



Insolence, décalage et ironie chez les romancières du dix-huitième siècle

Sophie Dencausse

► To cite this version:

Sophie Dencausse. Insolence, décalage et ironie chez les romancières du dix-huitième siècle. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. ⟨NNT : 2017USPCA053⟩. ⟨tel-04146404⟩

HAL Id: tel-04146404

<https://theses.hal.science/tel-04146404v1>

Submitted on 30 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

ED 120 LITTERATURE FRANCAISE ET COMPAREE

EA 174 Formes et idées de la Renaissance aux Lumières

Thèse de doctorat en littérature française

INSOLENCE, DECALAGE ET IRONIE
CHEZ LES ROMANCIERES DU XVIII^e SIECLE

Sous la direction de Mme Claude HABIB

Soutenue le 29 juin 2017 par Sophie DENCAUSSE

Membres du jury :

- Mme Claude Habib, Professeur à l'Université Sorbonne-nouvelle, Paris III
- M. Pierre Malandain, Professeur Emérite à l'Université Charles-de-Gaulle, Lille III
- M. Christophe Martin, Professeur à l'Université Paris-Sorbonne
- Mme Hélène Merlin-Kajman, Professeur à l'Université Sorbonne-nouvelle, Paris III
- M. Yannick Séité, Maître de Conférence à l'Université Paris-Diderot, Paris VII

*A mes fils, Yoann et Loïs,
A ma mère, Josette
A mon père, Paul*

Remerciements

Je souhaite tout d'abord adresser ma vive gratitude à Claude Habib, ma directrice de thèse, qui a été présente dès le début de cette longue aventure et qui m'a soutenue, sans relâche, au fil des ans. Je n'oublie pas ses encouragements chaleureux qui ont perduré même lorsque j'étais éloignée de la recherche et où elle continuait à croire en mon travail. Sans sa confiance, ses relectures attentives et ses conseils avisés, nul doute que ce travail n'aurait pu aboutir.

J'adresse mes remerciements à Isabelle Dhonte pour son écoute bienveillante et soutenue.

Que mes proches, mes frères Thomas et Guillaume ainsi que mes parents soient remerciés pour leur accompagnement affectueux et leur soutien indéfectible pendant toutes mes années de thèse. Mes pensées vont aujourd'hui à mes fils, Loïs et Yoann, qui m'ont toujours encouragée dans mes efforts pour mener à bien ce travail et qui ont supporté avec une inlassable patience d'entendre parler des romancières du XVIII^e siècle. Une pensée aussi à François Cler dont le soutien a beaucoup compté dans mes premières années de recherches.

Ma reconnaissance va ensuite à mon amie, Florence Traisnel, ma fidèle compagne de thèse, embarquée elle aussi dans un travail d'écriture au long cours. Je la remercie pour l'intérêt stimulant qu'elle a marqué pour mon travail. Dans les moments difficiles de la rédaction nos échanges ont permis, bien souvent, de relancer l'écriture.

Que soient remerciés Dominique Mirgaine pour son aide avec les outils informatiques, Pascal Dupuich, Amandine Wattremez, Tanguy Le Marc'Hadour, Françoise Orazi qui m'ont apporté leur aide précieuse. Merci enfin à tous ceux qu'il ne m'est pas possible de nommer ici mais qui, chacun à leur manière, ont contribué à rendre ce cheminement plus léger.

Résumé

Les romancières du XVIII^e siècle ont rencontré – en leur temps – un succès réel et vif à l'échelle européenne. Elles ont pourtant été écartées de la transmission du patrimoine littéraire. Il importe d'élucider les causes et les circonstances de cette mise à l'écart.

Elles bousculent, avec une rare insolence, les présupposés liés à l'auctorialité, au genre romanesque et à l'écriture des femmes. Ce travail explore les destinées de quelques-unes de ces romancières – Mme Riccoboni, Mme de Tencin, Mme d'Epinay – et de leurs textes afin de prendre la mesure des représentations imaginaires qui ont façonné leur réception.

Il s'agit par conséquent de renouveler la lecture de ces textes que, peut-être, nous ne savons pas, ou plus, lire. C'est ce que permet la notion de décalage. Par le jeu des discours, les romans de Mme de Tencin et de Mme de Fontaines subvertissent l'ordre symbolique de la société patriarcale. De ces romans se dégagent les spécificités d'une position féminine. Ces textes ont tendance, pourtant, à figer *in fine* les termes du discours romanesque.

L'ironie aux multiples usages est le discours qui permet de sortir des impasses discursives rencontrées dans cette étude. Dans sa diversité, l'ironie est la plus à même de maintenir, pour les personnages féminins de Mme de Souza, de Mme Cottin ou dans les romans de Mme de Charrière, l'ouverture du décalage, l'insolence du questionnement, véritable condition du littéraire et du féminin.

Mots-clefs : romancières – XVIII^e siècle – insolence – subversion – discours – décalage – ironie – lecture – écriture –féminin – Charrière – Cottin – Epinay – Fontaines – Riccoboni – Souza – Tencin

Abstract

IRREVERENCE, DISTANCE AND IRONY IN THE WORKS OF 18TH CENTURY FEMALE NOVELISTS

18th century female novelists enjoyed, in their time, strong and vibrant acclaim throughout Europe. Their work nonetheless did not become part of the literary heritage. It is important to analyse the circumstances and reasons for this exclusion.

They irreverently question the codes and conventions of authorship, as well as fiction and women's writing. This work explores the fate of some of these writers – Mme Riccoboni, Mme de Tencin, Mme d'Epinay – and their work, so as to understand the full extent of the collective projections that explain how they have been perceived.

Hence, we need to go back on these novels which, maybe, we no longer know how to read. This is made possible by the notion of distance, incongruence or discrepancy. Through the play of different discourses, Mme de Tencin's and Mme de Fontaines' novels subvert the symbolic order of patriarchal society. Their novels set out the contours and specifics for the position of women. Yet, they tend to overly constrain the rules of fictional discourse.

Irony, in its multiple shapes, is the discourse that allows to circumvent the discursive traps encountered in this study. In its diversity, irony is best suited to sustain – for the female characters of Mme de Souza, Mme Cottin or those in Mme de Charrière's novels – the opening brought about by distance, the irreverence of questioning – true requirement for literature as well as for all that is feminine.

Keywords : female novelists – 18th century – irreverence – subversion – discourse – distance – irony – reading – writing – feminine – Charrière – Cottin – Epinay – Fontaines – Riccoboni – Souza – Tencin

Sommaire

Introduction	8
Première Partie : Insolence	19
1. La prétention d'être auteur	21
2. Polysémie de la gloire	36
3. Scénographies auctoriales	69
Deuxième Partie : Décalage	121
1. Les romans de Mme de Tencin : fable et fiction	132
2. Un roman de Mme de Fontaines : jeux de lois et de parole	186
Troisième Partie : Ironie	253
1. Définitions de l'ironie	262
2. Naïvetés : de l'insolence à l'ironie	274
3. Sophie Cottin ou l'ironie dans <i>Claire d'Albe</i>	305
4. Isabelle de Charrière : écrire à la limite du rien	333
Conclusion	363
Bibliographie	379
Index des auteurs	411
Tables des matières	415

Introduction

Qui sont les romancières du XVIII^e siècle ? Telle est la question que j'ai le plus souvent entendue depuis que j'ai commencé ces travaux de recherche et que je me suis mise à évoquer autour de moi les questions rencontrées en chemin. Cette question est l'écho fidèle de celle que je m'étais posée dans un moment d'effarement et dont le souvenir m'est resté : jeune étudiante au début de mes études en Lettres, je ne connaissais pas un seul nom de romancière du XVIII^e siècle dont j'avais pourtant besoin pour d'autres travaux. Non seulement le grand public d'aujourd'hui ne les connaît pas davantage mais il y a de fortes probabilités pour qu'il n'ait même *jamaïs* entendu – ou lu – leur nom. Seuls les universitaires généralement dix-huitiémistes et quelques grands amoureux de la littérature du XVIII^e siècle connaissent le nom de Mme de Tencin ou de Mme de Charrière et si Mme de Staël – comme toujours – semble faire exception, qui a lu *Zulma* ou *Histoire de Pauline* ? Deux conditions sont nécessaires pour que les auteurs du passé soient connus du public : qu'ils soient publiés, qu'ils soient enseignés. La deuxième condition serait suffisante. Or, il s'en faut de beaucoup qu'elle soit réalisée hors des murs de l'université. Dans la culture non seulement française mais aussi européenne, le XVIII^e siècle est marqué dans les esprits comme le siècle des Lumières et c'est un premier sujet d'étonnement que cette obscurité qui par la suite aura entouré, jusqu'à très récemment, à peu près tous les romans écrits par des femmes à cette époque-là.

La publication en 1996 par Raymond Trousson de *Romans de femmes du XVIII^e siècle*¹ fait date. A partir de ce moment, sous l'impulsion des universitaires et plus particulièrement – mais pas exclusivement – de chercheurs femmes, les romancières du XVIII^e siècle ont recommencé à être publiées régulièrement dans des éditions accessibles au grand public. Cette entreprise éditoriale est aujourd'hui en plein essor et elle se poursuit en témoignant d'une volonté, propre à notre époque, de donner une visibilité aux femmes et à

¹ *Romans de Femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, collection : « Bouquins », 1996, 1085 p.

leurs œuvres. Il existe aujourd'hui des colloques organisés par les universités autour de ces romancières. Je n'en citerai que quatre qui concernent des auteurs de cette étude : le congrès intitulé *Belle de Zuylen, Isabelle de Charrière*² qui s'est tenu du 7 au 9 avril 2005 à Utrecht aux Pays-Bas, ou encore le colloque international de 2006, *Mme Riccoboni, romancière, épistolière, traductrice*³ à Louvain en Belgique et enfin *Madame de Genlis, littérature et éducation*⁴ des 12 et 13 janvier 2007 à Paris. Elles ont été étudiées d'une manière plus générale dans un colloque international qui a eu lieu en avril 2011 à Alicante : *Les Femmes écrivains en France au XVIII^e siècle. Nouvelles approches*⁵. Quoi qu'il en soit, elles sont désormais régulièrement citées dans la plupart des rencontres autour de la littérature des Lumières sans toujours former une « catégorie » à part. Si ce mouvement se poursuit, elles seront très probablement enseignées dans le secondaire dans les décennies à venir. Les romancières sortent ainsi progressivement de l'oubli dans lequel elles semblaient être tombées.

La problématique néanmoins demeure inentamée : il ne s'agit pas seulement de savoir qui sont ces romancières et d'en savoir un peu plus sur ce qu'elles ont écrit mais d'articuler ce « qui » et ce « quoi » à la question de l'oubli. Un trou d'une telle envergure dans le tissu de notre héritage culturel est pour le moins intrigant. Que s'est-il passé pour qu'un siècle entier de romans écrits par des femmes disparaisse du paysage littéraire, fût-ce provisoirement ? Aucune réponse, on s'en doute, ne saurait être entièrement satisfaisante. Dans le réseau extrêmement complexe des causes possibles l'une d'entre elles s'est d'abord détachée avec la force d'une évidence : c'est parce que ce sont des femmes qu'elles ont été laissées pour compte. Ce n'est pas complètement faux, ce n'est pas tout à fait vrai non plus. A situer ainsi

²*Belle de Zuylen, Isabelle de Charrière : éducation, création, réception*, sous la direction de Suzan van Dijk, Valérie Cossy, Monique Moser-Verrey, Madelein van Streien-Chardonneau, Rodopi, Amsterdam – New-York, 2006, 343 p.

³ Les actes du colloque ont été publiés en 2007 : *Mme Riccoboni, romancière, épistolière, traductrice*, études réunies et présentées par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, Louvain-Paris-Dudley, Belgique, éditions Peeters, coll. "La République des lettres", 352 p. Laure Depretto en rend compte dans un article intitulé "Mme Riccoboni ou la fabrique des best-sellers au XVIII^e siècle" : <http://www.fabula.org/acta/document4852.php>.

⁴Sous la direction de François Bessire, Martine Reid et Damien Zanone, il est organisé par le CEREdI (Centre d'Etudes et de Recherche Editer/Interpréter de l'université de Rouen), le centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines) et le Centre d'études stendhaliennes et romantiques (université Stendhal-Grenoble 3) avec la participation du Musée des arts et métiers à Paris. Les actes du colloque sont publiés en 2008 : *Madame de Genlis, littérature et éducation*, sous la direction de François Bessire et Martine Reid, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 550 p.

⁵ Pour faire suite à ces rencontres, il existe désormais une publication chez Honoré Champion : *Femmes auteurs du dix-huitième siècle. Nouvelles approches critiques*, Paris, Champion, 2016, 334 p.

l'à cause des femmes, l'énigme resterait entière, inaltérée et surtout, ce qui est lourd de conséquences, inaltérable.

Il m'a paru fructueux d'amorcer le questionnement autour de romancières du XVIII^e siècle à partir de l'histoire de la littérature ou encore de l'histoire des idées et même parfois de faire un détour par l'Histoire, dans la modeste mesure des moyens d'une étude comme celle-ci et de mes capacités de chercheur en littérature : puisque ce sont ces disciplines qui permettent, en première instance, d'aller chercher ces romancières et de les approcher, elles pouvaient et même devaient être revisitées. Et comment faire autrement ? Il y a eu éclipse. Depuis l'ombre de cet intervalle une réflexion, qui ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité, peut être élaborée. C'est le pari que je fais en écrivant cette thèse.

Ce travail est soutenu par une conviction inébranlable : il était impossible qu'aucune romancière de valeur et de talent n'ait écrit en ce siècle dit des Lumières. Si l'on considère que celui-ci est bordé d'un côté par le XVII^e siècle avec Mme de Lafayette, qui a marqué l'histoire du roman et de l'autre par le XIX^e siècle, qui pouvait s'enorgueillir du nom de George Sand, comment expliquer que pour les Lumières, il ne restait rien, pas un nom ? C'était d'autant plus invraisemblable que cela laissait penser que toutes les romancières avaient été écartées, comme par un fait exprès. Comment *croire* cela et comment s'en *satisfaire* ? On le voit, d'emblée des notions de croyances, de consensus et de vérité se trouvaient mises en jeu. C'était indiquer les grandes orientations de ce travail. Il y avait là en tout cas un phénomène d'une nature particulière qui allait au-delà de l'excès, habituel par le passé, du traitement misogyne réservé aux femmes de lettres dans la culture et il avait très probablement à voir *aussi* avec le moment des Lumières ainsi que Pierre Malandain et Michel Delon le désignent dans *Littérature française du XVIII^e siècle*. Avant d'aborder le trait distinctif de ce moment, les auteurs prennent la précaution d'énoncer à ce sujet une réserve :

Y a-t-il un moment des Lumières ? Un tel moment commence-t-il ? cesse-t-il ?
Toute époque n'est-elle pas à sa manière avide de savoir, soucieuse de raison, éprise
de liberté, entêtée de bonheur⁶ ?

Ils font preuve ici d'une prudence qui trouve un point d'ancrage dans la difficulté à poser, pour les Lumières, des limites claires de datation : le siècle commence-t-il en 1700 ou plutôt à la mort de Louis XIV, en 1715 ? S'achève-t-il en 1799 ou en 1789 avec la

⁶ *Littérature française du XVIII^e siècle*, Pierre Malandain, Michel Delon, Introduction pp. 5-6, Paris, PUF, 1996.

Révolution ? Ils permettent ainsi de percevoir à quel point notre rapport à la chronologie et au temps dans la littérature mérite d'être réinterrogé tant il semble juste de prétendre que notre époque est tout aussi « avide de savoir, soucieuse de raison, éprise de liberté, entêtée de bonheur ». Ce sont précisément les raisons pour lesquelles ces romans écrits par des femmes au XVIII^e siècle sont d'une telle importance pour le lectorat du XXI^e siècle : dans leurs textes ce sont aussi nos questions que nous (re)trouvons. Il y a plus. Cette manière de poser « le moment » laisse pressentir qu'il est un temps autre que celui d'une chronologie linéaire et que notre époque a peut-être plus à voir qu'elle ne pense avec ces textes-là.

Quant à ce moment des Lumières et à la chose littéraire, Pierre Malandain et Michel Delon ajoutaient cette précieuse indication :

Il se trouve que pour n'avoir été expérimenté que sur le plan littéraire, d'une manière longue, multiple et condamnée au jeu fantasmatique, ce moment [des Lumières] a en effet trouvé son mode, qui l'identifie et le fait reconnaître, comme en musique⁷.

Il y a un *mode* des Lumières et celui-ci est marqué par son rapport à la littérature, je dirai même qu'il en est l'effet. L'écriture littéraire est avant toute chose fondée sur l'étrangeté des rapports entre la réalité et la fiction dans le siècle tout entier. C'est bien un « jeu fantasmatique » qui se donne à lire et c'est même le plus souvent *sur* le jeu fantasmatique suscité chez le lecteur que le roman tient, comme dans *Olivier ou le secret*⁸ où l'intrigue est construite autour d'un secret jamais levé. Ce jeu répond à des règles suffisamment élaborées pour que la littérature du moment des Lumières semble obéir à un style, relever d'un « je-ne-sais-quoi », selon l'expression de Jankélévitch, qui rend ces romans immédiatement identifiables et que je situe du côté de *l'esprit* des Lumières au sens de mot d'esprit. Et pourtant, les romans écrits par des femmes se sont trouvés en quelque sorte dé-pris de ce que la postérité a bien voulu – ou pu – transmettre de l'héritage du patrimoine littéraire du siècle de Voltaire. Voilà qui devrait interpeller une époque, la nôtre, si inquiète des questions d'identité.

Il ne sera nullement nécessaire de demander à ces textes d'être représentatifs de la littérature de leur temps ou d'une « littérature de femmes », mais bien plutôt de s'interroger sur les enjeux de leur disparition et les motivations de leur retour. Il s'agira donc d'inverser

⁷ *Ibid.*

⁸ Mme de Duras, *Ourika, Edouard, Olivier Ou Le Secret*, Paris, Gallimard, 2007.

l'orientation habituelle (vers le passé) du mouvement de la pensée. A suivre les méandres par lesquels ces textes sont passés depuis leur publication jusqu'à l'accueil que nous leur réservons aujourd'hui, se dessinent les relations qu'une culture entretient avec sa littérature. Et ce sont ces relations – tout autant que les romancières et leurs œuvres – qui sont au cœur de cette recherche. Fort heureusement le champ littéraire – du fait du travail de la lecture, des critiques et des chercheurs mais aussi de la nature même du texte littéraire – est toujours en mouvement et les relations sont à la fois multiples et complexes. Ce travail s'attachera donc à l'observation et à l'analyse de certaines modalités de *l'abord* des romancières et de leurs textes.

Ayant pris le parti des lettres plutôt que celui du nombre, j'ai choisi d'œuvrer non dans le sens d'une plus grande visibilité des romancières mais dans celui d'une autre lisibilité. C'est un choix qui a ouvert une multitude de voies inattendues qu'il aurait été fort dommage de ne pas emprunter. Les questions qui surgissaient sous mes pas ne respectant en rien l'habituel cloisonnement de nos disciplines, il est arrivé que je batte à travers champs jusqu'à sembler m'égarer dans des considérations fort éloignées des romancières du XVIII^e siècle. Les digressions ont cependant toujours répondu à une même nécessité : celle d'une logique de l'écriture qui ne cherche pas à atteindre un but mais à cerner son objet dont une des caractéristiques essentielles est une étonnante labilité.

Il serait aisé de réfuter cette assertion en arguant d'une part de l'établissement d'un *corpus* et d'autre part de l'existence des trois fils conducteurs que sont l'insolence, le décalage et l'ironie. Aucun de ces deux arguments, néanmoins, ne permettent de *fixer* une fois pour toutes l'objet de ce travail. Le terme même de *corpus* paraît presque inadéquat en ce qu'il évoque la fermeture d'un ensemble. Je n'ai pas constitué un *corpus* à partir duquel j'ai élaboré ma pensée. Ce sont les questions posées par l'insolence, le décalage et l'ironie qui ont conduit ma réflexion. Celle-ci a fini par retenir dans ses filets quelques romancières : jusqu'au bout Mme de Graffigny et ses *Lettres d'une Péruvienne* étaient supposées trouver ici leur place, *Ourika* de Mme de Duras a fait l'objet d'un chapitre qui a finalement disparu, Mme de Staël avec *Delphine* et *Corinne* aurait pu être la « pièce maîtresse » de cette thèse. Que sont devenues Marguerite de Lussan, Mme de Puisieux, Mme de Morency, Fanny de Beauharnais rencontrées en chemin et dont pourtant je ne dirai rien ici ? Il faudra bien se satisfaire de ces manques : mon filet, on le voit, n'a pu en atteindre que quelques-unes, en a laissé filer beaucoup et a retenu les sept romancières phares que sont Mme Riccoboni, Mme de Tencin, Mme d'Epinay, Mme de Fontaines, Mme de Souza, Mme Cottin et Mme de Charrière. Pour

traiter des questions concernant ces romancières, j'ai conservé en mémoire le fait qu'il ne devait s'agir ici que d'un ensemble ouvert : je ne pouvais travailler qu'à partir de *quelques-unes* d'entre elles et non pas de *toutes*. La volonté d'exhaustivité en littérature conduit inéluctablement au contresens. Mais c'est surtout que mon travail s'appuie sur le postulat que la catégorisation « romans de femmes », c'est-à-dire une fermeture systématique est l'une des raisons majeures ayant conduit à la méconnaissance de ces textes. L'expression « les romancières du XVIII^e siècle » serait donc déjà en soi un paradoxe, si le syntagme n'était accolé aux notions d'insolence, de décalage et d'ironie dont l'intérêt premier est de relever de processus de différenciation : lorsqu'il y a insolence, décalage ou ironie – ce que la lecture analytique doit construire à chaque fois – ce n'est jamais tout à fait de la même manière et les variations de degrés, d'effets ou de visée rendent caduque toute tentative de ranger les romancières sous la même bannière.

Le travail d'écriture de cette thèse, élaboration progressive et raisonnée, est l'élucidation d'une intuition de départ. Une hypothèse – ma thèse – a pris appui sur la certitude initiale : nous avons affaire à des textes que nous ne savons pas, ou plus, *lire*. Ce travail en tirera les conséquences. L'ironie, en tant qu'elle est le lieu du déplacement, du paradoxe et du questionnement devait permettre de renouveler la lecture de ces textes. Encore fallait-il la mener, cette lecture, au plus près des textes des romancières mais aussi de la critique ou de l'histoire littéraire, en posant progressivement les jalons pouvant conduire à l'ironie. C'est ce qu'autorisaient les termes d'*insolence* et de *décalage*.

Or, si l'insolence ne surprend pas trop dès lors qu'il s'agit de femmes qui prennent la plume dans un temps où cette activité est encore éminemment masculine, il restait à montrer en quoi les effets de l'insolence jouent sur notre appréhension de leurs textes. Quant au décalage, le terme peut sembler incongru appliqué à des textes qui, à première vue, sont assez consensuels, c'est pourtant un outil de prédilection dès lors qu'il s'agit de l'analyse textuelle de textes littéraires dans une confrontation à ce qui s'offre comme *doxa*. Le décalage devient ainsi un mode actif de lecture et d'écriture.

L'ironie est toujours insolente et décalée. Certes, je montrerai au début de chaque partie la manière dont les différentes acceptions de ces termes jouent quant aux romancières et à leurs œuvres. Mais je peux d'emblée préciser que ces termes permettent de mener la réflexion à partir d'un déséquilibre. Pour interroger les causes de la méconnaissance ou de l'oubli des romancières, cette position m'a semblé la plus justifiée. Elle offre l'avantage

d'éviter la reconduction des préjugés tout en permettant de rendre compte (en tout cas partiellement) d'un contexte et des processus liés à la réception des romancières étudiées : l'insolence bousculant toujours, peu ou prou, l'ordre établi, le décalage réinterrogeant le consensus et l'ironie déplaçant la question de la maîtrise et du savoir. Ainsi, si ces trois moments « Insolence », « Décalage », « Ironie », se déplient nécessairement dans la continuité du fait des contraintes propres à l'écriture, ils relèvent pourtant d'une problématique dont les questions vives se nouent simultanément les unes aux autres.

En tâchant de proposer une lecture plus juste, la nécessité s'est imposée d'un constant va-et-vient entre l'objet de cette étude – des romancières et leurs textes – et un questionnement incessant sur les pratiques de lecture repérées par un lecteur qui dit « je » pour assumer sa place, en acte. Les trois parties de ce travail sont donc les trois temps d'une pensée travaillée par l'insolence, le décalage et l'ironie de son objet, c'est-à-dire une pensée qui s'essaie à une lecture insolente, décalée voire ironique.

Je commencerai par une partie intitulée « Insolence » qui revisitera ce que notre héritage littéraire semble nous avoir légué sur ces questions : c'est un inventaire d'objets apparemment hétéroclites puisque ce qui surgit d'emblée c'est la multiplicité des idées reçues.

Il y a en premier lieu celles qui s'attachent à l'auctorialité et au genre du roman. Si elles sont femmes, ces romancières sont convoquées ici à titre d'auteur ce qui, au XVIII^e siècle n'allait pas sans prétention : qu'est-ce qu'être auteur au XVIII^e siècle ? S'il existe bien pour ces romancières un rapport tout à fait spécifique à l'écriture lié à leur statut bien réel de femmes, elles ont affaire aux préjugés portant à la fois sur les auteurs *et* sur les femmes.

Sous l'Ancien Régime la publication ne se colore donc pas des mêmes connotations selon que l'on est homme ou femme. L'image, en tant que telle, de la femme auteur est d'autant plus puissante qu'elle fait surgir des fantasmes inattendus pour notre époque mais elle oblige du même coup à reposer dans ce champ, à savoir celui de la publication, la question de la différence des sexes. L'écriture des romancières croisera la question de l'écriture féminine et donc de la « nature » du féminin. Parler des romancières du XVIII^e siècle amènera par conséquent à toutes les représentations possibles et imaginables du féminin : celles qui avaient cours à l'époque où ces romancières ont écrit comme celles qui ont forgé les mythes grâce auxquels elles sont parvenues jusqu'à nous, et bien entendu celles que notre propre époque se fait de ce qu'est une femme et donc de ce que peut être ou devrait être un texte « de femme ».

La dimension biographique a elle aussi joué son rôle dans la transmission et dans la réception des romancières du XVIII^e siècle, ce dont l'expression « scénographie auctoriale », empruntée à José-Luis Diaz, permettra de rendre compte. A partir de trois romancières emblématiques, Mme Riccoboni, Mme de Tencin et Mme d'Epinaï, l'insolence permettra de préciser dans cette première partie ce qu'écrire veut dire – non seulement pour des romancières – mais aussi pour des lecteurs qui attendent et espèrent de ces romancières peut être plus que de leurs textes-mêmes.

Ces romans, inextricablement liés à l'insolence, invitent par conséquent à une lecture attentive à ce qu'il y a de surprenant dans l'écriture des romancières. C'est par la surprise, en effet, que se spécifie la rencontre avec ces textes et c'est notamment dans le décalage par rapport à une attente déjouée qu'ils se signalent d'abord au lecteur. Cette deuxième partie, intitulée « Décalage » explorera les effets de dénivelation du texte mais aussi de la lecture car si la surprise surgit en rompant le fil continu, le geste herméneutique ne trouve à se loger que dans le décalage du discontinu. D'emblée, ce que Claire Jaquier⁹ fait percevoir comme une lecture à double-fond entraîne le lecteur dans une dimension autre que Jean Decottignies a magistralement conceptualisée avec la distinction de la fable et de la fiction appliquée à l'écriture d'une des romancières phares de cette étude. Cette distinction sera le fil conducteur de l'analyse de quatre romans de Mme de Tencin : *Mémoires du comte de Comminge* (1735), *Le Siège de Calais* (1739), *Les Malheurs de l'amour* (1747) et *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre*, roman inachevé dont la publication en 1776 est posthume.

Le décalage permettra que soit appréhendé, en creux, ce qu'il en est de la société dans cet ordre patriarcal, c'est-à-dire plus précisément ce qui, symboliquement, l'organise dans le discours romanesque. Les enjeux de la différence des sexes, du masculin et du féminin, de l'un et de l'autre se trouveront ainsi posés dans une esthétique dont il s'agira d'évaluer dans quelle mesure elle peut se lire comme autant de variations sur le thème de la subversion de l'ordre patriarcal.

L'analyse se décalera aussi d'une approche consensuelle de la « nouvelle historique ». La deuxième partie du syntagme est souvent le parent pauvre des études littéraires pour

⁹ Claire Jaquier, *L'Erreur des désirs : Romans sensibles au XVIII^e siècle*, Lausanne, Editions Payot, collection « Etudes et documents littéraires », 1998, 240 p.

lesquelles l'Histoire est convoquée comme une série de données, éventuellement rappelées par souci de précision pour situer l'intrigue, sans qu'elle soit autrement prise en compte. Il s'agira donc d'interroger la dimension historique, non pas comme une anecdote ou une toile de fond, mais bien comme pièce maîtresse et signifiante de l'écriture des romancières. C'est avec les outils de l'analyse littéraire que l'Histoire se trouve ici mobilisée. Si elle sert la signification de l'œuvre, elle montrera surtout ce que les romancières ont créé, par leurs nouvelles, autour de la spécificité de la position féminine dans l'ordre du discours de la société patriarcale.

Le détour par des œuvres aussi éloignées que *Tancrède* de Voltaire (tragédie en vers de 1720), *Roland Furieux* de l'Arioste (poème épique de 1516) et *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare (tragi-comédie de 1598-1599) mises en regard d'un roman de Mme de Fontaines, *Histoire de la comtesse de Savoie*¹⁰ (1713) permettra de travailler autour d'un *topos* littéraire traversant les genres littéraires et les époques : celui d'un indicible concernant les personnages féminins. Cette approche permettra de mettre en valeur l'intérêt que présente le traitement singulier que la romancière réserve à la parole et à ses lois.

Ainsi le roman de Mme de Fontaines permettra de suivre le chemin tracé par un portrait qui se déplace entre les personnages et qui a une valeur symbolique ou métaphorique de ce qu'il y a d'insaisissable dans la parole. Les « pré-positions » discursives démontrent ce qui est mis en place, mais aussi, en circulation *par* et *dans* la parole des divers personnages, tant féminins que masculins, dans la nouvelle historique. Ce portrait qui glisse des questions de l'amour à celles du désir de reconnaissance, des enjeux politiques de conquête et de pouvoir, mettra sur la voie d'un positionnement spécifique des personnages relevant du féminin. Ce positionnement sera toujours considéré dans un rapport aux discours – historique et romanesque – portés à l'analyse.

L'étude des textes de Mme de Tencin et de Mme de Fontaines montrera en quoi il n'est pas évident qu'elles aient maintenu le décalage qui faisait la subversion de leur écriture. Or leurs romans se donnant à lire à partir des enjeux du langage, l'éventuelle équivalence entre l'ordre patriarcal et ce que Foucault a nommé « l'ordre du discours » sera interrogée.

¹⁰ Il subsiste un doute quant à la datation exacte de ce texte qui varie selon les sources. J'y reviendrai dans le chapitre qui lui est consacré.

Demeure la question de la possibilité d'une écriture romanesque qui maintiendrait ce qu'il y avait de prometteur dans le décalage : à quelle condition des romans de femmes du XVIII^e siècle peuvent-ils déboucher sur une esthétique autre qui ne reconduise pas cela même qu'ils semblaient vouloir dénoncer ? La troisième et dernière partie de ce travail intitulée « Ironie » peut être pensée en contrepoint de cet ordre du discours que tout un pan de la théorie littéraire (Barthes, Foucault) a tenté de « déconstruire » pour reprendre l'expression de Derrida, désormais presque galvaudée.

Si l'on pose qu'il n'y a pas *un* mais *des* discours, alors l'ironie pourrait bien être ce discours qui remet en jeu ce qui, dans l'écriture romanesque, semblait s'être figé. C'est donc d'abord du côté de la lecture que se situera l'ironie, comme outil conceptuel permettant d'analyser les textes.

Je définirai dans un premier temps quatre sortes d'ironie afin de resituer, dans le temps, l'histoire du développement de ce concept protéiforme. Il sera donc question d'ironie rhétorique, d'ironie socratique, d'ironie du destin et d'ironie romantique. Ceci permettra de préciser les points à partir desquels le questionnement ironique pourra se déplacer de la lecture vers l'écriture des romancières. La « naïveté » étant une composante paradoxale de l'ironie, l'étude d'extraits de *Histoire de Mme de Montbrillant* (1756-1770) de Mme d'Epinay, d'*Adèle de Sénange* (1794) de Mme de Souza et de *Trois femmes* (1795) d'Isabelle de Charrière montrera comment l'écriture des romancières mobilise les notions d'artifice, de jeu ou de théâtre en inscrivant les personnages féminins dans un rapport étroit avec la duplicité de l'*eirôn*, figure tutélaire de l'ironiste.

Insolente par excellence et naturellement décalée, l'ironie opère par renversement et se situe précisément là où elle ne semblait pas devoir se trouver. Les romancières sont toujours ailleurs que là où l'on pensait les trouver, leurs textes contrastent avec leur position dans la société et ils se placent sous le signe d'une duplicité de l'écriture. Pourtant, prétendre que les romans écrits par des femmes sont ironiques pourrait sembler un contre-sens. Les enjeux culturels de savoir et de maîtrise autour de l'ironie empêchent que les romancières soient spontanément associées à ce concept. Elles le sont d'autant moins qu'à la fin du siècle le roman, devenu sentimental, semble extrêmement éloigné de toute forme ironique.

La question de l'ironie, pour elles, se posera moins à partir de la maîtrise des discours que depuis les rapports entre ironie et intention. L'ironie ne se laissant appréhender dans les textes que grâce à une trace de la présence ou de la subjectivité de l'auteur, je montrerai

comment un roman de Sophie Cottin peut être lu comme ironique. En effet, Sophie Cottin a joué dans *Claire d'Albe* (1799) un double jeu à la fois autofictionnel (avant la lettre) et intertextuel (en dialogue, entre autres, avec Rousseau). Ce roman de l'ironie romantique, ironie dont le champ d'action est toujours littéraire, joue de l'articulation entre un réel et un idéal qui déplace les accents habituels de la dichotomie réalité/fiction. Il s'agira d'explorer l'écart entre le vrai et le faux et plus encore entre l'existence en ce qu'elle a d'intolérable pour les personnages et l'idéal en tant qu'il constitue pour eux un ressort indispensable.

Je terminerai cette partie avec l'évocation de cinq œuvres d'Isabelle de Charrière : *Le Noble* (1762), *Lettres de mistriss Henley* (1784), *Lettres neuchâtelaises* (1784), *Lettres écrites de Lausanne* (1785) et *Honorine d'Userche* (1793). C'est avec le style de cette romancière que l'ironie trouve son mode d'expression le plus abouti en ce qu'il permet de pousser jusqu'à l'extrême limite les questions posées ici aux romancières quant à leur rapport à l'écriture, au langage et au désir. Les œuvres d'Isabelle de Charrière sont marquées d'un ton très « XVIII^e », qui est à certains moments traversé par la violence et la sauvagerie de l'ironie. Elle y questionne les fondements-mêmes d'une société dont les structures connaîtront de profonds bouleversements avec la Révolution. Pour notre époque qui rejette le modèle patriarcal et qui cherche à se donner des structures autres, ces œuvres sont un laboratoire des questions qui font la passion de ce début du XXI^e siècle.

Première partie : Insolence

Le siècle des Lumières qui apparaît si souvent, d'un point de vue littéraire, comme le siècle de l'insolence, n'appréciait pas cette qualité outre mesure. Poser les romancières comme « insolentes » suppose d'examiner la question en s'interrogeant sur ce que pouvait signifier l'insolence au dix-huitième siècle mais aussi sur ce que notre époque considère comme insolent, sur les idées qu'à ce titre elle est prête à faire siennes. Etymologiquement, « insolence » vient du latin *solere* « avoir l'habitude », l'insolent est celui qui n'a pas l'habitude, qui crée par conséquent, du désordre là où un ordre régnait. Au sens classique du terme, l'insolent est aussi celui qui est sauvage et violent. Ce qui est ainsi mis en valeur et qui conduit en partie à la condamnation de l'insolence à l'âge classique, c'est précisément la valeur singularisante du terme. Car tout en dénonçant quelque chose d'un ordre instauré, à tort ou à raison, dans le même mouvement, l'insolence isole son auteur. C'est de son rapport ambigu avec le groupe que dépend la connotation positive ou négative qui sera accordée à son geste. Celui-ci pourra toujours, dans l'après-coup, incarner la contestation d'un ordre déconsidéré dont il aura dévoilé l'injustice. Isolé d'abord, il arrive que l'insolent fasse école.

Pour notre époque, qui privilégie l'individu, l'insolence est souvent perçue avec une réelle admiration, elle est même parfois affichée comme la posture de mise pour prouver son courage ou sa liberté de pensée. On trouve cette représentation méliorative dans un titre de film comme *Beaumarchais*, *L'Insolent*¹¹. L'insolence est devenue aujourd'hui, paradoxalement, le ton à la mode et l'on peut se demander quelle en est désormais la portée réelle.

¹¹Production C. Gassot, Réalisation E. Molinaro, scénario J.-C. Brisville et E. Molinaro d'après la pièce de Sacha Guitry, avec Fabrice Luchini, Sandrine Kiberlain... France, 1996.

Cependant, si l'insolence et l'insolite plaisent en ce qui concerne les textes littéraires c'est aussi pour une raison assez simple : que serait la littérature si elle n'exprimait que le commun, le semblable, si elle se répétait indéfiniment dans une morne reproduction d'écriture et de lecture normées ? Dès lors que nous embrassons le champ littéraire, nous avons toujours peu ou prou affaire à une forme de rupture.

Les libertins, au sens classique puis avec celui qu'il prend au XVIII^e siècle, figurent comme des insolents initiant un mouvement de libération de la pensée, puis des mœurs dont notre modernité aime à se penser l'héritière.

Le libertinage comme système dans les textes littéraires du XVIII^e siècle supposait un ordre moral dans lequel la vertu et particulièrement la vertu des femmes était la règle à transgresser. Si par aventure les unes ou les autres s'autorisaient des écarts de conduite, du moins fallait-il toujours que soient maintenues les apparences. Cela faisait partie du jeu.

Mais aujourd'hui, alors que toutes les libertés et tous les comportements et notamment en matière de sexualité semblent permis, qu'il est même de bon ton d'afficher à l'occasion un brin de perversion, quelle insolence notre époque peut-elle espérer y trouver ? Serait-ce la caution d'une liberté sans frein dont on imagine que ces textes seraient les précurseurs, les initiateurs, les modèles ?

Cette liberté néanmoins a montré ses limites. Les écrits de Michel Houellebecq par exemple signent la défaite d'un mode de vie orienté par cette recherche effrénée des plaisirs et de la jouissance sexuelle. Le libertinage fascine moins, même s'il plaît encore. S'il a constitué un véritable courant littéraire dont le temps fort appartient incontestablement au siècle des Lumières, le roman a également cherché d'autres voies. En tout cas, les romancières semblent avoir préféré le roman sentimental en fin de siècle. Que serait alors l'insolence pour les romancières ?

Si elles sont insolentes, même dans les cas de conformisme affiché, cela tient avant tout à leur statut d'auteur. L'auteur, l'auteur reconnu, est d'abord une instance que son œuvre singularise. Parfois la grandeur de son talent, voire de son « génie », le place au-dessus de ses contemporains. De ceux-ci, il reçoit reconnaissance, estime et admiration : c'est la gloire, et pour les grands, une gloire qui s'étend à la postérité.

1. La prétention d'être auteur

La première insolence que je pourrais reconnaître aux romancières du dix-huitième siècle est peut-être bien la prétention d'être auteur. J'emploie ici une expression qui peut se lire comme un jugement moral lié à la « qualité » d'auteur. Si une telle prétention peut constituer un défaut et non une aspiration légitime, c'est que la modestie est pour le dix-huitième siècle une qualité morale indispensable pour les femmes et qu'elle s'accorde mal avec le prestige que confère l'état d'auteur. Mais écrire ce n'est pas tout à fait « être auteur » puisque au siècle des Lumières, beaucoup écrivent, par goût, pour se distraire, pour briller... Avoir la prétention d'être auteur, à l'âge classique, c'est prétendre à la reconnaissance d'autrui, mais à une reconnaissance d'un type tout à fait particulier et qui dépend des types d'écrits et de la nature de l'engagement de l'auteur dans l'écriture.

a) Les enjeux de l'écriture

Il s'agit, en posant ainsi la question de l'écriture, au dix-huitième siècle, de se situer par rapport aux plus grands : dans une société extrêmement hiérarchisée qui prône encore les valeurs esthétiques et morales héritées du classicisme, c'est sur fond de querelle entre les Anciens et les Modernes que l'on peut dans un premier temps envisager l'enjeu de l'écriture romanesque. Les romanciers et les romancières tout au long du siècle se montrent extrêmement humbles dans leurs préfaces et la sorte d'obligation qu'ils se font d'une humilité ostentatoire a partie liée avec le genre romanesque lui-même : de tous les genres, le moins élevé, il ne peut faire que profil bas. Il s'agirait donc d'une écriture « sans prétention » pour un genre qui ne peut se prévaloir d'aucune noblesse.

On a beaucoup dit que le roman au dix-huitième siècle était le genre littéraire féminin par excellence et selon l'expression de Georges May, « l'âge d'or des romancières¹² ». Jamais les femmes n'auraient tant écrit¹³. Deux arguments viennent expliquer cet engouement.

Les femmes n'auraient pas eu la capacité de s'illustrer dans des genres plus exigeants faute d'une éducation suffisamment solide. Il est indéniable que l'instruction des femmes était généralement peu poussée, pauvre, voire inexistante. Cependant parmi les romancières, nombreuses sont celles qui n'ont pas boudé les autres genres : Mme de Gomez, Mme Riccoboni, Mme de Graffigny, Mme de Charrière, Mme de Staël, pour ne citer qu'elles, ont écrit de la poésie, des comédies, des tragédies qui ont, pour certaines, obtenu un très large succès en leur temps. Dire qu'elles se sont illustrées dans le roman parce qu'elles ne pouvaient *prétendre* aux autres genres doit être fortement nuancé. Celles qui sont parvenues jusqu'à nous comme romancières ont une palette plus étendue que l'on pourrait penser. Leurs destinées littéraires varient au gré des relectures historiques, des intérêts éditoriaux et de l'impact des chercheurs en littérature.

La préférence marquée de notre époque pour le roman de ce siècle ne doit pas occulter la variété de la production littéraire féminine. En tout état de cause, on voit au dix-huitième siècle l'essor du roman lui-même, qu'il soit « féminin » ou non.

Un deuxième argument, couramment admis sur l'écriture des femmes, défend l'idée que le genre romanesque serait le plus propre à l'expression des sentiments et surtout de la « sensibilité féminine », ce qui expliquerait leur entrée massive en littérature. Le problème ainsi posé lie l'écriture proprement dite à un questionnement lancinant et toujours d'actualité : qu'est-ce que la sensibilité féminine ? Autrement dit, qu'est-ce qu'une femme ? Je traiterai de cette question ultérieurement, mais tout d'abord : pourquoi les femmes au dix-huitième siècle ont-elles tant écrit ?

Très prosaïquement, c'est le cas de le dire, la nécessité d'avoir à gagner leur vie a pu conduire certaines d'entre elles à prendre la plume. Or, selon qu'elles appartenaient à

¹² G. May, *Le Dilemme du roman au XVIIIème siècle, essai sur les rapports de la critique et du roman*, (1715-1761), PUF, 1963, 294 p.

¹³ Cette affirmation doit être relativisée : dès 1998, Carla Hesse a montré que les femmes ont davantage publié à partir de 1789 ; la politique d'édition plus libérale mis en place à partir de la Révolution leur a été plus favorable que celle des institutions de l'Ancien régime. Voir Carla Hesse, *French Women in print, 1750-1800*, Oxford, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1998, p. 71-72.

l'aristocratie ou à la bourgeoisie, selon qu'elles tentaient de vivre de leurs écrits ou non, l'écriture ne relevait pas des mêmes impératifs : les enjeux pour Catherine Bernard ou plus tard pour Mme Riccoboni ne sont pas les mêmes que pour Mme de Tencin ou Mme d'Epinay. Si Catherine Bernard est parvenue à vivre de sa plume en obtenant de ses protecteurs des pensions, elle était contrainte de solliciter leur aide sans relâche afin d'obtenir les pensions non versées et les rétributions nécessaires à sa survie¹⁴. Elle se rapproche en ceci des auteurs soumis aux lois du clientélisme auxquelles les écrivains de profession étaient assujettis à l'âge classique¹⁵.

L'une des protectrices de Catherine Bernard, Mme de Pontchartrain, a conclu avec elle un curieux marché : la promesse d'une pension à la condition qu'elle n'écrirait plus de théâtre ni de poésie¹⁶. Ainsi, on ne dispute pas à la femme le mérite d'être auteur, le « titre » lui est accordé, elle en reçoit la reconnaissance escomptée et malgré ses déboires, elle finira sa vie dans l'aisance. Son œuvre connaît un succès important. Alors comment expliquer cette volonté étonnante¹⁷ qui consiste à réduire au silence un auteur dont on a au préalable reconnu et rétribué le mérite ? On comprend mieux de quoi il retourne si l'on considère que Catherine Bernard a également accepté de faire disparaître certains de ses écrits : c'est qu'ils auraient pu nuire à sa réputation. Au fond, cela ne surprend pas pour l'époque.

Qu'un auteur désavoue d'anciens écrits, il lui appartient, après tout, de les retirer du domaine public s'il le souhaite. Cependant cette anecdote rappelle l'importance des bienséances qui s'imposaient à tous mais avec davantage de rigueur aux femmes de telle sorte que l'on peut émettre l'hypothèse que leur écriture en porte quelques traces. Certes, aujourd'hui toute forme de censure de cet ordre-là paraît injuste et la tentation est grande de la dénoncer. Cependant il est tout à fait vraisemblable que les femmes qui ont écrit ne se sont pas posé la question en ces termes-là. Il est certain qu'elles ont eu à *composer* avec ce fait. C'est pourquoi il y a plus à gagner à chercher du côté de leur inventivité qu'à s'évertuer à trouver les preuves de leur aliénation.

¹⁴ Voir l'épître dédicatoire à Madame la Dauphine dans *Les Malheurs de l'amour : première nouvelle, Eléonor D'Yvrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. VII, dans sa préface, René Godenne montre qu'elle recherchait la protection de la princesse de Conti, de la duchesse d'Orléans et même du roi et de Mme de Maintenon.

¹⁵ Pour une typologie des différentes formes d'engagement dans l'écriture et de leurs contraintes à l'âge classique, voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Les éditions de Minuit, collection « le sens commun », Paris, 1985, pp. 51-80.

¹⁶ René Godenne, *op. cit.* p. VIII.

¹⁷ Et il faut bien le remarquer, qui émane d'une autre femme.

Catherine Bernard a donc été amenée à faire disparaître une partie de son œuvre. Curieusement, l'une au moins de ces romancières, aurait éprouvé la même nécessité sous une forme inversée puisque cette fois-ci, il s'agissait de restaurer une réputation quelque peu mise à mal. C'est une hypothèse qui a été proposée concernant Mme de Tencin. Elle se serait refait une vertu, et aurait marqué la fin d'une période d'intrigues et de galanterie grâce à ses œuvres romanesques : en devenant femme de lettres, elle devenait respectable¹⁸.

Une romancière comme Mme d'Epinay illustre un enjeu tout à fait nouveau de l'écriture des femmes. Il se serait agi pour elle de la nécessité de recouvrer la maîtrise de sa propre existence ; du moins est-ce ce que certains critiques mettent en avant¹⁹. Cet engagement dans l'écriture témoigne d'une évolution essentielle des idées, de la naissance d'une dimension nouvelle du travail que nous nommons aujourd'hui intellectuel et, partant, de l'écriture. Il ne s'agit plus d'écrire des romans divertissants ou encore des romans à vertus éducatives pour mettre en garde les femmes contre les dangers de l'amour sur fond de guerre des sexes. L'écriture, l'acte d'écrire, a des effets perceptibles sur l'écrivain qui s'en trouve transformé. C'est ce que montre Mme d'Epinay avec son héroïne Emilie dans l'histoire de Mme de Montbrillant²⁰. Après avoir essuyé des déboires en cherchant à conformer sa conduite aux préceptes de sa mère, d'un confesseur, de ses ami(e)s, aux mœurs des différents cercles de la société dans laquelle elle est amenée à évoluer, elle trouve dans le fait même d'écrire le guide le plus sûr. Le comble de la réussite de l'entreprise me semble être marqué par le fait qu'elle devient elle-même, au terme du roman, un guide pour son entourage, y compris pour son amant Volx.

Ainsi, au dix-huitième siècle, une femme peut écrire pour gagner sa vie, pour se divertir ou divertir un lectorat, par nécessité intellectuelle²¹. Il convient toutefois de nuancer ces différents types d'engagements dans la littérature car le parcours d'un même auteur peut suivre des voies diverses et ne pas correspondre à une seule trajectoire type, pour reprendre

¹⁸ Benedetta Craveri, « Du salon au bureau », *LeMagazine littéraire*, n° 500, Paris, septembre 2010, p. 61.

¹⁹ Voir par exemple Elisabeth Badinter qui défend cette approche à partir d'une position d'historienne. C'est aussi le cas de Benedetta Craveri dans l'article déjà cité du *Magazine littéraire* de septembre 2010.

²⁰ Je reviendrai ultérieurement sur la question très intéressante du titre de ce texte puisque Mme d'Epinay ne lui en a pas donné et que sa publication est posthume.

²¹ Pour les différents types de carrières littéraires des femmes sous l'Ancien Régime, Nathalie Grande distingue les occasionnelles, les amatrices et les professionnelles. Ces catégories qu'elle reprend à A. Viala s'appliquent parfaitement aux romancières du siècle des Lumières. N. Grande, *Stratégies de romancières : de Clélie à la princesse de Clèves* (1654-1678), Paris, Honoré Champion, collection Lumière classique, 1999, 497 p.

l'expression d'Alain Viala. Ainsi Mme d'Epinay s'est engagée très tôt dans l'écriture et, nécessairement, les enjeux pour elle ont évolué. En fonction des succès rencontrés, des aléas de la vie, de l'évolution de l'écriture même, c'est la nature de l'engagement qui se modifie. Quoi qu'il en soit, chacune des romancières, quelle qu'ait été sa motivation, a eu à tenir compte des règles des bienséances qui lui imposaient de maintenir au moins l'apparence de la modestie.

b) L'anonymat

L'un des moyens les plus évidents pour parer aux attaques liées à un manquement aux bienséances ou aux entorses faites à la modestie, c'est encore d'être glorieuse sans en avoir l'air et de publier un texte sous anonymat.

Aujourd'hui, quelques trois cents ans plus tard, lorsqu'il s'agit de l'écriture des femmes de cette époque, l'évocation de l'anonymat persiste mais est-ce vraiment pour rappeler la censure ou parce qu'il y aurait encore un doute au sujet de l'attribution d'une œuvre ? Les historiens de la littérature ont fait leur travail et, désormais, preuve est faite, pour les romans de ce corpus en tout cas, que les romancières ont bien écrit leurs romans. On voit mal au premier abord quelle censure Mme de Tencin aurait eue à contourner avec, par exemple, les *Mémoires du comte de Comminge*.

Si l'on s'accorde généralement à souligner qu'une longue et déplorable tradition littéraire a refusé aux romancières, d'une manière quasi systématique, la responsabilité, la paternité de leurs œuvres²², on a tendance à se satisfaire de ce consensus sans plus interroger une pratique pourtant fort instructive. En portant l'accent sur les avantages que les romancières ont pu trouver en ne signant pas leurs textes, et la façon dont elles ont su tirer parti de l'anonymat, on en apprendra peut-être davantage sur les enjeux qu'elles attachaient à

²² « Notes sur la vie de Mme de Fontaines » d'après Auger, vol. 4 pp. 177-178 : à propos de notes posthumes du président Hénault : « Le président Hénault ne se contente pas d'accuser ses mœurs ; il lui ravit encore la propriété de ses ouvrages. « Elle se piquait de composer, dit-il, et elle avait donné sous son nom deux romans ; La comtesse de Savoie, et Aménophis, dont La Chapelle et Ferraud étaient les auteurs. » Comment admettre ou comment réfuter cette allégation dénuée de preuve ? Je me bornerai à une seule observation. Contester aux femmes leurs écrits est une chose, pour ainsi dire, tournée en habitude. »

l'écriture et, partant, sur l'influence que ce choix peut avoir sur notre propre lecture de leurs œuvres.

L'anonymat est très fréquent au dix-huitième siècle, romanciers et romancières en usent également. Il convient donc de rappeler tout d'abord que sous l'Ancien Régime, et en particulier pour les romans, l'anonymat relevait « d'une tradition si ancienne et [il était d'un] usage si fréquent qu'il avait pris force de coutume »²³. Avec la conception qui est aujourd'hui la nôtre de l'auctorialité et de la propriété intellectuelle, nous avons peine à concevoir que les auteurs n'aient pas systématiquement revendiqué leurs propres créations.

Cependant, concernant les écrits publiés par des femmes, l'évocation de l'anonymat pourrait presque être appréhendée comme un poncif dont on peut retenir comme emblème chaque discours rappelant le mystère qui a longtemps plané autour du véritable auteur de *La Princesse de Clèves* : Mme de Lafayette n'aurait jamais avoué la paternité de son roman. Notre goût pour les talents enfin révélés et le plaisir de réhabiliter une femme comme auteur n'est certainement pas étranger au fait que soit évoqué si complaisamment cet exemple de publication sous anonymat. Les représentations habituellement liées à l'anonymat auctorial ne sont pas dénuées de fondement mais elles appellent à être élargies : l'anonymat est un choix dont les enjeux dépassent la seule question de l'attribution de l'œuvre même si celle-ci est la plus immédiatement perceptible.

Ruse d'auteur ? Coquetterie ? Jeu avec le public ? Les romancières avaient parfaitement conscience des possibilités stratégiques liées à l'anonymat. On tâte le terrain, on assure ses arrières, l'anonymat peut être levé ou non, plus encore, c'est en sachant en jouer que l'on s'entend à donner à l'œuvre une « valeur ajoutée ». C'est ce que l'on peut comprendre d'Isabelle de Charrière lorsqu'elle écrit à Constant d'Hermenches :

On m'a beaucoup demandé si j'avais écrit le Noble, j'ai dit non aux uns, et oui aux autres mais en confidence ; je veux que cela soit toujours un soupçon dans le public mais point une certitude²⁴.

²³ M. Lever, « Romans en quête d'auteurs au XVII^e siècle », cité par Nathalie Grande, *op. cit.* p. 9.

²⁴ Extrait de la correspondance avec Constant d'Hermenches (10 janvier 1764), cité dans l'Introduction de Christabel Braunrot à *Le Noble*, dans *Œuvres Complètes*, tome 8, *Romans, contes et nouvelles I*, p. 16, édition critique publiée par J.-C. Candaux, C.P. Courtney, Pierre H. Dubois et *al.* texte établi et annoté par P. Thompson et D. Wood, G.A. Van Oorschot, 1980.

Si elle ne cache pas, avec son correspondant, la volonté déterminée de jouer avec un soupçon qui la sert, c'est qu'Isabelle de Charrière sait bien que du maintien du doute lui-même elle a plus à gagner qu'à afficher clairement son nom. Non contente de maintenir le doute, c'est elle qui le fait naître et qui l'entretient. Il s'agit de se gagner des lecteurs, de s'attacher un lectorat captif de ses propres attentes.

Mme de Tencin a écrit des romans qui s'inscrivent clairement, dit-on souvent, dans la tradition de ceux de Mme de Lafayette. A l'instar de son illustre devancière, elle ne signe pas ses romans. Or, sa prétention n'était pas nécessairement du côté de l'auctorialité. Il se pourrait fort bien que Mme de Tencin ait poussé « l'imitation » du modèle au-delà de la seule facture du texte : l'anonymat pourrait être pour elle une manière ostentatoire et paradoxale de s'inscrire dans une noblesse par elle revendiquée ; honneur qu'elle brigait probablement davantage que celui du nom d'Auteur. Cette question a très certainement joué un rôle important quant à la manière dont son œuvre est parvenue jusqu'à notre époque mais cela m'incite à adopter un mode particulier de lecture de ses textes, car la question de l'anonymat renvoie toujours à une interrogation sur les intentions qu'il recouvre. Ainsi pour H. Coulet :

L'intention du secret est ici plus importante que sa réalité ; Mme de Tencin a voulu qu'on se posât des questions sur ses romans : étaient-ils d'elle ? Comment cette femme-là a-t-elle pu écrire ces romans-là ? La disconvenance entre la personnalité de l'auteur et le romanesque de l'œuvre est un élément intégrant de l'œuvre-même²⁵.

Ce qui m'intéresse particulièrement c'est que cette interrogation est maintenue, qu'elle demeure aujourd'hui encore, ouverte. Or, la question de l'intention de l'auteur est un des éléments essentiels de l'ironie.

Particulièrement frappante est l'instrumentalisation de l'anonymat par Mme Cottin. Lorsqu'elle publie *Claire d'Albe* en 1799, elle a l'intention d'employer l'argent gagné grâce au livre, s'il a du succès, à aider un émigré²⁶. La bienfaisance était une qualité morale hautement estimée, une des vertus prônées sans relâche par les philosophes. La bienfaisance est aussi, ne l'oublions pas, un motif littéraire qui joue un rôle important dans les intrigues romanesques. C'est souvent par l'observation secrète d'un acte de bienfaisance qu'une héroïne peut tomber amoureuse d'un héros, fût-il libertin, et on sait le profit que Valmont a su

²⁵ « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », H. Coulet, *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, Paris, Les Belles Lettres, mai 1994, 46, p. 43.

²⁶ Même pratique pour Mme de Genlis.

en tirer pour séduire Mme de Tourvel. Aussi le secret de Polichinelle de Mme Cottin relève-t-il sinon de la manipulation de ce que l'on appellerait aujourd'hui l'opinion publique, du moins d'une grande habileté à s'attirer la curiosité bienveillante de ses contemporains.

C'est un des effets majeurs du jeu lié à l'anonymat que de susciter le désir d'un lectorat en s'appuyant sur ses propres attentes, en voilant son nom pour mieux montrer son ouvrage. L'anonymat est pris en compte dans la critique faite par la presse ainsi que le souligne Sykes le biographe de Mme Cottin :

La critique indique le grand succès qu'a obtenu ce premier ouvrage d'une plume inconnue, parle des spéculations qui ont cours dans les milieux littéraires et mondains sur l'identité de l'auteur [...]²⁷

Les spéculations sur l'identité de l'auteur sont bien partie intégrante du succès de la réception de l'œuvre : plus la question sera discutée, plus l'ouvrage attirera la curiosité des lecteurs. On apprend pourtant dans la correspondance de Sophie Cottin qu'elle a été « bien fâchée » d'être dévoilée malgré elle car si elle ne boude pas la reconnaissance de son talent à travers le succès qu'obtient son livre, elle se sent cependant moins à l'aise pour assumer le propos d'un texte qu'elle n'a publié ainsi que parce qu'elle était sûre de ne pas être reconnue. Dans le cas de ce premier ouvrage, l'anonymat correspond tout à fait à la volonté d'éviter la censure du public.

Il faut croire que ce stratagème lui a réussi car, ayant obtenu un succès retentissant pour *Claire d'Albe*, au moment de la publication de son deuxième roman, *Malvina*, elle conserve encore l'anonymat en prenant soin de préciser dès l'Avertissement :

Jamais il n'y eut d'Avertissement d'une utilité plus bornée que celui-ci, car il ne regarde que le petit nombre de lecteurs de *Claire d'Albe*, et l'infiniment plus petit nombre de ceux qui s'en souviennent²⁸.

L'usage de l'anonymat, cette fois, répond à des motivations différentes : on peut supposer que la crainte de la censure persiste mais un nouveau mobile s'ajoute. En rappelant *Claire d'Albe* à plusieurs reprises, dans l'*Avertissement*, c'est bien sur la renommée de ce

²⁷ Sykes, L. C., *Madame Cottin*, Oxford, collection : « Modern Language studies », Basil Blackwell, 1949, p. 246.

²⁸ *Malvina* (1801), tome 2, *Œuvres complètes*, édition de 1820, « Avertissement, pp. 3-4 ».

texte lui-même que Mme Cottin compte et non, en ce début de carrière en tout cas, sur son nom propre. La presse se fait plus réservée à l'égard de ce deuxième roman, et Sykes qui fait l'analyse de la réception de cette œuvre par la presse, note malicieusement :

On peut mettre au frontispice : par Madame *** et l'on trouvera des lecteurs, et même des journalistes, qui vous loueront comme si vous aviez fait la *Princesse de Clèves*.²⁹

Il ne s'agit pas pour Mme Cottin de se faire reconnaître par l'aristocratie comme je l'avais évoqué plus haut pour Mme de Tencin. Cependant ce commentaire de Sykes montre que l'anonymat considéré dans son rapport à l'imaginaire social pourrait bien avoir comme fonction sinon de garantir du moins de suggérer la haute qualité de l'œuvre. La noblesse se déplace ainsi de l'auteur au roman.

Les romancières s'entendaient à faire valoir leurs écrits et en ce sens, les usages qu'elles font de l'anonymat relèvent d'une véritable stratégie éditoriale : même des romancières comme Mme Riccoboni qui ne faisaient aucun mystère de leur métier d'écrivain ont pu y avoir recours à l'occasion. Avoir la prétention d'être auteur, si le public ne consacre pas l'œuvre, c'est se vouer au ridicule. Diderot rassure Mme Riccoboni sur ce point lorsqu'il lui écrit au sujet de son roman *Juliette Catesby* : « Cet ouvrage aura du succès, je vous conseille de le donner et de l'avouer »³⁰.

S'il y a une indéniable insolence dans le fait de se singulariser par l'écriture, un autre avantage de l'anonymat est qu'il permet d'éviter la circonstance aggravante lorsque l'entreprise échoue, c'est-à-dire lorsque le risque encouru se solde par un échec retentissant : une œuvre « avouée » et qui n'obtiendrait aucun succès plongerait son auteur dans des douleurs autrement plus cuisantes que celles liées à une gloire qui serait, selon l'expression de Mme de Staël, « le deuil éclatant du bonheur ». Là, nulle majesté du deuil mais la honte d'avoir voulu paraître plus que ce que l'on « est ».

²⁹ *op.cit.* p. 247.

³⁰ Diderot, *Œuvres complètes*, édition dirigée par R. Lewinter, Club Français du livre, 1969-1973, 15 vol. T. III, p.683, cité par Colette Cazenobe dans *Au Malheur des dames*, Paris, Champion, 2006, p.20.

Antoine Lilti³¹ rapporte à ce sujet une aventure cruelle qui arriva à Mme Du Boccage et qui illustre parfaitement les dangers de la publication avouée : alors qu'elle avait publié sous anonymat, c'est à la suite de l'obtention d'un prix de poésie de l'Académie de Rouen qu'elle décide de revendiquer ses œuvres parmi lesquelles *La Colombiade ou la Foi portée au Nouveau Monde*. Cette épopée par laquelle Mme Du Boccage veut rendre hommage à Christophe Colomb s'inscrit essentiellement dans une perspective religieuse et si pour elle, d'après Pierre Malandain et Michel Delon, « Ce nouvel Ulysse méritait sans doute un autre Homère », les critiques précisent que son texte se perd : « dans une mythologie du surnaturel chrétien qui fait intervenir saints protecteurs, anges et diables³² ».

Or, un jour qu'elle était invitée chez Voltaire, *aux Délices*, elle se trouva la victime d'une odieuse mystification : Voltaire lui posa une couronne de laurier sur la tête devant tous ses invités, geste qu'elle interpréta alors comme un hommage public à son talent. Or, Grimm rapporte dans sa *Correspondance littéraire* :

M. de Voltaire se tourmenta toute la journée à faire un quatrain pour elle, et n'en put jamais venir à bout ; le dieu des vers, prévoyant l'usage qu'il voulait faire de ses talents, s'était retiré de lui. Le souper arrive, point de vers. Le chantre de Henri IV, dans son désespoir, se fait apporter du laurier, en fait une couronne qu'il pose sur la tête de la pauvre Colombiade, en lui faisant les cornes de l'autre main et tirant sa langue d'une aune aux yeux de vingt personnes qui étaient à table³³.

Même si le désaccord entre Voltaire et Mme Du Boccage porte sur la question de la religion, cette anecdote est exemplaire : la levée de l'anonymat a fait basculer l'opinion au point que Voltaire puisse s'en croire autorisé à violer les lois de l'hospitalité ainsi que Grimm l'a remarqué³⁴. Dans cette histoire c'est en définitive sur la tête de Voltaire que retombe le déshonneur, Mme du Boccage n'en aura pas moins été publiquement humiliée et abandonnée à la risée du public.

D'après ces quelques exemples de stratégies diverses, l'anonymat peut relever, d'une manœuvre consistant à susciter la curiosité du lectorat, d'une inscription dans une tradition

³¹ Antoine Lilti, *Le Monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Fayard, 2005, p. 119.

³² *Littérature française du XVIII^e siècle*, op. cit. p. 450.

³³ D'après A. Lilti, op.cit. : « *Correspondance littéraire*, t. VI, p. 114 ».

³⁴ Cité par A. Lilti : « Et moi, qui crois religieusement à l'hospitalité, et qui la soutiens d'institution divine, j'étais assez fâché de voir le premier poète de France la violer envers une bonne femme qui prenait toutes ses pantalonnades au pied de la lettre. », op. cit.

littéraire ouverte par d'illustres devancières³⁵, d'une prudence d'auteur qui veut s'assurer au préalable du bon accueil du public ; c'est aussi une manière de sacrifier aux règles de bienséances puisque c'est l'ouvrage qui reçoit manifestement les éloges du public et non l'auteur.

Cependant, si l'engagement dans l'écriture apparaît comme volonté de se montrer, alors, avoir la prétention d'être auteur, c'est encourir le « risque » d'une gloire qui précisément cadre mal, au dix-huitième siècle, avec le fait d'être femme.

c) Hostilités

Dans l'histoire de la littérature, la biographie des auteurs, et plus encore des auteurs de sexe féminin, a joué un grand rôle dans la transmission (ou non) de leurs œuvres. Les destins des romans écrits par des femmes apparaissent indissociables du regard porté sur leur vie³⁶. Plusieurs options s'offrent alors au lecteur, soit la femme auteur est estimable parce qu'elle a su rester modeste et que l'on n'a jamais entendu parler d'elle, soit elle a défrayé la chronique et le relent de souffre lié à sa biographie joue comme un attrait supplémentaire : quelle femme ! Plus rarement elle s'est fondue dans les mœurs de l'époque et elle apparaît représentative d'une condition féminine que nous observons de loin d'un regard quelque peu anachronique.

A lire les articles et préfaces sur les femmes auteurs du XVIII^e siècle, j'ai été souvent frappée par la résurgence de commentaires d'une extrême hostilité. Or, passé le moment de surprise et de révolte devant ces discours indignes, survient forcément un moment d'indifférence puisque la teneur de ces articles est aussi peu variée que répétitive. J'ai choisi malgré cela de m'attarder sur ce qui a pu susciter cette forme particulière d'hostilité parce qu'elle me semblait rendre possible un début de réflexion sur les peurs obscures liées à l'écriture des femmes. C'est l'insistance et la récurrence de certaines attaques qui m'ont paru dignes d'intérêt car il y va manifestement d'enjeux sociaux et culturels forts et dont il n'est

³⁵Voir Nathalie Grande et les questions de l'anonymat. Elle montre bien comment surgit une catégorie des princesses qui écrivent et qui ne signent pas leurs œuvres.

³⁶ Ainsi : « On ne sait presque rien au sujet de madame de Fontaine ; c'est en faire l'éloge : la gloire d'une femme vertueuse est de vivre ignorée », *Le Spectateur français au XIX^e siècle, ou variétés morales, politiques et littéraires, recueillies des meilleurs écrits périodiques*, Paris, librairie de la société typographique, 1805, p. 641.

pas sûr que notre temps soit tout à fait sorti : que l'on pense à certains discours sur les femmes françaises en politique ou dans n'importe quelle fonction impliquant une autorité.

Si les attaques contre les femmes qui écrivent remontent dans le temps au moins aussi loin que la naissance de la « Querelle des femmes », on peut néanmoins trouver les traces traditionnelles d'un tel discours dans le théâtre de Molière qui me semble emblématique et le plus accessible de nos jours au grand public : qui n'a pas lu ou au moins entendu parler des *Précieuses ridicules* ou des *Femmes savantes* ? Il ne s'agit donc nullement d'une innovation liée à l'écriture des romancières du XVIII^e siècle mais ce courant d'idées influe nécessairement sur la transmission et sur les lectures qui ont été faites ou qui sont faites des textes écrits par des femmes. C'est donc d'un imaginaire social commun qu'il est question.

Avec l'histoire de Sapho dans *Artamène ou le grand Cyrus*, Mlle de Scudéry illustre la manière dont son héroïne parvient à tenir en échec les attaques dues à une gloire mal perçue par une partie de la société qui est la sienne, mais dont elle parvient à éviter les écueils. Car s'il est répété à l'envi que Sapho écrit des vers aussi bien qu'Homère, elle se trouve confrontée aux effets d'un succès qui met sa vie de femme du monde en péril. Ceux qui se croient obligés de la considérer exclusivement comme une femme savante ne sont pas admis dans sa société. Sapho entend bien, lorsqu'elle quitte son cabinet de lecture, retrouver ses prérogatives de femme du monde et souscrit en tous points aux codes de la bonne conduite. Il s'agit d'être savante sans être pédante, d'être femme et écrivain : Mlle de Scudéry parvient à contenter l'appétit misogyne de ses détracteurs en détournant sur le double grotesque de Sapho, Damophile, la haine et les attaques attendues et c'est donc à Damophile que revient la charge d'illustrer les travers de la pédanterie.

Les critiques les plus violentes, et peut-être pour cette raison toujours reprises avec une certaine complaisance par les auteurs de notre époque, se trouvent essentiellement sous la plume de critiques du 19^e siècle. Rares sont les travaux portant sur les femmes auteurs qui ne présentent pas leur lot de propos haineux. Ainsi s'exprime Charles Monselet à propos d'Olympe de Gouges :

Quand Olympe de Gouges eut cessé d'être séduisante, écrivait Charles Monselet, « elle entreprit de devenir la Sapho de son siècle. [...] Déplorable erreur de ces femmes sans vocation qui se servent de la rhétorique comme d'un pot de fard ou d'une boîte à mouches, qui pensent qu'un volume leur ôtera une ride, et que la

jeunesse du cerveau fait l'éternelle jeunesse du visage ! [...] Déjà, chose inévitable, la littérature a exclu la coquetterie, son œil devient hagard, sa chevelure est dépeignée comme une métaphore de mauvais goût. Triste destinée des auteurs femmes³⁷ !

On a du mal aujourd'hui à concevoir une telle haine. La femme auteur pour laquelle Monselet mobilise l'imagerie de l'hystérique n'est plus qu'une femelle : il ne se contente pas de contester à Olympe de Gouges sa condition de femme, il lui ravit sa part d'humanité. Mon propos n'est pas tellement de dénoncer ce genre de discours évidemment excessif et tellement daté qu'il se désavoue de lui-même. Je souhaiterais attirer l'attention sur ceci que l'écriture des femmes est, aujourd'hui encore, appréhendée dans une mise en rapport à leur beauté, à la séduction, au désir qu'elles inspirent ou non.

Stendhal, cité par Sykes dans sa biographie de Mme Cottin³⁸, donne un autre exemple de ce phénomène :

Stendhal, on s'en doute bien, n'aimait guère les romans de Mme Cottin. Le premier novembre 1825, il écrit à Monsieur Strich, éditeur de la *German Review* publiée à Londres : « Je ne sais si le nom de Mme Cottin est connu en Angleterre. C'était une dame de Paris, morte il y a dix ou douze ans, fort laide dit-on, et que sa laideur n'avait pas empêchée d'inspirer de grandes passions. Elle a fait des romans d'une sensibilité brûlante : Claire d'Albe, Mathilde, visant à l'effet et sachant bien que l'âge auquel on lit ordinairement des romans est peu difficile sur les moyens employés pour atteindre l'effet, Mme Cottin fait usage de toutes les ressources du mélodrame. Ses romans sont difficiles à lire pour des hommes âgés de plus de vingt-cinq ans ; ils se placent, sur le clavier moral, à l'extrémité opposée à celle où se trouvent les romans de sir Walter Scott³⁹. »

C'est une constante des préfaces, introductions et autres préambules des éditions y compris actuelles de romans de femmes du XVIII^e siècle que de poser d'entrée de jeu en regard de l'écriture des femmes, ce qui est présumé de leur sexualité. C'est ainsi que se fabrique le lieu commun de l'auteur femme qui écrit passé l'âge de la séduction. C'est toujours après l'âge de la galanterie que les femmes écrivent comme si l'écriture devait remplacer le sexe. Et cela dans le meilleur des cas, car, lorsqu'une femme « même jeune », n'a pas la chance, comme une Mme de Graffigny, selon Raymond Trousson, de briller par le charme de son visage et de son corps, alors l'écriture lui tient lieu de la vie sexuelle à laquelle elle ne peut « évidemment » pas prétendre.

³⁷ Cité par Raymond Trousson dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, *op.cit.* p. 477.

³⁸ *op.cit.* p. 250.

³⁹ Paupe et Chéramy, t.II, pp. 393-394.

Ce qui est plus étonnant encore que le fait lui-même, c'est la complaisance avec laquelle les choses sont ainsi posées. Il y a une véritable jouissance de l'évocation de la vie amoureuse des femmes auteurs. Depuis les querelles des siècles passés, ces représentations n'ont pas disparu. Ont-elles évolué ou se sont-elles simplement atténuées ? La question se pose lorsqu'un éminent critique comme Raymond Trousson à qui nous devons pourtant cette magistrale réédition de romans de femmes du XVIII^e siècle laisse échapper à son tour des remarques dont il faut convenir qu'elles n'ont aucune portée littéraire :

Elle n'était pas mince et n'avait pas, comme on disait alors, la taille faite au tour, puisque ses intimes l'appelaient familièrement la « Grosse », ce qui n'a jamais été un compliment pour une jolie femme. Peu importe d'ailleurs, car elle n'était pas jolie non plus⁴⁰.

Il apparaît clairement que ce ton particulier qui vise à chaque fois le corps des femmes auteurs et leur sexualité est d'abord l'expression du fantasme du critique lui-même. Faut-il y lire la même misogynie que dans les attaques des critiques du XIX^e siècle ? Je ne le crois pas. Si ces sorties sont dérangeantes, c'est avant tout parce qu'elles viennent inscrire dans un espace qui se veut objectif et scientifique la trace d'un désir. Ce sont des propos qui apparaissent déplacés. Il n'est pas certain, cependant, que les hommes qui publient soient davantage épargnés. Elisabeth Badinter rapporte avec quelle hargne et quelle brutalité la critique s'est déchaînée en son temps contre Thomas :

Mars 1772. L'innocent Monsieur Thomas, académicien distingué, publie un *Essai* sur les femmes. Comment pourrait-il se douter que ce travail sérieux, intéressant à bien des points de vue, mais sans audace particulière, lui vaudra les sarcasmes unanimes de ses contemporains ? Aurait-il laissé passer quelques idées ridicules ? Point du tout. Et nul, hormis Madame d'Epinay – ne contestera le fond de son propos. Ce qui suscite tant de lazzi c'est la personne même d'Antoine Léonard Thomas. Comment prétendre parler des femmes quand on ne les connaît pas ? En effet, celui qui est le champion incontesté dans l'art de l'éloge académique, souffre d'une tare qui devrait, dit-on, le contraindre au silence : il est vierge⁴¹.

Elisabeth Badinter montre bien que les attaques ne sont pas liées ici à la qualité de l'écrit. Si l'éloge se retourne en blâme contre son auteur, c'est que le sujet lui-même appelait implicitement une dimension éminemment personnelle. Or, le fait que cette dimension puisse, précisément à cet endroit, faire défaut, crée un contraste saisissant. Ce qui fonctionne ici,

⁴⁰ R. Trousson, *Romans de femmes*, op. cit. p. 59.

⁴¹ A.L. Thomas, Diderot, Madame d'Epinay, *Qu'est-ce qu'une femme?* un débat préfacé par Elisabeth Badinter, P.O.L, Paris, 1989, pp. 9-10.

comme dans le mot d'esprit ou la comédie c'est la possibilité de faire chuter un homme qui excelle dans un type de discours, de surcroît tout à fait particulier, puisque c'est « l'éloge académique ». Le jeu cruel de l'inversion ironique se poursuit jusqu'à son terme puisque l'effet attendu est que celui qui parle si bien soit quasiment réduit au silence.

Il y a donc bien une interrogation sur le sexe qui traverse les discours sur l'écriture. Lorsque les femmes, du fait de leur entrée en écriture, viennent dans ce champ-là, elles se trouvent nécessairement exposées aux mêmes types d'attaques. Entre l'interrogation et la haine destructrice il existe cependant une marge que toute femme écrivant est en mesure d'apprécier. Il est difficile d'oublier qu'il existe aujourd'hui dans le monde des femmes et bien sûr aussi des hommes, pour qui l'écriture demeure un interdit à respecter sous peine de mort. Quoi qu'il en soit, la misogynie fait rage en France au XIX^e siècle. C'est Béatrice Didier qui a évoqué avec le plus de précision les enjeux qui sous-tendent cet état de choses dans des pages consacrées à Héloïse et Abélard :

La vie du mythe d'Héloïse au XVIII^e et au XIX^e siècles est particulièrement révélatrice. [...] L'écriture féminine apparaît dans le mythe populaire, comme liée à l'émasculatation de l'homme. L'écriture de la femme, conséquence de la castration de l'homme : voilà encore une image affligeante que l'on retrouverait affleurant bien souvent dans les biographies de romancières et de poétesses ; cela revient un peu à ce refrain : si une telle avait trouvé un homme vraiment capable de la rendre heureuse, elle n'aurait jamais écrit. [...] Mais comme toujours dans l'imaginaire, les théories se renversent et l'écriture de la femme n'est plus seulement conséquence de la castration de l'homme mais sa cause. Et l'on tombe alors sur cet autre cliché des biographes qui consiste à dire, *grosso modo* : ce n'est pas étonnant si aucun homme n'a pu la satisfaire : elle écrivait⁴².

Les discours de franche hostilité ne pouvant plus légitimement continuer à se tenir ouvertement, ils demeurent néanmoins tout à fait repérables. Pour être implicites, ils n'en ont pas moins de puissance.

⁴² Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1991, p. 49-50.

2. Polysémie de la gloire

Dans *Totem et tabou*⁴³, Freud montre que le mot « tabou » peut revêtir alternativement ou conjointement deux sens contraires :

Pour nous, le tabou présente deux significations opposées : d'un côté, celle de *sacré*, *consacré* ; de l'autre, celle d'*inquiétant*, de *dangereux*, d'*interdit*, d'*impur*.

Ce qui est considéré comme impur est bien évidemment rejeté mais ce qui est sacré ne l'est pas moins, quoique selon des modalités différentes. Le sort réservé à la femme auteur dès lors qu'elle publie gagnerait à être pensé en fonction de ce type de mécanisme puisque c'est très souvent à partir d'un succès et de la gloire obtenue que les femmes sont ainsi parfois rejetées socialement et en butte aux attaques les plus virulentes.

Si pendant la plus grande partie du dix-huitième siècle les romancières ont beaucoup publié, ce n'est qu'à la fin du siècle que le changement de sphère par la publication est perçu comme une véritable transgression sociale. Publier est considéré comme le franchissement d'une limite. Toutefois avant de concerner les femmes auteurs en particulier, elle intéresse toute forme de publication, c'est-à-dire qu'elle concerne les auteurs en général. Or, à la fin du XVIII^e siècle et au début du siècle suivant, l'enjeu de l'écriture, si c'est de gloire qu'il s'agit ne saurait être le même suivant que l'on est homme ou que l'on est femme.

Pour analyser cette question, je vais m'appuyer sur un roman de Mme de Genlis, *La Femme auteur* dans lequel le comte de Germeuil, s'en explique auprès de sa maîtresse :

[...] il n'y a point d'*esprit de corps* parmi les femmes, et cela doit être. Formées par leur sensibilité, pour avoir une existence plus intéressante et moins égoïste que la nôtre, la gloire, à moins d'exceptions très rares, au lieu d'être pour elles une possession personnelle, n'est presque toujours qu'un bien relatif. Elles la trouvent dans les actions d'un père, d'un fils, d'un époux ; elles l'empruntent et ne la donnent pas ; et les lois, en cela, sont d'accord avec la nature ; n'est-il pas juste que la gloire appartienne en propre à celui qui peut seul transmettre son nom et le laisser en héritage⁴⁴ ?

⁴³ Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, (1912-1913), Paris, Editions Payot et Rivages, collection « petite bibliothèque Payot, 2001, p. 35.

⁴⁴ Mme de Genlis, *La Femme auteur*, Gallimard, collection Folio, 2007, p.81.

Qu'est-ce à dire ? Pour les hommes la célébrité, la gloire concerne le nom : écrire c'est « se faire un nom ». La gloire est appréhendée dans un registre symbolique pour un homme. C'est ce registre-là qui a été, au cours des siècles, problématique pour les femmes. Pourquoi refuser aux femmes la possibilité de « se faire un nom » ? La gloire est nécessairement associée par Germeuil à la question de la transmission du nom et de l'héritage qui sont les véritables enjeux masqués derrière les questions de rivalités. C'est un fait que dans une société patriarcale la transmission du nom se fait par les hommes. Une femme porte toujours le nom de son père ou de son mari. La crainte éprouvée par une société envers les femmes qui voudraient « se faire un nom » se situe du côté de la génération. On touche là aux fondements non seulement idéologiques mais structurels de la société patriarcale. C'est donc sans surprise que je constate que Germeuil campe les femmes du côté de la nature : « Elles la trouvent [la gloire] dans les actions d'un père, d'un fils, d'un époux ; elles l'empruntent et ne la donnent pas ; et les lois, en cela, sont d'accord avec la nature [...] ». Si la gloire est « le deuil éclatant du bonheur » selon la remarquable formule de Mme de Staël, c'est qu'elle contrevient aux usages de la société d'Ancien Régime qui ont force de loi, disons, même, de loi naturelle : une femme qui publie peut toujours être considérée comme une femme contre-nature, ce sont les « exceptions très rares » dont parle Germeuil.

D'autre part, la gloire n'est pas seulement à entendre comme synonyme de succès, elle est intimement liée à un sens plus ancien, aujourd'hui tombé en désuétude : celui de l'honneur. Or, l'honneur d'une femme au dix-huitième siècle c'est sa chasteté et sa réputation. Qu'une femme préserve sa vertu, cela ne suffit pas il faut en outre qu'elle préserve les apparences de la vertu. Il lui incombe donc de préserver le règne du semblant : l'apparence de la vertu et la vertu ont la même valence.

Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) cite, parmi ses définitions de la gloire, une acception péjorative du terme : « *Gloire*, se prend souvent en mauvaise part et signifie orgueil, sottise vanité. ». Cette signification est illustrée par la comédie de Destouches en 1732, *Le Glorieux*. Ainsi s'exprime Isabelle dans la comédie :

Et de la modestie embrassant la défense
Je soutiens que par elle on voit la différence
Du mérite apparent au mérite parfait.
L'un veut toujours briller, l'autre brille en effet,
Sans jamais y prétendre, et sans même le croire.

L'un est superbe et vain, l'autre n'a point de gloire ;
Le faux aime le bruit, le vrai craint d'éclater ;
L'un aspire aux égards, l'autre à les mériter⁴⁵.

Il me semble très significatif que la gloire rejoigne ici l'un des sens de l'insolence, l'orgueil, qui inscrit le mot dans une dimension morale. Proclamer une œuvre comme sienne, pour une femme, paraît aussi incongru que de clamer trop haut sa naissance.

La publication des œuvres et la gloire entraînent *ipso facto* pour une femme au dix-huitième siècle le risque d'accusations d'orgueil et d'immoralité. C'est donc du côté de la bassesse morale que le terme s'est imposé lorsqu'il s'agit du féminin. J'examinerai plus loin les raisons de ce glissement.

La gloire, quelle que soit l'acception envisagée, c'est d'abord quelque chose qui brille, qui se voit, c'est-à-dire qui implique un regard. Les autres entrées du dictionnaire de l'Académie témoignent du rôle central du regard lorsqu'elles évoquent la gloire au sens d'éclat ou de splendeur, donnant l'exemple de la gloire de Dieu ou encore la gloire au théâtre et en peinture qui représentent respectivement « l'endroit élevé et illuminé où l'on représente le Ciel ouvert et les divinités fabuleuses » et le « Ciel ouvert avec les Personnes divines, et les Anges, et les Bienheureux ».

Force est de constater que parler de gloire pour une femme entraîne implicitement la mobilisation de ces cinq connotations que sont la célébrité, l'honneur, la chasteté, l'orgueil et la visibilité qui m'apparaissent toujours liées même lorsque c'est l'une ou l'autre de ces connotations qui est prévalente. La célébrité se rattache à la renommée, elle concerne le nom : c'est en tant qu'auteur que la femme auteur est perçue. Lorsqu'il s'agit du féminin, le regard est fréquemment mis en cause. C'est de ce côté-là que les femmes auteurs, en tant que femmes, sont sollicitées ; alors la visibilité, en ce qu'elle mobilise le regard, amène au premier plan ce qui est supposé relever de la féminité de l'auteur, c'est cette dimension que je développe dans la partie suivante.

⁴⁵Destouches-Néricault, Philippe, *Le Glorieux*, acte 3, scène 4, Paris, Le Breton, 1732, 120 p.

a) Les dangers de la publication

La question des bienséances, de la modestie et de la pudeur se trouvant au cœur des enjeux de l'écriture des femmes elle engage à interroger les enjeux de la publication, avouée, celle-ci puisque la publication est toujours susceptible de déclencher toutes sortes de violences. C'est que l'écriture des auteurs a pour effet de les rendre immédiatement visibles. Et si la visibilité soudaine des femmes est devenue problématique et a pu être considérée comme une insolence, c'est une question qui me semble moins liée à l'écriture en tant que telle qu'à la publication des œuvres et surtout à leur succès.

J'ai montré précédemment que le succès de leurs ouvrages n'était pas reproché aux femmes tant qu'elles demeuraient en quelque sorte voilées. Ce n'est donc pas tant l'écriture en elle-même qui leur sera reprochée que le fait d'avoir désiré la gloire pour elles-mêmes. Ainsi en témoigne cet extrait du *Spectateur français* (signé N.) au sujet de Mesdames de Lafayette, de Sévigné, de Fontaines et de Tencin :

Madame de la Fayette se cachait d'être auteur, et l'autre [Mme de Sévigné] ne pensa jamais l'être. L'une avait publié ses ouvrages sous le nom de Segrais ; et l'autre en écrivant des lettres à sa fille, ne se doutait pas qu'elle écrivait pour la postérité. Elle faisait des livres sans le savoir, et elle a obtenu, sans y prétendre une place unique au milieu des grands écrivains qui ont immortalisé le siècle de Louis XIV. [...]

Madame de Tencin n'a pas eu le même avantage [...]

Le bon Saturne ne lui fit sentir son influence qu'après sa trentième année. Mais alors elle effaça les torts de sa jeunesse par une conduite sage ; et sa maison devint le rendez-vous des hommes plus estimables, parmi lesquels on remarquait Fontenelle et Montesquieu. Jamais elle ne s'avoua l'auteur d'aucun ouvrage, et malgré le succès des siens, elle garda son secret⁴⁶.

Le roman de Mme de Genlis, *La Femme auteur* me semble illustrer ce propos d'une manière particulièrement frappante bien que sa critique extrêmement sévère de l'écriture des femmes pourrait paraître tout à fait paradoxale : Mme de Genlis a été un auteur prolifique, ce

⁴⁶ *op. cit.* p.640-641.

dont témoigne le nombre impressionnant de titres qu'elle compte à son actif. Si *La Femme auteur* semble à première vue un rejet absolu de l'écriture des femmes on peut sans peine y lire la plainte d'une femme pour laquelle les conséquences de la gloire ont pu paraître parfois amères.

Une femme qui écrit, dit-elle dans ce roman, doit redouter de se trouver confrontée au mépris et à la haine des hommes qui ne lui pardonneront pas un geste qui, pensent-ils, leur appartient de droit. Mme de Genlis ne se prive pas en cette occasion de faire une critique acerbe de l'orgueil masculin qui prend ombrage du succès de femmes lorsqu'elles s'avèrent aussi talentueuses qu'eux-mêmes. La supériorité des femmes se fait écrasante lorsqu'ils s'avisent de ce qu'elles n'ont pas reçu, comme eux, une éducation digne de ce nom et que leurs œuvres peuvent prétendre à un égal mérite :

Vous perdriez la bienveillance des femmes, l'appui des hommes, vous sortiriez de votre classe sans être admise dans la leur. Ils n'adopteront jamais une femme auteur à mérite égal, ils en seront plus jaloux que d'un homme. Conservons entre eux et nous ces liens puissants et nécessaires, formés par la force généreuse et par la faiblesse reconnaissante : quel serait notre recours, si nos protecteurs devenaient nos rivaux ! Ils ne nous permettraient jamais de les égaler, ni dans les sciences, ni dans la littérature ; car, avec l'éducation que nous recevons, ce serait les surpasser. Laissons-leur la gloire qui leur coûte si cher, et que la plupart d'entre eux n'acquièrent qu'au prix de leur sang. La gloire pour nous, c'est le bonheur ; les épouses et les mères heureuses, voilà les véritables héroïnes⁴⁷.

Inégalité des conditions, rivalité entre les hommes et les femmes, supériorité, infériorité, ce type de discours n'a pas disparu aujourd'hui, loin de là. Je dirai même qu'il est bien souvent, désormais, un écueil des relations entre les sexes. C'est vraisemblablement pour cette raison que l'on entend nettement moins prôner la « faiblesse reconnaissante » et la « force généreuse » ; à l'heure de l'épanouissement personnel, il n'est plus guère ouvertement question, pour les femmes en France du moins, d'être « limitées » au seul rôle conjugal, encore moins d'en être reconnaissantes à leurs maris, quant à la « force généreuse », aujourd'hui cela pourrait presque sonner comme un oxymore.

Mme de Genlis fait dire à un de ses personnages que la femme auteur ne serait plus admise dans aucune des deux « classes » : ni celle des femmes, ni celle des hommes. Elle

⁴⁷ Mme de Genlis, *La Femme auteur*, Gallimard, collection Folio, 2007, p. 28.

serait rejetée, isolée, ne pourrait plus faire partie de la société à laquelle elle appartenait et se situerait donc dans un espace que je qualifierais de *no man's land*. C'est ce que Mme de Staël souligne également dans le chapitre « Des femmes qui cultivent les lettres » :

[...] elle promène sa singulière existence, comme les Parias de l'Inde, entre toutes les classes dont elle ne peut être, toutes les classes qui la considèrent comme devant exister par elle seule, objet de la curiosité, peut-être de l'envie, et ne méritant en effet que la pitié⁴⁸.

La société de cette fin de siècle pense donc la femme auteur comme susceptible d'incarner une nouvelle « classe » dont on voit bien où elle se situe : c'est de l'exclusion des deux autres « classes » qu'elle trouve sa place. La femme auteur, telle que Mme de Genlis et Mme de Staël l'évoquent, bien qu'exclue, occupe une position exceptionnelle, et littéralement extraordinaire. Cette notion de « classe » concerne bien sûr la différence des sexes mais elle oblige à interroger la réalité de la constitution dans la société d'un ordre social qui reflèterait ce partage binaire.

Pour revenir à *La femme auteur*, cependant, Mme de Genlis montre qu'il ne s'agit pas uniquement de souligner l'inégalité des conditions. Elle révèle une autre dimension qui me semble plus essentielle et qui problématise davantage la question de la publication de l'écriture des femmes.

Cette dimension est introduite dans le roman par la sœur de l'héroïne, Dorothée. Natalie écrit depuis sa tendre enfance et Dorothée la met en garde contre le fait de publier ses écrits :

« - Mais j'espère, ma chère Natalie, que vous n'aurez jamais la tentation de faire imprimer vos écrits ?

-Je puis vous assurer, avec vérité, que je n'en ai ni le projet ni le désir.

- Tant mieux.

- Je sens à cet égard une répugnance que je crois invincible. Mais, loin qu'elle soit raisonnée, il me semble qu'elle n'est fondée que sur ma timidité naturelle et sur des préjugés.

- En y réfléchissant, vous sentirez que cet heureux instinct est parfaitement d'accord avec la raison.

- Pourquoi ? Si par la suite je devenais capable de faire des ouvrages utiles à la jeunesse, à la religion et aux mœurs, ne serait-ce pas un devoir de les rendre publics ?

⁴⁸ Madame de Staël, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Genève, Droz, 1959, chapitre « des femmes qui cultivent les lettres », p. 342.

- Si par un goût bizarre, vous aviez fait une étude approfondie de l'art militaire, que vous eussiez un grand courage et le génie de Turenne, vous croiriez-vous obligée de vous *travestir*⁴⁹ en homme, afin d'aller vous enrôler parmi les guerriers ?

- Je vous entends : vous pensez qu'une femme, en devenant auteur, se *travestit* aussi et s'enrôle parmi les hommes⁵⁰. »

Ce n'est pas seulement l'écriture romanesque qui est ici remise en question, mais tous les genres d'écrits y compris les écrits pédagogiques. Même pour l'instruction des enfants, il n'est pas question pour une femme de publier. De nombreux auteurs, y compris féminins, ont insisté sur le danger de la publication pour les femmes. Une des premières critiques qui leur est adressée est celle du travestissement. Publier, c'est sortir de son rang de femme pour se travestir en homme. J'ai montré plus haut l'émergence d'une « troisième classe », ni homme, ni femme, le travestissement trahit une crainte différente. C'est davantage celle du leurre, de la tromperie : se faire passer pour ce que l'on n'est pas, c'est faire des dupes de ceux qui se laisseraient prendre au piège.

La question du travestissement est d'une grande importance au XVIII^e siècle, il était formellement interdit par la loi de se travestir et même en période de carnaval, ces pratiques demeuraient suspectes⁵¹. Pour les théologiens comme pour les moralistes le travestissement était condamnable et les rapports de police ou les témoignages dont Sylvie Steinberg fait état tendent à conjoindre le travestissement et la débauche.

Ainsi, lorsque notre héroïne remarque qu'une femme qui écrit « se travestit et s'enrôle parmi les hommes », faut-il conserver à l'esprit qu'il s'agissait là d'une véritable transgression là où aujourd'hui nous verrions tout au plus un banal déguisement ne tirant pas à conséquence.

Il est remarquable que Madame de Genlis emploie l'expression : « s'enrôler parmi les hommes » puisque c'est dans les armées que l'on s'enrôle. Sylvie Steinberg relate dans son ouvrage plusieurs cas de femmes s'étant ainsi enrôlées dans les armées en se travestissant, sans être démasquées pour certaines pendant plusieurs années. Il est même arrivé que les femmes réclament des pensions arguant que, ne pouvant plus exercer leur métier de soldat, elles avaient vu leur source de revenus disparaître. Chose à peine croyable, dans une société si

⁴⁹ En italiques dans le texte.

⁵⁰ *op. cit.* p. 24-25.

⁵¹ Voir sur ces questions Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes* : « Le travestissement de la Renaissance à la Révolution », Fayard, 2001, pp. 13-23.

sévère quant au travestissement, elles obtenaient généralement satisfaction. Les juges étaient moins sévères semble-t-il pour ces cas de travestissements. Je vois deux raisons possibles à cette clémence. Le travestissement a pu être interprété comme un sacrifice nécessaire à leur survie mais subordonné à l'intérêt militaire. La valeur du service rendu aux armées et les compétences guerrières de ces femmes sont ainsi reconnues.

Néanmoins, malgré ces exemples empruntés à l'histoire et donc à des faits réels, il est fréquent de trouver, dans les romans, cette réalité militaire métaphorisée lorsque les femmes souhaitent s'élever à des activités intellectuelles ou impliquant une responsabilité. Ainsi pour le personnage d'Isabelle de Charrière, Sir Walter Finch :

Ma femme me demanda un jour si je ne serais pas d'avis que les femmes partageassent avec les hommes toutes les charges et tous les honneurs ? Sans doute, lui répondis-je, si nous n'étions déjà pas, sans elles, trop de postulants. C'était dans une promenade qu'elle me fit cette question. L'instant d'après, un coup de fusil que nous entendîmes à plus de six cents pas de nous, la fit crier et pâlir. Vous ne seriez pourtant pas d'avis, lui dis-je, qu'on vous fit général d'armée. Non, dit-elle, seulement chancelier ou ambassadeur⁵².

Lorsque Mme de Genlis fait équivaloir la publication et l'enrôlement « parmi les hommes », elle ne fait que traduire une position idéologique indiquant que l'écriture est une activité, comme l'art de la guerre, éminemment masculine.

Dans *La Femme auteur*, Natalie publie un premier roman. Cependant elle ne s'exécute que parce qu'un acte de bienfaisance le rend nécessaire. On voit là que l'écriture ne s'avoue qu'à l'ombre du bien : la somme perçue pour le livre doit lui permettre de faire libérer trois hommes emprisonnés pour une dette dont ils ne peuvent s'acquitter. Comme il se doit, Natalie se fait prier et c'est sur l'insistance d'un ami qu'elle accepte de publier. Le roman est un véritable succès. Dorothée la met en garde pour la deuxième fois :

Ô ma chère Natalie [...] qu'il serait sage, qu'il serait beau de s'arrêter là ! d'écrire toujours puisque vous en avez le goût et le talent ; mais de ne plus publier vos ouvrages⁵³...

⁵² Isabelle de Charrière, *Sir Walter Finch et son fils William*, Gallimard, collection Femmes de lettres, Barcelone, 2008, p. 26.

⁵³ *op.cit.* p. 77.

Ce n'est donc pas l'écriture qui pose problème mais bien la publication. Cette fois-ci, l'enjeu est d'ordre moral mais aussi esthétique car ces deux ordres sont encore éminemment liés : « qu'il serait sage, qu'il serait beau de s'arrêter là », dit Dorothée. Dans la perspective platonicienne qui est encore celle du dix-huitième siècle, où éthique et esthétique sont indissociables, la bonté et la beauté de l'action d'une femme consistent à ne pas se rendre visible. Il est possible néanmoins de parler de « femmes illustres », mais c'est alors la postérité qui s'est chargée de les glorifier : elles, elles ne doivent pas le vouloir.

Il s'agit- là cependant d'un idéal et l'abnégation demandée aux femmes n'allait pas de soi, elle n'avait rien de « naturel » et au fond elle supposait un grand courage, plus encore : de l'héroïsme. C'est ce qu'énonce l'auteur de l'article du *Spectateur Français* cité précédemment. En effet, après avoir constaté que Mme de Tencin n'a pas signé ses romans, il poursuivait son éloge en ces termes :

Dans une femme née ambitieuse, au milieu d'une société composée de gens de lettres, cette abnégation de l'amour-propre et ce refus de la gloire, a quelque chose d'héroïque⁵⁴.

Dans *La Femme auteur* Mme de Genlis aborde aussi une autre question problématisant la publication. Si Germeuil se détourne de Natalie à partir du moment où elle publie avec succès, c'est bien qu'il la confond avec ses écrits. Peut-être d'ailleurs n'a-t-il pas tout à fait tort, je reprendrai cette question ultérieurement parce qu'elle est un lien essentiel avec l'ironie qui fondamentalement mêle le vrai et le faux, la fiction et le réel. Lorsqu'il lui reproche ses publications, ce qui semble lui poser un problème majeur c'est la transposition d'une part de réalité dans la fiction, voire la transformation même de la réalité en fiction :

Quoi ! ces sentiments si tendres, si délicats dont l'expression faisait mon bonheur dans vos lettres, je les retrouve dans vos ouvrages ! Ces phrases touchantes, inspirées par l'amour, m'appartenaient ; vous me les reprenez pour les publier et pour en faire des fictions⁵⁵ ! ... »

Le bonheur que Germeuil éprouvait à lire les lettres de Natalie tenait à ce que celles-ci lui étaient adressées. Mais s'il pense retrouver effectivement dans les romans de Natalie les

⁵⁴ *op. cit.* p. 641.

⁵⁵ Madame de Genlis, *op. cit.* p. 78.

mêmes expressions, simplement transposées, alors se pose pour lui la question de savoir à qui, au juste, ces expressions s'adressent.

La deuxième question que Germeuil soulève porte sur les mots de l'amour. Quelle signification leur accorder s'ils se répètent à l'identique dans la fiction ? Si Germeuil ne fait aucune différence entre la réalité et la fiction, entre le réel et l'imaginaire, il est tout à fait cohérent qu'il s'ensuive pour lui un malaise puisque la fiction est, dans cette logique, le reflet ou l'image de l'amour, troublant jeu de miroir dans lequel lui-même disparaît. La distance est abolie entre la réalité et la fiction. Natalie lui « reprend » ses phrases, l'expression de son amour, son amour même pour les rendre publiques et « en faire des fictions », c'est-à-dire des romans.

La part de facticité sur laquelle l'expression de l'amour est fondée est dévoilée. L'authenticité de la parole amoureuse supposait l'unicité. Les mots et les expressions apparaissent comme figés pour Germeuil. Le roman a mis à nu l'un des ressorts de la séduction que Natalie exerçait sur lui, abolissant du même coup le leurre qui en supportait la possibilité. Paradoxalement, la vérité que dévoile la fiction est celle de la tromperie fondamentale qui est celle du langage. Ce dévoilement-là peut parfois paraître suffisamment intolérable pour entraîner des hostilités extrêmement fortes. J'ai déjà montré à quel point il revenait aux femmes de préserver le règne du semblant, une telle entreprise n'est donc pas sans conséquences : Natalie empêche, par son écriture que soit *assurée* la vérité d'une parole sur l'amour.

Il y a là pour Germeuil, une difficulté à percevoir la différence de registres qui, bien qu'ils se recoupent, ne se recouvrent pas totalement : réel et imaginaire sont liés, certes, mais ils ne sont pas identiques. C'est cette confusion des registres qui me semble marquer de la manière la plus significative les réflexions sur l'entrée des femmes dans l'espace public et l'accueil qui leur a été fait par la suite au sein des histoires littéraires. Car la publication par les femmes a presque toujours été pour l'histoire littéraire envisagée à partir d'un questionnement sur la féminité, sur la séduction, comme s'il fallait que leurs textes puissent corroborer les divers idéaux sur les femmes ou encore apporter une réponse à l'éternelle question : qu'est-ce qu'une femme ? Cette énigme du féminin est également posée dans les romans eux-mêmes : dans *La Femme auteur* la confusion dont il est fait état plus haut est attribuable à un personnage masculin, Germeuil, mais c'est bien de la plume d'une femme qu'elle émane, derrière Germeuil se tient Mme de Genlis.

Cette intrication de deux registres qui appartiennent à des champs différents a empêché que les écrits de femmes se transmettent pour ce qu'ils sont : des romans. Je reviendrai sur les questions posées par l'« écriture féminine » dans la suite de ce travail.

Dans le roman de Mme de Genlis, Dorothée aura donc mis sa sœur en garde par deux fois contre les dangers de la publication. Or, Natalie ne prend pas le conseil au sérieux et continue à publier des livres. Dès lors, sa destinée va s'assombrir. Ce que son amant, le comte de Germeuil, reproche à sa maîtresse devenue auteur à succès, ce n'est ni sa sensibilité ni ses idées, encore moins son écriture :

« Oui [...] je jouis de vos succès ; mais ne vous reprochez-vous point de prodiguer à l'univers des talents dont l'amour s'enorgueillissait davantage encore, lorsqu'il jouissait seul ? Quoi ! tout le monde à présent vous connaît comme moi ! N'est-ce pas une sorte d'infidélité dont votre amant aurait le droit de se plaindre ? »

L'écriture, par ce geste rendue publique, donne à voir ce qui jusque-là relevait de la sphère privée. C'est moins, à ce stade du récit, une célébrité d'auteur qui est reprochée à Natalie que l'exhibition qu'elle fait de ce qui jusque-là n'était réservé qu'à son amant. Elle lui enlève son bien, ce qui n'aurait dû être que sa seule jouissance. Germeuil imagine que, par une distorsion de l'adresse, elle dit à tous ce qui n'était destiné qu'à lui seul.

Comme le laisse entendre le comte de Germeuil, Natalie devient à ses yeux une femme publique. On aurait tort de sous-estimer l'importance des connotations liées à cette expression. Germeuil reproche à Natalie une « infidélité » qui ne s'exprime pas vis-à-vis d'un rival mais d'une multitude infinie : « l'univers », « tout le monde ». Le fond du problème c'est que depuis qu'elle a publié ses œuvres, il a la sensation que tout le monde peut la connaître comme lui-même la connaît avec le sens sexuel que peut prendre l'expression « connaître une femme ».

b) La femme publique

Il ne me semble pas abusif de faire un rapprochement entre les représentations liées à la publication par des femmes et la prostitution⁵⁶. Ce rapprochement est fait explicitement par Rétif de la Bretonne dans *La Paysanne pervertie* que Martine Reid cite dans *Des Femmes en littérature* :

Toute femme qui se produit en public par sa plume, est prête à s'y produire comme actrice, j'oserais dire comme courtisane : si j'en étais cru, dès qu'une femme se serait fait imprimer, elle serait aussitôt mise dans la classe des comédiennes, et flétrie comme elles [...] J'accorderais aux autrices le privilège flétrissant des filles de théâtre, qui les soustrait au pouvoir paternel : car c'est là surtout ce qui établit la bassesse des comédiennes, les tire du rang de citoyennes, et les place dans la classe des prostituées⁵⁷.

Martine Reid n'hésite pas à affirmer que « public et publicité riment avec prostitution⁵⁸ » et voilà à nouveau cette « classe » à la fois interne et externe à l'ordre social. Mais comment expliquer un tel rapprochement entre publication et prostitution ? Sur quoi se fonde-t-il ? La métonymie peut sembler surprenante. Lorsque de semblables allégations ou du moins des allusions assez proches ont existé concernant l'écriture des hommes, à ma connaissance il s'agissait plutôt de « prostituer sa plume »...

Les dangers de la littérature, les dangers du roman tant décrié (que l'on pense à Rousseau : « jamais fille chaste n'a lu de roman⁵⁹ ») ont glissé vers les auteurs responsables de la corruption des mœurs englobant en même temps les femmes auteurs. Après tout, doit-on s'étonner qu'elles subissent, comme leurs congénères masculins, les attaques des détracteurs du roman ? Ce traitement n'est qu'une des variantes d'une tradition qui remonte à Platon, lequel préconisait de chasser le poète de la Cité. Mais il me semble que l'accusation de prostitution est le privilège exclusif des femmes auteurs.

⁵⁶ Nathalie Grande dans *Stratégies de romancières*, cite Stendhal : « publier un livre ne peut être sans inconvénient que pour une fille », *De l'amour* (1822) Garnier 1959, p. 210.

⁵⁷ Martine Reid, *Des Femmes en littérature*, Belin, 2010, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.* p. 29.

⁵⁹ *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 4.

Cependant puisqu'entre prostitution réelle et publication d'un roman on ne se situe pas du tout dans le même registre, comment s'opère le passage de l'un à l'autre ?

Le bât blesse, semble-t-il, du fait que la femme auteur semble faire surgir quelque chose dans la sphère publique et qui, selon l'ordre social de l'époque, aurait dû être maintenu dans la sphère privée. Si la publication des femmes rend visible à tous ce qui au préalable demeurait voilé en raison de son appartenance à la sphère privée alors il faut déterminer ce qui est ainsi dévoilé.

Spontanément, j'aurais pensé qu'il s'agissait des femmes elles-mêmes. On a beaucoup glosé sur le voile et le dévoilement, toujours en maintenant le voile du côté féminin. De très nombreuses variations sur ce thème ont encore cours aujourd'hui, presque toujours, dans l'imaginaire, masquant la nudité de la femme quand ce n'est pas la femme elle-même. Que les femmes aient dû rester dans l'ombre est une réalité historique incontestable. Cependant il s'agit moins ici de réalité historique que des soubassements idéologiques, c'est-à-dire des idéaux qui ont marqué l'histoire de la publication de leurs œuvres par des femmes.

Je m'appuierai, pour avancer sur la question du regard public porté sur les femmes qui écrivent, sur un article d'Hélène Merlin-Kajman. Celle-ci réfléchit aux représentations du public telles qu'elles peuvent être analysées à partir du dictionnaire de Furetière⁶⁰. Elle reconstruit avec précision les valeurs morales, l'idéologie, l'imaginaire archaïque du dictionnaire de Furetière qui certes, trahissent ses propres positions mais qui indiquent par là-même celles de la société du XVII^e siècle : Furetière, nécessairement, était un homme de son temps et il a indéniablement influencé les générations qui lui ont succédé. La polysémie des termes étant inscrite dans l'histoire de la langue elle me paraît ici essentielle parce qu'elle produit des effets tout à fait réels à travers les âges, attestant la survivance des sens anciens.

C'est bien parce que la langue est porteuse de ces virtualités que, faute d'avoir été repérées comme telles et donc symbolisées, elles se retrouvent mises en acte avec pour conséquence l'exclusion réelle des femmes de la sphère publique. Ce n'est pas l'exclusion des femmes en tant que telles qui est inscrite dans la langue mais des représentations imaginaires qui produisent toujours des effets très réels d'exclusion.

⁶⁰ *Littératures classiques*, « Le dictionnaire universel de Furetière », « Le public et ses envers, ou l'archaïsme de Furetière », pp. 345-380, Paris, Honoré Champion, n°47, hiver 2003, 393p.

S'agissant du public, Hélène Merlin-Kajman écrit : « Là, le regard est toujours collectif, et les choses humaines dignes d'être vues, toujours publiques ».

Le public est un substantif dont les connotations se déploient dans deux directions radicalement opposées. La première direction inscrit le mot dans une acception méliorative. Cette dignité du public est liée à une idée de grandeur et d'élévation car elle est en rapport avec ce qui est divin : est public ce qui est digne d'être contemplé, ce qui est digne d'être vu parce que témoignant du divin dans la nature. Mais dans le même temps, et Hélène Merlin-Kajman en souligne le paradoxe, le public « évoque aussi une communauté détournée de la perspective de Dieu, dimension que la *filles abandonnée*, c'est-à-dire publique, prostituée ou commune, résume tout particulièrement⁶¹ ».

Hélène Merlin-Kajman précise dans une note de bas de page :

On dit aussi au Palais, qu'une Marchande publique peut s'obliger sans autorisation de son mari, lors qu'elle tient boutique ouverte, & qu'elle s'oblige pour raison des choses dont elle fait commerce. Hors de là le nom de publique à une femme est injurieux, & signifie celle qui se prostituë à tous venans. » voir aussi ABANDONNE, COMMUN, PROSTITUE.

Le public, mais aussi bien ce qui est public, est ainsi susceptible de la plus haute gloire comme de la plus grande déchéance : ce peut être un objet de culte comme ce peut être un objet de rejet, un déchet, il arrive même que l'un succède à l'autre et H. Merlin-Kajman remarque que le public « traduit des équilibres précaires et des polarités toujours réversibles [...] ». Devient public, d'après Hélène Merlin-Kajman, ce qui est exposé. Ainsi, les œuvres des auteurs sont exposées mais, partant, les auteurs eux-mêmes s'exposent à la censure du public : exposer une œuvre signifie aussi s'exposer.

« EXPOSER, signifie aussi, Courir le danger. Ce Prince s'*expose* trop, il va au feu comme un soldat. Un Auteur s'*expose* beaucoup, quand il donne quelque chose au public. Ceux qui sont dans les grands emplois sont *exposez* à la haine & à l'envie ».

Etre exposé, c'est donc courir un risque, un danger⁶² mais c'est aussi être sans défense. Cette définition confirme, à partir des exemples proposés par Furetière, le lien toujours potentiellement dangereux entre l'exposition et le public et l'on peut déduire de ces mêmes exemples que les dangers encourus sont « la haine & l'envie » pour tous les postes à

⁶¹ *Ibid.* p.348.

⁶² *Ibid.* p.349.

responsabilité, mais aussi le désaveu voire le déshonneur pour les auteurs, et enfin, dans un cadre guerrier, la mort.

Un autre sens du mot « exposer » en fait un synonyme du verbe « abandonner ». Le sens est ancien puisque l'exposition des enfants est une pratique que l'on peut faire remonter à la Grèce antique. Le commentaire qu'en fait Hélène Merlin-Kajman m'intéresse particulièrement :

Ce qui est « mis à l'abandon » ou « donné à ban », c'est-à-dire laissé « au premier qui en voudra, à la discrétion du public » (ABANDONNER), c'est ce qu'on ne garde plus, ce qu'aucune appartenance, aucun droit ne défendent plus, ce qu'on méprise et dont chacun peut s'emparer. Ici, actions de détresse et actions criminelles s'entremêlent étroitement. Débauche, prostitution, l'*abandon* caractérise aussi l'état des villes soumises au pillage⁶³, des enfants *exposés*, des banqueroutiers, et même celui de certaines professions infâmes comme celle du comédien, lui aussi « public » en un sens réprouvé.

Exposées, abandonnées et sans défense, c'est presque mot pour mot ce que disait Mme de Staël à la fin du chapitre « Des femmes qui cultivent les lettres », mais c'est aussi ce que Rétif de la Bretonne indiquait clairement : les femmes qui se font imprimer ne sont plus sous le coup du « pouvoir paternel », c'est dire qu'elles ne bénéficient plus de la protection de la loi, ce qui les expose logiquement à tous les affronts, à toutes les attaques dont les autres femmes se trouveraient protégées du fait de leur soumission à cette loi. Je remarque également le rapprochement fait avec les comédiens relevant de « certaines professions infâmes ».

Dans ce passage, Hélène Merlin-Kajman met en relief le rejet par la société lié à l'abandon et qui entraîne un certain nombre de conséquences lesquelles peuvent être cumulées. C'est d'abord l'état de disponibilité de ce qui est ainsi abandonné : « au premier qui en voudra », c'est ensuite la perte d'une appartenance première qui elle-même implique de ne plus appartenir à rien ni à personne et enfin de ne plus être défendu, protégé par aucun droit.

Alors comment articuler cette question du public et de ce qui devient public par l'exposition à la question des femmes auteurs ? Il est certain qu'elles s'inscrivent à double titre dans ce qui vient d'être évoqué : premièrement en ceci que, comme leurs partenaires masculins la publication les expose et ensuite parce que, étant femmes, elles appartiennent à

⁶³ Je traiterai plus loin de l'usage qu'ont fait Mme de Tencin et Mme de Gomez du thème de la ville assiégée dans leurs romans.

un champ qui nécessairement les situe d'emblée, dans une société d'ordre patriarcal, dans une position d'altérité. Hélène Merlin-Kajman rapporte dans son article que les femmes, sans pour autant se trouver explicitement situées du côté de la sphère domestique, sont toujours dans une position « limite » :

Moquées voire invectivées presque à toutes les pages du *Dictionnaire*, elles concentrent un grand nombre des dangers qu'on vient d'évoquer : si elles ne sont pas toutes abandonnées, leur vertu est sans cesse mise en doute tandis que leur physique fait l'objet de quolibets rapportés avec une étonnante insistance. Furetière enregistre ici un discours certes très traditionnel, mais en lui donnant une place qui trahit sa propre position [...]

Les femmes sont ainsi obstinément circonscrites par le discours comme celles qui contredisent ou contreviennent au *général*, au sens commun. [...] la juxtaposition des exemples a ici pour fonction constante de signaler leur position toujours limite, sans pour autant que cet écart, cette particularisation, s'explicite à partir de l'appartenance des femmes à l'espace domestique⁶⁴.

Le terme public recouvre des connotations appartenant aux deux catégories opposées de dignité et d'indignité. L'articulation du public avec la question des femmes auteur se complexifie car en tant que femmes, elles ne relèvent pas du public mais du particulier en quoi elles constituent une menace pour le public (à entendre ici dans un sens normatif) puisqu'elles ne sont pas la norme, c'est-à-dire, selon la formulation de Lacan, la norme mâle.

Ce qui menace le public c'est le particulier parce qu'il est indéfinissable et l'on retrouve bien cette inquiétude d'une manière appuyée dans cette définition de Furetière commentée par Hélène Merlin-Kajman :

En sortant de la société qui est le propre de l'homme, le particulier rejoint alors l'espace de l'indéfinissable qui caractérise, on l'a vu, la bâtardise, car « on dit proverbialement d'un homme fort caché, & qui vit en particulier qu'on ne sçait de quel *genre* il est, s'il est masle, ou femelle ». *La particularité ne distingue pas* : perçue comme hostile, idiote ou secrète, elle obscurcit la personne en la retirant de la visibilité du public et de ses marquages⁶⁵.

La peur de la confusion des sexes, l'abolition de ce qui marquerait clairement la différence sexuelle est donc déjà manifeste. C'est ce que Mme de Genlis et Mme de Staël repèreront parfaitement : en choquant les usages d'une société qui assigne chacun(e) à une

⁶⁴ *Ibid.* p. 366.

⁶⁵ *Ibid.* p. 365-366.

place déterminée en fonction de son sexe, la femme auteur se situe dans une frange indéfinie. C'est précisément parce que l'écriture ne permet pas la partition commode selon les sexes que la femme auteur en publiant signe une sortie de la société (ni homme, ni femme) et dévoile, ce faisant, la fragilité de l'édifice sur lequel repose un ordre fondé sur la nécessité de maintenir l'*apparence* de la distinction. La « visibilité du public » et « ses marquages », ce sont les codes qui régissent l'ordre de la société et en premier lieu, l'apparence.

Cependant Hélène Merlin-Kajman évoquait la particularité qui « obscurcit la personne en la retirant de la visibilité du public et de ses marquages. ». Si en tant que femmes les romancières relèvent du particulier, en tant qu'auteurs elles deviennent femmes publiques dans un sens dévalorisé. C'est un étrange paradoxe pour les femmes que d'être perçues comme d'autant plus « hostiles », « idiotes » ou « secrètes » qu'elles exposent leurs œuvres à la vue du public.

Je fais coïncider dans ma lecture, le « particulier » avec les femmes, mais le « particulier » recouvre tout aussi bien l'écriture. Qu'entend-on lorsque l'on dit que l'écriture ne *distingue* pas ? Comme je l'ai évoqué, plus haut, elle ne permet pas à elle seule de continuer le marquage de la différence des sexes. Cette question est toujours d'une actualité brûlante. Elle se traduit de nos jours encore par l'interrogation sur l'« écriture féminine » qui trouve un prolongement dans les études sur le genre (au sens de *gender*).

Le particulier comporte toujours un écart avec la norme qui ne vaut que pour le général. Si le particulier peut constituer une menace, l'altérité peut dans certaines circonstances être elle aussi considérée comme menaçante : parce que par définition elle est décalée par rapport à la norme, parce qu'elle n'existe que du fait de la distance qui la sépare de la norme, elle lui est à la fois consubstantielle (pas de norme sans altérité), elle est ce qui lui permet de s'ériger comme norme mais aussi ce qui l'annule en tant que telle. Toute forme d'altérité contient en elle en puissance la capacité de déplacer, d'infléchir, voire à terme de supprimer la norme, c'est-à-dire les usages : il est indéniable que l'entrée des femmes en littérature et d'une manière générale dans la sphère publique a profondément modifié l'organisation de la société et suscité de nouvelles façons de faire. C'est là leur plus grande insolence car malgré une reconnaissance négative de leur écriture (les romancières sont les grandes oubliées des histoires littéraires) leur influence a été profonde et réelle. Ce que les femmes dévoilent par leur entrée en écriture, c'est moins ce qu'il en serait d'une féminité de

l'écriture que la structure même d'une organisation fondée sur le semblant d'une bipartition qui ne se joue pas au niveau de l'écriture.

Le moment où les femmes auteurs s'exposent par leurs écrits est aussi celui où elles redoublent leur position d'altérité et donc risquent de redoubler la menace : altérité liée à leur sexe, altérité en raison de l'écriture. Elles sont immédiatement vouées et à double titre à une position tout à fait particulière et dont j'ai montré qu'elle comporte un risque. L'ambivalence attachée au terme de public et donc de publication montre que l'on bascule toujours soit du côté d'une survalorisation soit du côté d'une dégradation. Le versant qui se situe du côté de la dégradation est l'un des fondements de ce fantasme de prostitution vis-à-vis d'une femme dont l'écriture est soumise au regard du public ou de la comédienne, si l'on repense à la remarque de Rétif de la Bretonne.

c) Le paradoxe d'une comédienne

Au XVII^e siècle, Furetière associait l'infamie de la femme publique à celle du comédien. Lorsqu'à son tour Rétif de la Bretonne évoque ce fantasme de prostitution pour les femmes qui publient en précisant qu'elles doivent être considérées comme les comédiennes, il conjoint des réalités multiples, celles des auteurs et celles des comédiennes, pour se concentrer sur leur point commun : l'exposition. C'est ce qui lui permet de parler de prostitution. Mais s'agit-il de la même exposition ? Les enjeux dans le rapport au public sont-ils les mêmes pour une comédienne et pour une romancière ? Ce à quoi il réfère est un fait social qu'il serait hasardeux de généraliser ou de reporter tel quel sur une théorisation littéraire. C'est pourquoi il est nécessaire de dissocier les deux aspects.

L'histoire du théâtre et surtout l'évolution de la présence des femmes sur la scène, me semble pouvoir rendre compte en partie de ce qui se produit pour les femmes qui écrivent. Avant de revenir aux questions proprement littéraires, je vais faire un détour par le théâtre dans sa dimension sociologique et historique. La question de leur exposition tient par un bord à un côté imaginaire dû à leur être-femme, et par un autre bord à des réalités historiques qui pour certaines sont conditionnées par le fantasme et d'autres qui en définitive ont pu s'en libérer.

D'un point de vue historique, pour la comédienne la question ne se présente pas tout à fait de la même manière que pour la romancière puisque s'il n'a jamais été interdit de publier, la loi a réellement interdit aux femmes d'exercer le métier de comédienne.

Le statut social des comédiennes a été longtemps extrêmement périlleux et en effet souvent lié à la prostitution. D'après Aurore Evain, c'est justement dans le cheminement qui arrache la figure de la comédienne à l'identification à la prostituée que naît la professionnalisation des actrices :

En partant à la recherche des saltimbanques du Moyen-Age et en s'attardant sur les rares cas où la femme put partager les plaisirs du jeu dramatique lors des mystères ou cérémonies officielles, les débuts de l'actrice peuvent être replacés dans une tradition que lui refusent beaucoup d'historiens. Les courtisanes et les prostituées ne sont pas exclues de cette tradition, et ce point nous montre d'autant mieux la nécessité pour la comédienne de se construire un rôle social qui la fit accéder à une reconnaissance créatrice. Car la prostituée et la femme-artiste apparaissent comme les deux pendants de cette évolution : en s'intégrant à la famille du théâtre, l'actrice émergea au fil des générations grâce à la figure de personnalités douées de talents multiples qui n'avaient d'égal que leur volonté⁶⁶.

L'histoire du théâtre et des acteurs montre que la professionnalisation du métier d'actrice s'est faite relativement tard, Aurore Evain la situe vers la fin du dix-septième siècle. Jusqu'alors, les comédiennes qui jouaient dans des troupes pouvaient occasionnellement être confrontées à un risque de prostitution ; selon elle : « L'avenir de la troupe dépendait bien souvent des faveurs qu'exigeaient d'elles grands seigneurs et protecteurs⁶⁷ ». Mais ceci me semble davantage relever de rapports entre les classes sociales et renvoie à une forme de « droit de cuissage » que certains seigneurs ont pu s'arroger en abusant du pouvoir que leur conférait leur rang ainsi que Beaumarchais le met en scène dans *Le Mariage de Figaro*. Ce n'est pas une particularité liée au statut de comédienne.

C'est parfois pour gagner leur vie ou pour suivre leur mari que certaines comédiennes montent sur les planches. Ce fut le cas de Mme Riccoboni qui raconte dans une lettre à Garrick en janvier 1772 comment elle a épousé un acteur, laissant peu de doute sur sa vocation théâtrale :

Ma mère me fit sortir du couvent. J'avois quatorze ans. Elle se trouvoit précisément à l'âge que peu de femmes supportent avec patience. Belle encore, accoutumée à des soins, à des préférences, elle me vit trop grande pour me considérer à ses côtés sans

⁶⁶ Aurore Evain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, L'Harmattan, 2001, p. 23.

⁶⁷ Aurore Evain, *op. cit.* pp. 23-24.

inquiétude. Victime de son humeur, chagrinée, querellée, maltraitée, j'écoutai le premier homme qui me fit espérer une société plus douce. Je me mariaï pour quitter ma mère⁶⁸.

Au fond, c'est le statut même des comédiens qui demeure en marge de la société, au dix-huitième siècle, leur excommunication perdure même si elle n'est pas systématique. La mise au ban des comédiens qui relève de positions religieuses et sociales relie la question du métier à celle des mœurs, comme si le métier même d'acteur avait été perçu, non seulement comme un facteur possible de dépravation, mais comme le signe même de la dépravation de celui ou de celle qui le pratique. Or dès 1730, l'indignation qu'a provoquée le refus par les autorités d'accorder à Mlle Lecouvreur une sépulture montre que le public se détache d'un moralisme concurrencé par le plaisir que lui procurent ses actrices qu'il ne considère plus tout à fait du même œil.

C'est un des points au cœur de la discussion avec Rousseau initiée par d'Alembert dans son article « Genève » de l'*Encyclopédie* et de la *Lettre à d'Alembert* (datée de 1758) qui en est la réponse. Que l'on estime leur dépravation comme cause ou comme conséquence de l'excommunication et du manque de considération dans lequel on maintient les comédiens⁶⁹, au dix-huitième siècle le rapport du public aux acteurs subit une mutation : la discussion entre Rousseau et d'Alembert en est un exemple significatif.

Paul Ginisty évoque la destinée de femmes aux mœurs légères comme l'indique la collection dans laquelle il publie ses *Souvenirs de Mlle Duthé de l'Opéra*, texte apocryphe. Il va même jusqu'à dire que pour certaines femmes, c'est un statut social incertain et la volonté d'éviter une forme plus radicale de prostitution qui les a amenées sur la scène prestigieuse de l'Opéra. Ces comédiennes étaient des femmes galantes, c'est-à-dire des courtisanes. Ainsi dans son introduction Paul Ginisty explique-t-il :

Ce qui jetait vers l'Académie royale de musique nombre de nouvelles recrues bien protégées, c'était le privilège que conférait le fait de lui appartenir. La fille d'Opéra, une fois « encataloguée », n'était plus sujette à la puissance paternelle ni à la rigueur de la police. Elle pouvait être selon le mot de Chevrier, en 1762 « dénaturée et

⁶⁸Mme Riccoboni's letters to David Hume, David Garrick and Robert Liston, (1764-1783), édité par James C. Nicholls, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, Oxford Foundation, volume 149, 1976, p. 226-227.

⁶⁹Voir pour cette question l'article de Alfred Sauvy, « Théâtre et société au XVII^e siècle » dans *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations* 16^e année, n°3, 1961, p.537.

libertine, avec impunité. » Elle ne dépendait plus que de l'autorité royale. [...] l'opéra était lieu d'asile⁷⁰ [...]

Je retrouve dans cet extrait exactement les mêmes présupposés et le même angle d'approche que chez Rétif de la Bretonne : l'émancipation de la loi paternelle et la débauche. Ginisty ajoute cependant une précision essentielle : malgré la réprobation du côté des mœurs qui reste inchangée, la protection accordée par le roi inscrit les « filles de l'Opéra » dans une légalité par rapport à l'exercice de leur profession. J'y vois une nouveauté d'importance. C'est-à-dire que ce statut marque une rupture par rapport à celui de la femme publique, abandonnée et livrée à la prostitution. Les comédiennes de l'Opéra trouvaient enfin là un « asile », une protection. Certes, cette légalisation peut être considérée comme la légalisation d'une prostitution de luxe et par là elle a contribué à maintenir la confusion comédienne-prostituée. Mais dans le même temps, il devenait possible et légal d'exercer le métier de comédienne à l'Opéra sans basculer obligatoirement du côté de la prostitution. Ainsi, paradoxalement, ce sont des courtisanes qui dans cet exemple mettent sur la voie de ce qui deviendra un détachement progressif entre comédiennes et prostituées.

En 1784, à l'époque où Rétif de la Bretonne publie *La Paysanne pervertie*, on ne peut plus guère associer d'une manière systématique la figure de la prostituée à celle de la comédienne. Son approche, au-delà de l'attaque misogyne, révèle surtout qu'est sous-jacente l'érotisation du théâtre lui-même et, puisqu'il les compare, de l'écriture.

En effet, dès le début du dix-huitième siècle survient une véritable explosion du goût pour le théâtre, du côté de ceux qui en sont les producteurs, les acteurs, comme du côté du public. Non seulement le nombre de spectateurs ne cesse d'augmenter dans les théâtres, mais la « bonne société », en son particulier, se met à jouer la comédie. Jouer devient un plaisir de société, une activité éminemment prisée et valorisée dans laquelle les femmes tiennent leur rôle.

Mme d'Epinay évoque dans son roman cette fascination pour le théâtre qui est tout à fait acceptée par les parents de l'héroïne qui ont pourtant la réputation d'austères moralistes.

⁷⁰ Ginisty, Paul, *Souvenirs de Mlle Duthé de l'Opéra, (1748-1830)*, Paris, Louis Michaud, collection « Les Mœurs légères au XVIII^e siècle », p. 11.

Mais il est encore trop tôt pour jouer « ouvertement » et une femme risque toujours d'être accusée de légèreté par l'opinion en se livrant à cette activité⁷¹.

Les comédiennes ont eu à effectuer une double transgression : celle du travestissement propre au monde théâtral, et celle de leur présence réelle sur la scène. Ça n'a pas été une mince conquête pour elles que de parvenir à joindre le geste à la parole : Aurore Evain montre qu'au Moyen Âge elles pouvaient apparaître sur la scène à condition d'être muettes. C'est donc davantage sur leur parole, sur leur voix que la censure a porté, plus que sur l'exhibition de leur corps. Néanmoins, la comédienne soumet son corps, quoique déguisé ou travesti, au regard du public : la dimension de représentation peut être plus difficilement saisissable pour un public s'il perçoit comme une insolence la présence féminine sur la scène. Cette présence par ailleurs peut être tout à fait bien accueillie par le public et les actrices ont été nombreuses, dès le dix-septième siècle à devenir de véritables vedettes. Dans ces cas-là, la présence réelle de l'actrice peut masquer la fiction qu'elle supporte⁷² :

Elle l'emportait également dans sa concurrence avec le poète, et des voix se levèrent pour protester contre la fascination qui était portée à l'actrice au mépris du personnage représenté. Une distinction nouvelle qui faisait de l'actrice une personnalité à part entière et une figure sociale de grand intérêt.

Ainsi au moment où l'actrice commence à être reconnue en tant que telle, c'est la dimension de la *représentation* qui tend à s'opacifier. Sans la distinction opérée, et tout aussitôt oubliée, entre le rôle joué par la comédienne et sa personne propre il n'y a pas de représentation. Or, c'est bien parce que l'actrice peut éclipser le personnage qu'elle joue que se pose à nouveau la question de l'exposition des femmes. La question ne se pose plus dans un rapport fantasmatique à la prostitution ou à l'inquiétude liée aux mœurs des comédiennes. Désormais, c'est la question du talent ou du génie de la comédienne qui est à interroger.

Je vais avancer sur cette question à partir du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. Non que ce texte puisse résumer à lui seul la diversité des conceptions que se faisait le dix-huitième siècle des comédiens et des comédiennes. Mais ce texte d'une grande nouveauté et d'une étonnante modernité a su à la fois avancer une thèse nouvelle et tenir compte des

⁷¹ Madame d'Epinay, *Les Contre-confessions*: "histoire de Madame de Montbrillant", p. 454.

⁷² Aurore Evain, *op. cit.* p. 69.

présupposés voire des préjugés de l'époque. Il permet d'articuler la question de l'exposition des comédiennes à celle d'une esthétique du jeu de l'acteur.

Dans *Le Paradoxe sur le comédien*, Diderot avance que le fondement du talent du comédien repose exclusivement sur le jeu : il ne s'agit pas d'éprouver la réalité de sentiments pour en transmettre l'émotion, mais de la capacité de les feindre. Il ne faut pas une implication personnelle pour « rendre le vrai » de la situation mais être froid et distant et se situer exclusivement dans le jeu. Diderot est catégorique : Il faut à l'acteur « une tête de fer » et aucune sensibilité qui soit en rapport avec le personnage joué. Pour les besoins de sa démonstration Diderot mobilise des figures de comédiens célèbres mais également de comédiennes.

Il n'est pas indifférent pour mon propos que l'une d'entre elles, Mme Riccoboni, serve précisément de support à l'échange entre « Le premier » et « Le second », personnages du *Paradoxe sur le comédien*. Ce n'est pas non plus un hasard si Diderot l'a choisie. Comme l'extrait suivant le montre, la figure de Mme Riccoboni corrobore admirablement ses conceptions de l'actrice, de la romancière et des femmes :

LE PREMIER

[...] Connaissez-vous madame Riccoboni ?

LE SECOND

Qui est-ce qui ne connaît pas l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages charmants, pleins de génie, d'honnêteté, de délicatesse et de grâce ?

LE PREMIER

Croyez-vous que cette femme fût sensible ?

LE SECOND

Ce n'est pas seulement par ses ouvrages, mais par sa conduite qu'elle l'a prouvé. Il y a dans sa vie un incident qui a pensé la conduire au tombeau. Au bout de vingt ans ses pleurs ne sont pas encore taris, et la source de ses larmes n'est pas encore épuisée.

LE PREMIER

Eh bien, cette femme, une des plus sensibles que la nature ait formées, a été une des plus mauvaises actrices qui aient jamais paru sur la scène. Personne ne parle mieux de l'art, personne ne joue plus mal.

LE SECOND

J'ajouterai qu'elle en convient, et qu'il ne lui est jamais arrivé d'accuser les sifflets d'injustice.

LE PREMIER

Et pourquoi, avec la sensibilité exquise, la qualité principale, selon vous, du comédien, la Riccoboni était-elle si mauvaise ?

LE SECOND

C'est qu'apparemment les autres lui manquaient à un point tel que la première n'en pouvait compenser le défaut.

LE PREMIER

Mais elle n'est point mal de figure ; elle a de l'esprit ; elle a le maintien décent ; sa voix n'a rien de choquant. Toutes les bonnes qualités qu'on tient de

l'éducation, elle les possédait. Elle ne présentait rien de choquant en société. On la voit sans peine, on l'écoute avec le plus grand plaisir.

LE SECOND

Je n'y entends rien ; tout ce que je sais, c'est que jamais le public n'a pu se réconcilier avec elle, et qu'elle a été vingt ans de suite la victime de sa profession.

LE PREMIER

Et de sa sensibilité, au-dessus de laquelle elle n'a jamais pu s'élever ; et c'est parce qu'elle est constamment restée elle, que le public l'a constamment dédaignée⁷³.

Il n'y a, dans ce passage, aucune hostilité vis-à-vis de Mme Riccoboni. Diderot est trop ami des arts et trop philosophe pour s'embarrasser des préjugés de l'ordre moral. Mais son approche du jeu de l'acteur empruntant pour s'illustrer la figure d'une femme célèbre comme romancière et décriée comme actrice est tout à fait significative.

Mme Riccoboni est encore, au moment où Diderot rédige *Le Paradoxe* entre 1773 et 1777, au faite de sa gloire de romancière ; ses œuvres complètes continueront à être éditées jusqu'à la moitié du dix-neuvième siècle. Mme Riccoboni incarne la figure de l'auteur célèbre : « Qui est-ce qui ne connaît pas [...] ». « Le premier » prend garde à citer les qualités morales de ses ouvrages, puis c'est sa conduite qui est examinée afin de montrer qu'elle apparaît conforme à la moralité de ses romans. Il est absolument nécessaire à Diderot que l'actrice dont il parle puisse être irréprochable tant du point de vue des mœurs que de l'éducation afin que puisse être examinée la question de son talent sans que celle-ci soit parasitée par des considérations morales qui continuaient à diviser l'opinion au sujet des acteurs.

« Le second » montre qu'elle a fait la preuve non seulement de sa très grande vertu mais aussi, et c'est le point nodal de cette démonstration, d'une sensibilité qui se traduit par des larmes intarissables et une infinie propension à souffrir. L'incident qui a failli la mener au tombeau est probablement son abandon par le comte de Maillebois dont une tradition tient qu'elle s'en est inspiré pour écrire les *Lettres de mistriss Fanni Butlerd*, son roman le plus célèbre. Or, c'est précisément cette souffrance, laquelle trahit une grande sensibilité, qui fait obstacle à son jeu de comédienne. Au fond, selon Diderot, ce qui manque à Mme Riccoboni, c'est la capacité à « s'élever » au-dessus de sa sensibilité, la capacité à sublimer ses passions pour atteindre la dignité de l'art du comédien. Le paradoxe est là : « Personne ne parle mieux

⁷³ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, pp. 177-178.

de l'art, personne ne joue plus mal ». Il y aurait donc chez Mme Riccoboni un décalage entre son savoir sur l'art et la valeur artistique de son jeu.

Diderot voit en Mme Riccoboni une véritable interlocutrice, ce dont témoigne, par exemple, leur correspondance et leurs échanges sur le théâtre⁷⁴. Il ne lui refuse pas non plus le génie d'une romancière, bien au contraire puisque c'est là qu'elle excelle. Mais il n'y a pas d'équivalence entre le roman et le théâtre pour Diderot : le théâtre (en ce qui concerne l'acteur) est du côté du jeu, de la feinte, le roman (féminin) du côté de la réalité, de la vérité, c'est-à-dire de la sensibilité.

C'est précisément parce qu'elle « est constamment restée elle, que le public l'a constamment dédaignée ». Diderot fait bien la distinction entre le rôle endossé par l'actrice et la personne, mais à le lire, l'échec de la comédienne tient précisément à ceci qu'elle ne parvient pas à opérer la distinction. Peut-être réintroduit-il là son idéal féminin et il est possible de penser que Diderot fait allusion à « la » sensibilité féminine. Je nuancerai toutefois cette position en rappelant que le paradoxe sur le comédien concerne aussi bien les acteurs que les actrices.

En revanche, s'agissant du roman, le jugement de valeur n'est pas le même. Cette sensibilité est même la plus sûre garantie de la qualité de l'œuvre romanesque de Mme Riccoboni puisque Diderot peut affirmer qu'elle a écrit : « un grand nombre d'ouvrages charmants, pleins de génie, d'honnêteté, de délicatesse et de grâce ». Le terme « sensible » subsumant toutes ces qualités.

Mme de Staël illustre cette problématique dans un passage de *Corinne*⁷⁵. Ce personnage féminin, à la fois poète et actrice doit jouer le rôle de Juliette dans une représentation de la pièce de Shakespeare :

Oswald avait un mélange d'inquiétude et de plaisir à l'approche de ce nouveau succès ; il en jouissait par avance ; mais par avance aussi il était jaloux, non de tel homme en particulier, mais du public, témoin des talents de celle qu'il aimait ; il eût voulu connaître seul ce qu'elle avait d'esprit et de charmes ; il eût voulu que

⁷⁴ « Lettre de Madame Riccoboni à Diderot », « Réponse de Monsieur Diderot à la lettre précédente », dans Diderot, *Œuvres Complètes*, Tome 10, « le Drame bourgeois », Fiction II, Paris, Hermann, pp. 434-436.

⁷⁵ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 192-200.

Corinne, timide et réservée comme une Anglaise, possédât cependant pour lui seul son éloquence et son génie⁷⁶.

L'amant de Corinne, Oswald, est en proie aux tourments, comme l'était le personnage de Germeuil chez Mme de Genlis. Son ambivalence, entre admiration et jalousie, est clairement exprimée. Oswald n'empêche pas toutefois Corinne de paraître sur scène. Mme de Staël ne pense pas comme Diderot. Corinne dit à son amant, avant la représentation : « si je montre quelque talent, ne sera-ce pas mon sentiment pour vous qui me l'inspirera ?⁷⁷ ». Ainsi pour Mme de Staël, le talent de la comédienne va puiser à la source vive de ses émotions. Cependant, voici comment la romancière décrit la première entrée de Corinne-Juliette sur la scène :

La première fois que Juliette paraît, c'est à un bal où Roméo Montague s'est introduit, dans la maison des Capulets, les ennemis mortels de la famille. Corinne était revêtue d'un habit de fête charmant, et cependant conforme au costume du temps. Ses cheveux étaient artistement mêlés avec des pierreries et des fleurs ; elle frappait d'abord comme une personne nouvelle, puis on reconnaissait sa voix et sa figure, mais sa figure divinisée qui ne conservait plus qu'une expression poétique⁷⁸.

Trois temps se donnent à lire dans ce passage : le premier temps est celui de l'apparition du personnage en costume de scène, c'est-à-dire le personnage de Juliette. Dans la deuxième phrase néanmoins la description vestimentaire est appliquée à Corinne et non à Juliette. Au deuxième temps Corinne semble oblitérer le personnage de Juliette puisque c'est elle que les spectateurs reconnaissent : « on reconnaissait sa voix et sa figure ». Le troisième temps est celui de la glorification de Corinne, elle est « divinisée » par « l'expression poétique » mais malgré la voix passive, elle paraît moins transcendée par le jeu et le théâtre shakespearien que transcendante.

C'est toutefois sur un autre aspect que Mme de Staël me permet de mettre l'accent. Elle décrit l'inéluctable malentendu entre les hommes et les femmes autour de la question de la représentation. Car si Oswald est jaloux du jeu qui expose celle qu'il aime aux yeux de tous, ce qui transporte Corinne d'émotion c'est précisément de pouvoir exprimer son amour par le jeu théâtral mieux qu'elle n'aurait pu le faire en dehors de la scène. :

⁷⁶ *Ibid.* p. 192.

⁷⁷ *Ibid.* p. 193.

⁷⁸ *Ibid.* pp. 194-195.

Si lord Nelvil avait pu jouer avec Corinne le rôle de Roméo, le plaisir qu'elle goûtait n'eût pas été si complet. Elle aurait désiré d'écarter les vers des plus grands poètes pour parler elle-même selon son cœur ; peut-être même qu'un sentiment invincible de timidité eût enchaîné son talent, elle n'eût pas osé regarder Oswald, de peur de se trahir ; enfin la vérité portée jusqu'à ce point aurait détruit le prestige de l'art : mais qu'il était doux de savoir là celui qu'elle aimait, quand elle éprouvait ce moment d'exaltation que la poésie seule peut donner ! quand elle ressentait tout le charme des émotions sans en avoir le trouble ni le déchirement réel ! [...] se montrer parfaite sans qu'il y ait de l'affectation ; unir le calme à la sensibilité, quand trop souvent elle l'ôte ; enfin exister pour un moment dans les plus doux rêves du cœur, telle était la jouissance pure de Corinne en jouant la tragédie⁷⁹.

Dans ce passage, Mme de Staël insiste sur le plaisir du jeu de Corinne et sur le plaisir pris par Nelvil assistant à la représentation. C'est une jouissance qui atteindra le point culminant au terme de la scène jouée. Celle-ci s'achèvera d'ailleurs sur ces mots : « Corinne s'était trouvée mal d'émotion et de fatigue » alors que lord Nelvil de son côté répond « par des gémissements, et ne revint à lui que lorsqu'il fut entraîné par M. Edgermond hors de la salle ». Si le plaisir est si intense, c'est que le jeu autorise des propos et une attitude que la bienséance oblige autrement à masquer : « peut-être même qu'un sentiment invincible de timidité eût enchaîné son talent ». La retenue et la pudeur auraient empêché que l'amour puisse se dire. Surtout, énoncer que « la vérité portée jusqu'à ce point aurait détruit le prestige de l'art » est une manière d'énoncer que la vérité de l'amour n'est supportable qu'à la condition d'en passer par l'expression poétique. Ce passage de *Corinne* renverse les termes : il ne s'agit plus du talent de la comédienne à dire la vérité par le jeu théâtral mais de l'exaltation éprouvée par l'actrice qui, par cette médiation, atteint une forme de vérité.

Cependant il y a toujours chez Corinne une dimension d'exhibition. Il s'agit bien pour elle d'être vue et admirée, de « se montrer parfaite » et de donner l'image du calme et de la maîtrise là où, précisément, ce calme est perdu, « ôté » par la *sensibilité*.

Pour récapituler, je dirais que Mme Riccoboni la comédienne, par manque de jeu, aura exposé sa sensibilité. Avec Mme de Staël, le jeu théâtral permet d'éluder la sensibilité. D'après Diderot, en changeant de genre artistique et littéraire, en passant du théâtre au roman, Mme Riccoboni a su trouver l'emploi le plus juste mais aussi le plus acceptable à l'expression de sa sensibilité. Faut-il dire pour autant qu'il s'agisse là de sensibilité féminine ? C'est probable. Les positions de Diderot sont connues et les féministes ne lui ont jamais pardonné

⁷⁹ *Ibid.* p. 198.

ses propos jugés condescendants dans *Sur les femmes*⁸⁰. Le pas pourrait être rapidement franchi pourtant ce n'est pas ce que montre le *Paradoxe sur le comédien*. C'est dans l'écriture et non dans le jeu que le théâtre devient sensible et même sentimental : les pièces de Diderot l'illustrent bien avec *Le Fils Naturel* en 1757 ou *Le Père de famille* en 1758. Avec Mme de Staël, dans *Corinne*, le jeu théâtral est paradoxalement le lieu de l'expression de la vérité amoureuse et l'occasion d'échapper à la sensibilité féminine. C'est néanmoins dans l'écriture d'un roman que Mme de Staël traite de ce sujet. La question de la sensibilité est de la sorte intriquée dans celle des genres littéraires. Elle a pourtant longtemps été abordée comme l'une des qualités essentielles de l'écriture des femmes qu'il est impératif de dégager de l'épineuse question de l'« écriture féminine ».

d) L'écriture dite féminine

Aujourd'hui, les monographies sur le roman au dix-huitième siècle ne manquent pas et il serait faux de prétendre que les textes de femmes n'y sont jamais cités, ils commencent à apparaître dans certains manuels scolaires⁸¹. Les textes écrits par des femmes obtiennent une plus grande représentation et l'on est en droit de penser que celle-ci suit une pente ascendante. Ce mouvement est dû à l'influence de la recherche dix-huitièmiste mais aussi au développement de départements d'études féministes et aux études sur le *genre*. Les textes de femmes ou leurs auteurs apparaissent donc dans des ouvrages à vocations différentes : études sociologiques, historiques, littéraires se saisissent de la question de l'écriture des femmes et pour l'objet qui m'intéresse, des textes écrits par des femmes au dix-huitième siècle.

De ces lectures, il m'est apparu que chercheurs, critiques ou historiens relancent toujours la question de « l'écriture féminine », du roman « féminin » dans son versant essentialiste ou existentialiste, selon les convictions ou les tendances et, cherchant à

⁸⁰ « Quand on écrit sur les femmes, il faut tremper sa plume dans l'arc-en-ciel et jeter sur sa ligne la poussière des ailes du papillon », Diderot, « Sur les femmes », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 949.

⁸¹ Voir par exemple l'extrait des *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny dans un chapitre consacré au roman épistolaire au XVIII^e siècle dans le manuel *Français I^{re} toutes séries*, Paris, Bertrand Lacoste, 2002, p. 286.

circonscrire l'objet de leur étude, nous nous trouvons tous devant un constat qui mérite que je m'y arrête.

La constante de ces études concerne davantage la question du féminin que celle du roman. Elle prend la forme d'une interrogation posée en préambule, ou dans les introductions des essais qu'il m'a été donné de consulter⁸². Elle figure au début des livres puisqu'il s'agit d'introduire le sujet, d'en définir le champ. La question est la suivante : comment constituer un corpus qui permette de rendre compte, voire de définir une écriture féminine à supposer qu'elle existe ? Elle évolue généralement vers ceci : est-il possible de constituer un tel corpus, c'est-à-dire un ensemble à partir duquel fonder son étude ?

Invariablement et quelles que soient les approches, la réponse est identique : l'entreprise est impossible.

Ainsi Béatrice Didier écrit-elle dans le préambule à *L'Écriture-femme* :

Le dessein initial de ce livre était peut-être trop ambitieux. Il voulait étudier le phénomène de l'écriture féminine dans sa généralité, opérer une analyse du déclenchement de ce mécanisme et donner en même temps une thématique de l'œuvre féminine. Bien vite l'entreprise apparut impossible. [...]

A mesure que nous réfléchissions à la fois sur le sujet de notre étude et sur les méthodes à employer, écrire un livre sur l'écriture féminine paraissait de plus en plus impossible et devenait le symbole même du livre infaisable⁸³.

Il est tout à fait significatif que des auteurs aux approches aussi différentes que Béatrice Didier ou Mona Ozouf en viennent à la même conclusion. C'est que deux écueils attendent les auteurs d'un tel livre. L'entreprise exige soit une prise de position périlleuse quant à la nature féminine qui nécessiterait d'apporter une réponse définitive à la question : qu'est-ce qu'une femme ? Soit, à la manière de Colette Cazenobe qui tente de « réhabiliter » toutes les romancières, tour à tour, le vertige d'un geste qui ne pourrait jamais s'accomplir, c'est-à-dire qui ne pourrait jamais se résoudre dans une fin. N'est-ce pas une inquiétante

⁸² Voir par exemple, Mona Ozouf, *Les Mots des femmes*, Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Colette Cazenobe, *Au Malheur des dames* ou encore *Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIII^e siècle* d'Elizabeth Badinter.

⁸³ B. Didier, *L'Écriture-femme*, préambule, p. 5 et 7.

entreprise que celle de se vouer à l'analyse des romans dans leur infinie succession jusqu'à épuisement des possibilités de lecture, de recherches et d'écriture ? Cette volonté de tout lire, de tout analyser pour pouvoir rendre compte de l'écriture des femmes me semble reposer sur un désir implicite : celui de sauver La femme.

Force est de constater que ces textes, s'ils doivent être abordés dans leur dimension littéraire ne peuvent pas l'être comme un tout, comme un ensemble fermé.

« Le portrait de femme est un genre masculin » dit Mona Ozouf⁸⁴ dans une formule percutante. Les frères Goncourt, Sainte-Beuve ou encore Diderot pour ne citer qu'eux, ont élaboré à leur manière, ce que l'on pourrait appeler un modèle féminin. Mona Ozouf s'efforce donc de faire entendre les voix de dix femmes sans leur dénier la capacité à dire quelque chose de leur féminité. Car si elles sont indéniablement assujetties au discours dominant les concernant, elles ne le sont jamais tout à fait :

Le plus frappant est qu'elles ne peuvent non plus lui être soumises, car elles doivent, pour seulement prendre la plume, avoir l'audace et l'élan de faire quatre pas de côté. Il leur faut une certaine dose d'irrespect, voire de bravoure. Elles sont comme vouées à l'inventivité, tenues dès les premiers mots, de faire éclater le discours convenu et univoque sur les femmes. Ce sont ces voix immédiatement originales que j'ai voulu faire entendre⁸⁵.

Or, il apparaît que si l'on a tant essayé de construire un modèle féminin, c'est précisément parce qu'il faisait défaut : il n'y a pas de modèle féminin. Jacques Lacan a pu dire dans une formule qui est apparue en son temps tout à fait provocatrice : « La femme n'existe pas ». Peut-être serait-ce intéressant de conserver de cette approche l'idée qu'il y a une position intellectuelle qui consiste dans l'affirmation d'un universel. Il n'y a aucune raison pour que des femmes ne puissent pas venir s'inscrire dans cette position et on le voit bien aujourd'hui, elles sont nombreuses à ne pas s'en priver. Il n'empêche que cette position présuppose la possibilité de la négation ou au moins de la restriction de l'universel.

J'ai montré précédemment que l'enjeu de la gloire pour un homme, c'est le nom et ce nom est toujours inscrit dans une lignée. Aussi loin que l'on remonte dans le temps, pour la

⁸⁴ Mona Ozouf, *Les Mots des femmes*, op. cit., introduction p.7.

⁸⁵ op.cit., p. 10.

question du nom, c'est au nom d'un homme que l'on parvient. C'est de plus en plus souvent perçu comme une injustice. Aujourd'hui la volonté des femmes de transmettre « leur » nom aux enfants est de plus en plus affirmée et elle se trouve secondée par la loi. Dans cette tentative d'établir une égalité entre les hommes et les femmes, la disymétrie des positions devient indésirable.

Si Germeuil, le personnage de Mme de Genlis évoqué plus haut peut dire qu'« il n'y a pas d'esprit de corps chez les femmes », c'est peut-être pour signifier qu'il n'y a pas de solidarité féminine. Ce sont parfois des femmes qui se montrent les plus hostiles à l'entrée en littérature de certaines de leurs « consœurs ». La jalousie, les rivalités entre femmes tout cela n'est pas nouveau. Mais des auteurs comme Mme Riccoboni par exemple ont beaucoup misé sur la solidarité féminine et ses écrits en portent la trace. S'il n'y a pas « d'esprit de corps » c'est d'abord parce que les femmes ne peuvent être rassemblées dans un tout. Il n'est, pour le constater, que d'observer les dissensions dès lors que quiconque (homme ou femme) tente de tenir un discours sur les femmes, de parler au nom des femmes. Les femmes ne se reconnaissent pas toutes dans un ou des discours ce qui n'empêche pas les tentatives toujours réitérées d'en inventer un qui serait enfin le bon. Ce sont des tentatives d'inventer une écriture féminine qui serait affranchie des représentations masculines. Là encore, toutes les femmes ne s'y retrouvent pas.

S'il n'est pas possible de parler de l'ensemble des femmes, d'en faire un tout, en revanche on peut les dénombrer, une par une. C'est pourquoi dans les ouvrages consacrés à l'écriture des femmes nous avons toujours affaire à des séries. Il n'y a pas de modèle féminin et Mona Ozouf⁸⁶ (comme Béatrice Didier) opte pour une série de portraits de femmes :

Elles sont loin de parler d'une seule voix. Comme la fréquentation de leurs écrits m'avait convaincue, non de la fixité d'une destination commune des femmes, mais de l'inventive variété des cheminements individuels, j'ai suivi la pente que leurs humeurs, leurs sentiments, leurs comportements m'indiquaient eux-mêmes, et cherché à varier les éclairages.

Les femmes ou les textes de femmes ne peuvent pas être appréhendés comme un tout formant système, dans leur « généralité », et sont donc toujours étudiés dans leur diversité et

⁸⁶*op. cit*, p.15.

pour leur singularité. La nécessité de les lire en tant qu'œuvres singulières m'amène sinon à renoncer, du moins à reformuler les questions liées aux indices d'une prétendue nature féminine dans l'écriture des romans.

Plutôt que de tenter à mon tour de poser la même question, celle de l'écriture féminine, sans parvenir à y répondre avec plus de succès, j'ai préféré m'interroger sur ceci : qu'est-ce qui préside à l'interrogation sur l'écriture féminine ? Car au fond l'interrogation semble porter moins sur le roman que sur le féminin, c'est-à-dire, La femme.

Ce que l'on voudrait bien connaître pourrait bien être la réponse à la grande question de toujours. Il s'agirait de percer l'énigme du secret des dieux et de pouvoir, là où les générations précédentes ont toutes échoué, réussir. C'est Diderot : *Sur les femmes*⁸⁷. C'est Tirésias, aussi. Curieusement, sa légende telle qu'elle est rapportée par Ovide n'aura pas empêché que la question soit toujours relancée : quelle jouissance sexuelle, de l'homme ou de la femme, est la plus forte ? Poser la question de l'écriture féminine, c'est donc chercher les traces dans l'écriture de cette jouissance féminine. Est-elle perceptible dans la création littéraire ? Peut-on la saisir ?

Il n'y a pas d'écriture propre aux femmes. Cela ne signifie pas qu'est abolie la différence des sexes et qu'il faille céder à la tentation d'en finir avec elle mais que ce n'est pas dans l'écriture qu'elle se traduit. Les romanciers comme les romancières ont pu cependant se saisir de ce questionnement mais il apparaît alors comme un thème voire comme un style de l'écriture et non comme le signe de la nature d'une écriture de femme ou d'homme.

J'ai montré plus haut en quoi le souhait de retrouver dans l'écriture le marquage de la différence des sexes, c'est-à-dire l'indice d'une nature peut rendre inquiétante l'écriture des femmes précisément parce qu'elle n'assure pas ce rôle de différenciation.

C'est pourquoi je suis amenée à reprendre pour certaines des romancières du dix-huitième siècle (quelques-unes non pas toutes puisque j'ai montré que l'ensemble était impossible) la manière dont elles ont considéré leurs écrits, ce qu'ils ont pu représenter pour elles dans leur rapport au public. Par conséquent, le choix même des romancières comporte une part d'arbitraire, c'est-à-dire de subjectivité. Ce n'est pas le féminin dans l'écriture que je vais interroger mais le rapport des femmes à l'écriture.

⁸⁷C'est Freud aussi : que veut la femme ?

L'histoire de la publication de leurs œuvres est indissociable de la lecture que chaque époque a pu en faire, cette histoire est par conséquent riche d'enseignements non seulement parce qu'elle permet de comprendre le rapport des romancières à l'écriture, ce qu'elles ont voulu ou pu en faire, mais aussi parce qu'elle implique en même temps et à chaque fois une réception qui surdétermine l'interprétation de leurs textes.

3. « Scénographies auctoriales »⁸⁸

Trois romancières, Mme Riccoboni, Mme de Tencin et Mme d'Épinay me semblent à ce titre exemplaires. Je les ai choisies précisément parce que leurs œuvres présentent des destins éditoriaux tout à fait distincts.

C'est probablement parce que Mme Riccoboni a été comédienne avant d'être romancière qu'elle n'a pas craint d'initier un geste dont l'insolence a retenu mon attention : en 1757 avec les *Lettres de mistriss Fanni Butlerd*, le roman qui la propulse sur le devant de la scène littéraire, elle a, la première, inversé, dans le lien avec le public, les rapports de force liés aux enjeux de l'écriture pour une femme. Comment Mme Riccoboni a-t-elle pu déplacer d'une manière aussi subtile et pourtant radicale les lignes de force d'un tableau qui semblait ne pas pouvoir être retouché ?

a) Mme Riccoboni, la femme abandonnée

Le roman est composé des lettres que Fanni Butlerd a écrit à son amant, retraçant l'histoire de leur amour puis la trahison de l'infidèle qui l'abandonne pour en épouser une autre. C'est un roman dont on a souvent rappelé qu'il s'inscrit dans la tradition des *Lettres d'une religieuse portugaise*, et qu'il a été publié, comme l'avait été en son temps le roman de Guilleragues, sous l'anonymat⁸⁹.

Le thème lui-même aurait pu suffire à en faire un objet de scandale puisque selon les critères moraux de l'époque, après avoir cédé à son amant, Fanni était perdue de réputation et que, circonstance aggravante, elle ne regrette à aucun moment la perte de sa « vertu ». Je ne

⁸⁸ J'emprunte ce titre à José-Luis Diaz dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : <http://aad.revues.org/678>.

⁸⁹ Cependant, ses contemporains surent rapidement qu'elle en était l'auteur. D'après Joan Stewart Hinde, c'est Thérèse Biancolleli qui aurait vendu la mèche, voir Mme Riccoboni, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, Droz, Genève, 1979, Joan Hinde Stewart, introduction, p. IX.

reviendrai pas sur les présupposés et les dangers liés au thème de la femme abandonnée⁹⁰. En effet, que devient Fanni ? Que peut-elle devenir une fois la « faute » consommée ? Le malheur n'empêche pas la chute.

Le coup de génie de Mme Riccoboni est précisément de faire de cette femme abandonnée une femme publique, non plus dans le sens péjoratif évoqué précédemment, mais en tant que son personnage devient en quelque sorte « femme de lettres » et pas seulement parce qu'elle est épistolière. Rendre public ce qui était privé et surtout pour une femme est pour l'époque un acte d'une rare insolence. Pour l'explicitier ainsi que les moyens que Mme Riccoboni emploie, je vais analyser ce qui se joue dans la dernière lettre du roman car c'est en elle que je vois le « coup de théâtre » grâce auquel la véritable portée de ce roman peut se comprendre.

Lorsque Fanni est abandonnée par Lord Alfred, elle décide de rendre publique sa correspondance avec son amant ainsi qu'elle s'en explique dans la dernière lettre :

Je vous dois une réponse, Milord, et je veux vous la faire ; mais comme j'ai renoncé à vous, à votre amour, à votre amitié, à la plus légère marque de votre souvenir, c'est dans les papiers publics que je vous l'adresse⁹¹.

Comment expliquer cette réponse dans les « papiers publics » outre le fait qu'il y a là manifestement la transgression d'une limite ? Ce geste peut s'interpréter à différents niveaux. Le changement de champ, du privé au public, manifeste d'abord en acte le refus d'une intimité avec l'ancien amant et scelle la rupture. Il pourrait s'agir également, de l'intérieur du roman, d'un acte de vengeance car ce qui est ainsi rendu public c'est le comportement odieux de l'amant qui se trouve de fait jeté en pâture au public. La vengeance est l'un des thèmes de prédilection de Mme Riccoboni et particulièrement la vengeance spectaculaire⁹².

Que la lettre citée ci-dessus soit la dernière d'une correspondance privée et qu'elle paraisse dans les « papiers publics » a cependant une conséquence d'importance : par cette

⁹⁰ C'est cette question que posent par exemple les romans de Richardson ou de Fielding lors de leur réception en France. Mme Riccoboni qui a « traduit » l'*Amelia* de Fielding était au fait des questions que posait le roman lorsqu'il se propose de faire le tableau des malheurs de la vertu. *Les Lettres de Fanni* sont une réponse possible à cette question.

⁹¹ *Lettres de mistriss Fanni Butlerd*, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, édition R. Laffont, *op. cit.* p. 266.

⁹² Ainsi s'exprime un des personnages féminins de Mme Riccoboni dans *Juliette Catesby* : « Si l'usage a rendu le point d'honneur différent entre nous, si je ne suis point forcée à me venger avec éclat, mon ressentiment doit-il en être moins vif ? », *Œuvres Complètes*, chez Desray, libraire Quai des Augustins, Paris, 1790, p. 45.

parution cette lettre se trouve « recevoir », comme au théâtre, une double destination, Lord Alfred de Caitombridge et le public. Mais du même coup, deux niveaux de lecture sont suscités car le regard porté par Lord Alfred sur la lettre ne saurait se confondre avec celui du public. C'est la dernière lettre et elle seulement qui, sur le plan de l'écriture, institue cette double destination. Toutes les autres lettres du roman ont été écrites pour Lord Alfred.

Cependant le statut de cette dernière lettre mérite d'être examiné de plus près car Fanni ne se contente pas d'écrire « je vous dois une réponse, [...] je veux vous la faire, c'est dans les papiers publics que je vous l'adresse. ». Elle le fait, ou plutôt, elle l'a fait : quelques mois avant la parution du roman, cette lettre est parue dans *Le Mercure de France* de janvier 1757. Cette parution peut se lire à deux niveaux que je détaillerai tour à tour : il peut s'agir d'un procédé publicitaire annonçant le roman à paraître mais aussi et surtout de la mise en acte d'un propos énoncé dans la lettre.

Comment se présente cette lettre dans le *Mercure de France* de janvier 1757 ? C'est une longue lettre intitulée « Lettre traduite de l'Anglois. Mistress Fanni à Milord Charles C... Duc de R... »⁹³. Rien ne permet au lecteur du *Mercure de France* de savoir qu'il s'agit de la dernière lettre d'un roman. Fanni y règle ses comptes avec Lord Alfred, rédigeant un implacable réquisitoire contre l'infidèle qui ne l'a pas seulement abandonnée mais trahie et manipulée, ne reculant devant aucun mensonge pour parvenir à ses fins. L'accusation s'étend également à l'ensemble des hommes lesquels ne se sentiraient nullement liés par la parole donnée à une femme, fidèles en ceci à des usages déshonorants pour eux. Fanni retrace les derniers moments de son amour pour Alfred, lorsqu'elle s'est sentie, malgré tout, attendrie par les souffrances qu'il disait ressentir. Cependant, incapable d'oublier la trahison et révoltée par la proposition qu'il lui fait de le « partager », elle préfère rompre tout commerce avec lui. Elle évoque pour terminer le mépris qu'elle éprouve pour lui. Cette passion amoureuse aura été une illusion, le fruit de l'erreur de ses désirs.

Le dernier paragraphe de cette lettre, que la critique attribue généralement à l'éditeur du journal, fait partie du corps du texte et se présente sans aucune modification typographique ou rupture de la forme :

⁹³ Le roman lui-même s'intitulera dans sa première édition : *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd à milord Charles Alfred de Caitombridge, comte de Plisinte, duc de Raslingth, écrites en 1735, traduites de l'Anglois en 1756 par Adélaïde de Varençai*.

Cette éloquente traduction est l'ouvrage d'une Dame. Nous l'invitons à continuer.
La cause de son sexe est en bonne main⁹⁴.

C'est en cet endroit du texte que le lecteur peut comprendre qu'il s'agit d'une des lettres d'un ouvrage. Ces quelques lignes permettent donc de conclure à l'existence d'un texte à venir sans qu'il soit certain cependant que « l'ouvrage » auquel l'éditeur réfère soit la traduction de lettres réelles ou de lettres fictives.

Sans aucun doute Mme Riccoboni sait comment s'y prendre pour attiser la curiosité du public, créer une attente que la parution du roman viendra combler, j'ai montré précédemment qu'elle avait fait de même avec l'usage de l'anonymat et c'est ce qu'elle fait aussi avec cette lettre dans le *Mercure de France*. La critique a vu à juste titre dans ce geste l'annonce du roman à venir⁹⁵ donc un geste publicitaire. Elle a vu aussi dans cette « Lettre traduite » une chose et son contraire : une inscription dans la fiction employant les ficelles et les procédés habituels du roman au XVIII^e siècle, soit une manière habile de masquer la réalité.

Joan Hinde Stewart et Raymond Trousson à sa suite ont eux aussi analysé ce procédé comme une volonté de « faire vrai »⁹⁶. Cette lettre « traduite de l'Anglois » s'inscrivait bien ainsi dans la mode du temps. Mais curieusement, ils articulent l'un et l'autre cette idée avec l'hypothèse que le roman s'appuierait en définitive sur la vie-même de Mme Riccoboni. Conceptuellement ils glissent donc de l'illusion de réalité à la réalité elle-même. Ainsi les lettres de Fanni seraient issues d'une correspondance réelle retravaillée pour la publication. Cette hypothèse n'est pas nouvelle et a été proposée dès la parution de l'œuvre par Grimm :

Ce sont les lettres d'une femme à son amant, qui n'ont jamais existé en anglais. Elles ont été écrites très réellement, non pour le public mais pour un amant chéri, et on le voit bien par la chaleur, le désordre, la folie, le naturel et le tour original qui y règnent⁹⁷.

Ces lectures tout à fait fondées créent ainsi un troublant effet de mise en abyme qui me semble suscité par l'écriture et les procédés de Mme Riccoboni qu'il convient d'examiner de plus près.

⁹⁴ *Mercure de France*, janvier-juin 1757, Slatkine Reprints, Genève 1970, p10.

⁹⁵ D'après Joan Hinde Stewart, le roman paraît en mai 1757 à Amsterdam ou plus probablement à Paris.

⁹⁶ Joan Stewart Hide, *op. cit.* introduction p.X; R. Trousson, introduction, *op. cit.* p. 171.

⁹⁷ *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, tome III (avril 1757), p. 365-366, cité par Joan Hinde Stewart, introduction *op. cit.* p. XI. Egalement cité par Raymond Trousson, *op. cit.* pp. 171-172.

Si la théorie de la correspondance réelle était avérée et qu'il faille confondre Fanni et Mme Riccoboni, le geste de l'héroïne du roman redoublerait celui de l'auteur et inscrirait, sinon dans le texte même du moins dans la démarche qui en commande la publication, la revendication déjà pleinement assumée du statut d'auteur : Mme Riccoboni *présente* littéralement au public un texte qui tisse dans sa généalogie, son écriture et sa publication les fils du réel et de l'imaginaire.

Cependant le statut incertain de cette dernière lettre pose un certain nombre de questions concernant les instances narratives. Cette lettre paraît en deux lieux et en deux temps différents : une première parution a lieu dans le *Mercure de France* déjà cité et la deuxième parution se fait dans le roman lorsqu'il est à son tour intégralement publié en mai 1757. C'est la première parution qui est particulièrement riche d'implications pour ce qui est des instances narratives : si c'est un personnage de fiction, Fanni, qui écrit cette dernière lettre et menace de faire une réponse publique, c'est en revanche nécessairement un auteur réel qui publie la lettre dans *Le Mercure de France* actualisant la menace. Tout se passe comme si le passage à l'acte d'un personnage de fiction se traduisait dans la réalité par une publication. Ce ne sont donc pas seulement les frontières du privé et du public qui sont transgressées, mais aussi celles de la réalité et de la fiction.

Pour bien saisir la complexité du stratagème de Mme Riccoboni, il est nécessaire de faire d'une part une distinction entre écriture et publication et d'autre part de désintriquer les destinataires. Fanni écrit à son amant mais Claire Jaquier a montré dans *L'Erreur des désirs*⁹⁸ le poids qu'il convient d'accorder à ses lettres d'amour. Le destinataire aimé est nécessairement absent. Il l'est dans l'histoire racontée, la fable (il est en déplacement pour remplir ses obligations militaires) et par la forme du roman épistolaire monodique. L'amant est quasiment relégué dans un arrière plan. Ce sont les lettres elles-mêmes qui entretiennent l'amour puis qui deviennent à leur tour l'objet d'amour :

Toutes les épistolières amoureuses et abandonnées, dès la fin du XVII^e siècle, se réclament du langage sans fard qui est l'expression de leur amour sincère. Mais toutes, aussi, en font un usage pervers : de la Religieuse portugaise de Guilleragues à Fanni Butlerd de Mme Riccoboni, de la Marquise de M*** de Crébillon à la Péruvienne de Mme de Graffigny, l'écriture épistolaire se veut la forme pure et

⁹⁸Claire Jaquier, *L'Erreur des désirs : Romans sensibles au XVIII^e siècle*, Lausanne, Editions Payot, collection « Etudes et documents littéraires », 1998, p.78.

immédiate de l'échange amoureux, et finit par se retourner sur elle-même en une activité solipsiste et auto-séductrice⁹⁹.

Fanni est séduite par l'écriture. Si les lettres d'Alfred sont évoquées et parfois très succinctement citées, dans cette correspondance amoureuse les lettres de Fanni se déploient dans un style tel que la question de l'écriture surplombe celle de la relation amoureuse. Plus significatif encore, la publication, à son tour, surplombe l'écriture.

Dans un court texte précédant la première lettre et que j'assimilerai à un « avis », Fanni expose les raisons qui président à un tel geste, celui de rendre publique la correspondance dans son ensemble :

MISTRISS FANNI,
A UN SEUL LECTEUR

Si le naturel et la vérité, qui font tout le mérite de ces lettres, leur attirent l'approbation du public ; si le hasard vous les fait lire ; si vous reconnaissez les expressions d'un cœur qui fut à vous ; si quelque trait rappelle à votre mémoire un sentiment que vous avez payé de la plus basse ingratitude ; que la vanité d'avoir été l'objet d'un amour si tendre, si délicat, ne vous fasse jamais nommer celle qui prit en vous tant de confiance. Montrez-lui du moins, en gardant son secret, que vous n'êtes pas indigne à tous égards du sincère attachement qu'elle eut pour vous. Le désir de faire admirer son esprit ne l'engage point à publier ces lettres, mais celui d'immortaliser, s'il est possible, une passion qui fit son bonheur, dont les premières douceurs sont encore présentes à son idée, et dont le souvenir lui sera toujours cher¹⁰⁰ [...]

Dès lors que la distinction est faite entre l'écriture des lettres et leur publication, cette préface oblige à une analyse renouvelée des différents niveaux discursifs. Fanni ne rend pas seulement publique la trahison, qui n'occupe que les quatorze dernières lettres d'un roman qui en compte 116¹⁰¹. Elle publie toutes les lettres qu'elle a écrites et uniquement les siennes. Ce choix est très précisément motivé car si Fanni avait voulu seulement se venger, elle aurait eu toutes les raisons de publier également celles de son amant, alors il aurait été véritablement confondu. Mais c'est sa voix seule qu'elle choisit de faire entendre au lecteur.

Fanni l'énonce très clairement dans cet avis « A un seul lecteur » : elle publie pour « immortaliser » sa passion amoureuse. Les lettres publiées ont été initialement *écrites* pour

⁹⁹ Même interprétation par Joan Hinde Stewart.

¹⁰⁰ Edition de Raymond Trousson, *op. cit.* p. 183.

¹⁰¹ A partir de l'édition établie par Joan Hinde Stewart à partir des *Œuvres Complètes de Mme Riccoboni* en 8 volumes, Paris, Volland, 1786, tome premier. La lettre 101 est datée de « lundi à trois heures du matin*** ». Les astérisques signifient que cette lettre a été rajoutée en 1759.

un seul lecteur, la publication inscrit *a posteriori* le texte en son entier dans la double destination, cette inscription est redoublée par l'avis qui lui-même n'a pu être rédigé qu'après la décision de publier la correspondance et après l'écriture de la dernière lettre. Ce qui apparaît au lecteur du roman en première instance ne s'est produit, chronologiquement qu'après coup. Toute cette machination ne vise qu'à un seul effet : fabriquer un auteur. Tant que Fanni écrit à son amant, elle est une femme amoureuse rédigeant des lettres. Dès lors qu'elle publie le statut antécédent de l'écrit en est modifié. La publication surplombe l'écriture, cet avis a donc pour fonction d'inscrire Fanni dans un statut d'auctorialité.

Mais une question demeure. Qui est Fanni? Quelle est l'identité de l'auteur ? D'une manière tout à fait paradoxale Fanni, qui décide de rompre tout commerce avec l'amant et rend publique sa correspondance avec lui, choisit précisément ce moment et ce lieu pour lui demander le secret :

[...] que la vanité d'avoir été l'objet d'un amour si tendre, si délicat, ne vous fasse jamais nommer celle qui prit en vous tant de confiance. Montrez-lui du moins, en gardant son secret, que vous n'êtes pas indigne à tous égards du sincère attachement qu'elle eut pour vous.

Elle qui ne voulait rien devoir à Lord Alfred, qui se plaignait si amèrement de l'impossibilité de croire désormais en sa parole trompeuse, se met singulièrement sous sa dépendance au sujet d'une question qui pourrait difficilement être plus essentielle : son identité. Le lecteur ne peut qu'être amené à s'interroger sur l'identité de l'auteur expressément mise en avant comme un secret à découvrir. Alors de quel auteur s'agit-il ici ? Est-ce Fanni ou Mme Riccoboni ? C'est peut-être là le procédé le plus abouti pour insuffler au texte une confusion entre réalité et fiction : faire croire à la nécessité de voiler le nom de l'auteur est un des lieux communs des discours préfaciels de romans mais c'est aussi, je l'ai montré précédemment une prudence de femme qui n'ignore pas ce qu'elle risque à s'exposer ainsi.

Si j'en juge par le succès que le roman a obtenu auprès de ses contemporains, Mme Riccoboni ne s'est pas trompée dans ses calculs : non seulement Fanni apparaît comme une héroïne aux accents tragiques dont le style a séduit son siècle, mais elle parvient, de fait, comme les grands auteurs et selon son vœu à « immortaliser » son œuvre puisqu'elle est désormais passée dans le domaine public.

Mais alors, qu'en est-il de Mme Riccoboni ? Qu'en est-il de son statut à elle ? Comment les critiques en sont-ils venus à penser que l'on pouvait confondre le personnage avec l'auteur ? D'après Trousson, Boissonade aurait fait la découverte au début du dix-neuvième siècle de l'abandon de Mme Riccoboni par le comte de Maillebois qui l'aurait quittée pour épouser Marie-Magdeleine Catherine de Voyer de Paulmy d'Argenson, fille du marquis d'Argenson¹⁰².

Cette hypothèse semble désormais acceptée par les critiques et il n'y a aucune raison de ne pas y souscrire. Mais si je poursuis la lecture de Joan Hinde Stewart et de Raymond Trousson, l'hypothèse ne suffit cependant pas à elle seule à attester la transcription en fiction de cet événement. Il a donc fallu rechercher, au-delà des connaissances sur la vie privée de Mme Riccoboni, un témoignage de l'auteur qui puisse faire autorité et qui indique que les lettres de Fanni se rapportent effectivement à un moment vécu. Joan Hinde Stewart s'appuie sur une phrase de la correspondance de Mme Riccoboni avec Garrick pour corroborer cette thèse (R. Trousson fait de même). Mme Riccoboni y dit que le public s'est trompé et qu'il a pris pour une fiction un événement réel. Or cette citation, régulièrement reprise par les critiques qui se répètent ainsi les uns les autres créant une tradition interprétative, doit impérativement être recontextualisée. Voici ce qu'écrit Mme Riccoboni à son ami Garrick :

Vous me demandez mon histoire. Est-ce que vous m'en croyez une ? Je composerois un joli roman de celle de ma mère. J'ai mis dans un de mes ouvrages l'événement qui a changé les premières dispositions du sort à mon égard et sans le sçavoir, le public s'est vivement intéressé à des malheurs qu'il a regardés comme une fiction. Aucun livre n'a parlé de moi avec connoissance, on ne sçait qui je suis, et j'ai toujours gardé le silence sur ce qui me concerne¹⁰³.

L'ouvrage que Mme Riccoboni évoque ici et qu'elle prend la précaution de ne pas nommer ne peut pas être les *Lettres de Fanni*. Il n'est pas logique d'inférer de ce passage qu'il réfèrerait à l'épisode avec le comte de Maillebois. Cet extrait renvoie à tout autre chose, à un autre événement de la vie de Mme Riccoboni, bien plus fondamental qu'une rupture amoureuse.

¹⁰² R. Trousson, *op. cit.* p. 172

¹⁰³ Lettre adressée à Garrick en janvier 1772, dans *Mme Riccoboni's letters to David Hume, David Garrick and Robert Liston, (1764-1783)*, édité par James C. Nicholls, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, Oxford Foundation, volume 149, 1976, p. 226-227.

Ces « premières dispositions du sort » doivent être prises à la lettre c'est-à-dire qu'elles concernent chronologiquement l'enfance de Mme Riccoboni. Elles ont trait à l'histoire de sa propre mère dont le romanesque ne lui a pas échappé. Cette histoire aura nécessairement des conséquences sur celle de Mme Riccoboni. C'est donc à la question de sa propre naissance que nous avons affaire. Mme Riccoboni est née de Laboras Mézières, le nom à particule est celui de son père et indique l'appartenance à la noblesse. Christophe de Laboras, le père de Mme Riccoboni, s'appelait en réalité de Heurles. Il avait contracté un mariage avec Marie-Marguerite Dujac, mère de Mme Riccoboni alors qu'il était déjà marié à une autre femme. C'est le fait que ce mariage a fini par être annulé et son père excommunié qui a ravi à la future Mme Riccoboni un statut qui aurait dû être le sien si son père n'avait pas été bigame et si la loi ne l'avait pas déclarée, elle, illégitime.

Mme Riccoboni aborde très précisément le sujet de la bigamie dans un de ses romans, *Histoire de miss Jenny* qui date de 1764 mais le motif de l'identité usurpée traverse toute son œuvre en adoptant des formes variées : les personnages féminins ne savent généralement pas à qui ils ont affaire, leur histoire est toujours celle de la découverte de la « fausseté », de la feinte des amants, de la confusion entre l'idéal amoureux et la personnalité « réelle » de l'amant, c'est-à-dire de la duplicité de l'homme aimé. Je dirai que Mme Riccoboni, au fond, s'il faut absolument faire des applications avec la réalité, ne cesse de récrire l'histoire de sa propre mère. C'est ce fait majeur qui structure dans la fiction de Mme Riccoboni les interrogations liées à la question de l'identité des hommes et par contrecoup celle des femmes et de leur légitimité.

D'autre part, un autre argument me fait douter de l'ancrage de *Fanni Butlerd* dans l'épisode Maillebois. La correspondance de Mme Riccoboni et la réponse qu'elle fait à son ami Garrick fait apparaître un trait frappant de sa personnalité : une discrétion à toute épreuve¹⁰⁴. Mme Riccoboni aura été une femme très secrète, même ses amis ne semblaient pas connaître grand-chose des événements marquants de sa vie. Cette femme qui aura été comédienne puis romancière à succès a su distinguer entre la personne publique (de ou en représentation) et la personne privée à un point rarement égalé. Je vois mal comment il est possible de concilier un acte qui consisterait à rendre public ce qui est privé, avec une réserve

¹⁰⁴ C'est une caractéristique que Martine Reid a également soulignée dans l'introduction à un autre roman de Mme Riccoboni : « Cette extrême discrétion, ce refus de toute publicité autour de sa personne, ne sont pas une pose » dans *Histoire de M. le marquis de Cressy*, introduction p.8, Gallimard, collection Folio, 2009.

dont par ailleurs Mme Riccoboni ne s'est jamais départie. Il me semble par conséquent difficile d'affirmer que les lettres de Mistriss Fanni sont une correspondance réelle retravaillée. Si la chose est possible, elle n'est pas certaine. Mme Riccoboni a pu s'inspirer dans ses romans de sa vie privée, mais elle l'a fait de telle sorte qu'il ne puisse jamais, pour le public, y avoir de certitude quant à l'exactitude des événements évoqués et quant à leur lien avec la réalité. Elle le dit elle-même dans la suite de la lettre adressée à Garrick :

Aucun livre n'a parlé de moi avec connoissance, on ne sçait qui je suis, et j'ai toujours gardé le silence sur ce qui me concerne. Je devois être riche, je devois tenir une place honnête dans le monde ; dès l'âge de six ans, la perte d'un procès m'enleva mon père et ma fortune.

Ainsi je ne souscris pas à ce qu'écrit Trousson :

Loin de toute littérature, c'était donc une confession déguisée, un cri de femme blessée [...] la vengeance est un plat qui se mange froid puisque douze années se seraient écoulées entre l'abandon et la plainte¹⁰⁵.

La théorie de la publication de *Fanni* comme simple vengeance d'une femme blessée est donc tout à fait insuffisante pour rendre compte des procédés d'édition de Mme Riccoboni. Restituons-lui le champ de la littérature dont je retiendrai pour l'instant qu'elle en use avec une grande insolence : il n'y a dans ce roman aucune révélation contrite mais une passion amoureuse rendue vivante par l'expression d'une sensibilité brûlante. Ce style joint aux circonstances de la parution du texte sont cause du succès du roman.

En dernière instance, il s'agit moins de la plainte d'une femme, délaissée, Fanni, que de l'advenue à l'écriture et surtout à la publication d'une femme qui, comme telle et en prenant son histoire pour objet de l'écriture devient écrivain. L'amoureuse de la correspondance privée devient une épistolière reconnue par le public. Mais la conséquence essentielle est que la présentation au public de l'œuvre crée à la fois un public et un auteur. Avec les *Lettres de mistriss Fanni Butlerd*, le lecteur assiste à l'entrée fracassante sur la scène littéraire d'une romancière, Mme Riccoboni, dont la notoriété s'est étendue bien avant dans le siècle suivant.

Ce qui me semble tout à fait remarquable c'est que les cartes sont définitivement brouillées et que c'est désormais le lecteur qui se trouve dans l'impossibilité de trancher, qu'il

¹⁰⁵ *op. cit.* p.172.

s'agisse du lecteur du XVIII^e siècle ou de celui d'aujourd'hui. C'est elle qui mène le jeu : qui est Fanni ? Où est la fiction ? Où est la réalité ? Est-ce que ce sont *vraiment* des lettres authentiques simplement retravaillées pour la fiction ? Avons-nous affaire à une pure fiction qui se donne, suivant les usages de l'époque, pour un texte vrai ?

Mon intérêt n'est évidemment pas de répondre à ces questions, mais de les conserver et d'insister sur la dimension consubstantielle à cet écrit et surtout à l'histoire de sa publication : le doute quant à son statut.

La destinée de ce roman tient éminemment au fait que le rapport entre la réalité et la fiction y est présenté d'une manière problématique. L'engouement des lecteurs du XVIII^e siècle pour Fanni mais également la place que Mme Riccoboni a conservée dans les histoires littéraires est indissociable de cette croyance qu'elle aurait rendu public ce qui était privé. C'est la transgression qui a plu aux lecteurs mais Mme Riccoboni a surtout su maîtriser dans ses effets la portée de la mise en scène d'un tel acte.

b) Mme de Tencin, la scandaleuse

Autant le succès littéraire de Mme Riccoboni a été éclatant et immédiat, autant l'entrée en scène de Mme de Tencin en tant que romancière s'est faite avec une discrétion d'autant plus remarquable qu'elle a été l'une des femmes les plus bruyantes du XVIII^e siècle. Claudine Alexandrine Guérin de Tencin se présente comme l'envers exact de Mme Riccoboni. Si son œuvre n'apparaît pas d'emblée comme une œuvre insolente, sa vie tout entière porte le sceau du défi : Mme de Tencin brave tous les préjugés de l'époque et certains événements de son existence sont marqués de violence voire de sauvagerie. Elle est insolente au sens étymologique du terme et le moins que je puisse dire c'est qu'elle crée du désordre là où elle passe. *La Scandaleuse Mme de Tencin* est le titre que le duc de Castries donne à sa biographie.

Les historiens et les critiques pensent tout savoir ou presque de la vie de cette femme dans laquelle chaque événement semble venir rajouter au scandale du précédent. Si j'insiste sur cette dimension, c'est que le romanesque exacerbé de cette vie crée avec le romanesque de ses livres un contraste dont la postérité n'a cessé de s'étonner. Aussi est-ce moins la question de la stratégie adoptée par la romancière que je retiens désormais que l'élaboration après-coup

d'une image de l'auteur qui a permis que soient conciliées des réalités textuelles et biographiques apparemment contradictoires.

Si la réception crée un décalage étonnant entre la femme et l'œuvre, alors ce qui se joue du côté de la réception doit être analysé. L'énigme que pose Mme de Tencin et la manière dont on a essayé de la résoudre à travers sa biographie renseigne essentiellement sur les processus à l'œuvre dans les approches puis les lectures de ses textes qui s'en trouvent conditionnées. J'appréhenderai cette question à partir de ce que ses contemporains en ont transmis et à partir de deux textes, l'un de Pierre-Jean Rémy¹⁰⁶ et l'autre de Raymond Trousson¹⁰⁷ parce qu'ils sont représentatifs des discours de notre époque sur Mme de Tencin. Un bref résumé de sa vie¹⁰⁸ montrera à quel point Mme de Tencin, appartenant tout à fait à son siècle et en même temps en rupture avec lui, est constituée en une figure paradoxale.

Je ne retiens ici que quelques unes des anecdotes de sa vie qui aujourd'hui peuvent apparaître comme les plus spectaculaires. Elles commencent avec son enfermement au couvent de Montfleury en 1690 à l'âge de huit ans. Sa famille, selon une coutume fort répandue choisit de lui faire prendre le voile. Claudine Alexandrine est alors âgée d'à peine moins de seize ans et la décision qui a été prise l'a été contre sa volonté. Avec une étonnante présence d'esprit elle parvient à s'opposer à la fois à la volonté de sa famille et à la force des usages en faisant enregistrer une protestation par un notaire ce qui lui permettra de s'engager plus tard dans une longue lutte pour être relevée de ses vœux dont elle entame véritablement la procédure d'annulation en 1705. Elle n'a de cesse qu'elle ait obtenu gain de cause marquant une force de caractère peu commune et une formidable ténacité. Devenue chanoinesse du chapitre de Neuville-en-Bresse, elle se trouve plus libre de ses mouvements. Elle quitte le couvent pour Paris en 1711 où elle se rend chez sa sœur Mme de Ferriol. En décembre 1711 elle obtient enfin le bref papal qui la relève officiellement de ses vœux mais elle ne rentre véritablement dans le siècle qu'en 1712. Elle est alors âgée de trente ans.

Ses biographes rapportent qu'elle a pu au cours de ses années de couvent éprouver une liberté relative, soit que les conditions de vie à Montfleury aient été « douces », soit qu'elle ait

¹⁰⁶ P.-J. Rémy, préface p. I-XXVIII dans Mme de Tencin, *Le Siège de Calais*, Paris, édition Desjonquères.

¹⁰⁷ R. Trousson, *op. cit.* introduction, p. 3-19.

¹⁰⁸ Pour les données biographiques, voir le duc de Castries, *La Scandaleuse Madame de Tencin (1682-1749)*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987, 298 p., P.-M. Masson, *Madame de Tencin (1682-1749)*, Paris, Hachette, 1909, 315 p., J. Sareil, *Les Tencin : La vie d'une famille au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1969, 444 p.

pu par périodes quitter le couvent pour se rendre dans sa famille. Il n'en demeure pas moins qu'en trente ans elle aura été cloîtrée pendant près de vingt ans. Une tradition veut que Diderot se soit inspiré, bien des années plus tard, de ce versant de la vie de Mme de Tencin pour écrire *La Religieuse*.

Ce sont probablement les fantasmes et l'inquiétude liés à la sexualité féminine qui poussent les biographes à en rajouter toujours davantage quitte à tirer des conclusions dont ils ne perçoivent pas la cocasserie, ainsi pour Trousson :

A passer d'un lit à l'autre, un accident devait arriver. De sa liaison avec le chevalier Destouches, lieutenant général de l'artillerie, la voilà grosse¹⁰⁹.

Faut-il le préciser ? Les « risques » de grossesse ne dépendent pas du nombre de partenaires.

En 1717 elle met donc au monde un enfant qu'elle abandonne sur les marches d'une église : c'est Jean le Rond qui deviendra le très célèbre mathématicien d'Alembert. Ses contemporains ont moins été offusqués par l'abandon en tant que tel que par la « dureté » de Mme de Tencin qui se serait désintéressée du sort de ce fils laissant le soin au père, Destouches, de pourvoir à ses besoins. Pour rendre compte de cet événement, P.-J. Rémy emploie un pluriel éloquent et visant à l'effet : « Quelques bébés abandonnés sur les marches d'églises ponctueront également cette carrière de femme à la mode... Le plus célèbre s'appelle Jean le Rond [...] ». Pierre-Jean Rémy n'ignore pas que la renommée de Mme de Tencin produit des effets grossissants cependant la formulation qu'il emploie lui permet de ne rien laisser perdre de ce que la rumeur avait pu colporter. Le critique met ainsi en valeur la question de l'abandon et de telle sorte qu'elle devienne un simple ingrédient de roman. Il contribue à constituer, sans crainte d'anachronisme, l'image d'une « mère dénaturée »¹¹⁰.

Cette religieuse qui n'en est pas une, cette mère qui n'en porte pas le nom a défrayé la chronique sous la Régence, époque pourtant réputée pour ses mœurs relâchées. On dira de Mme de Tencin qu'elle a même écrit une anthologie de la pornographie, ainsi pour P.-J. Rémy :

¹⁰⁹ *op.cit.* p. 6.

¹¹⁰ Sur les questions de l'amour maternel voir par exemple Elisabeth Badinter, *L'Amour en plus : Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980, 372 p.

Ce n'est pas seulement la légende qui lui attribue, en tête de ses œuvres complètes, une « Chronique scandaleuse du genre humain » aujourd'hui perdue, qu'elle aurait rédigée à l'intention du cardinal Dubois et qui aurait été une véritable anthologie de la pornographie, de l'Antiquité aux temps modernes¹¹¹.

Il n'a bien entendu jamais été avéré que Mme de Tencin ait écrit cette chronique que l'on continue pourtant à évoquer ici ou là, comme à regret. Le régime requis pour évoquer Mme de Tencin est toujours celui de l'inflation. On lui prête des amants, trop d'amants dont le nombre varie en fonction des biographes et de la visée de la biographie, ainsi selon Trousson :

Fontenelle introduisit Mme de Tencin au palais-Royal, où elle eut l'honneur d'amuser un moment le Régent. Belle occasion de servir son frère, mais Philippe d'Orléans appréciait les dames expertes, non les Machiavels en jupons. Faute de grives... Elle tomba « du maître au valet » et fut bientôt « la maîtresse publique » - Saint-Simon *dixit* - de l'ambitieux abbé Dubois et chargée, prétend la chronique, de l'organisation des orgies de Saint-Cloud destinées par le retors ministre à amollir la volonté du Régent¹¹².

Le ton est donné. Dans les lignes qui précèdent, l'imagerie invoquée est celle d'une débauche effrénée dont la gradation descendante montre bien qu'il s'agit de peindre la déchéance d'une Juliette avant la lettre.

Mais que ce soit pour s'en scandaliser ou pour s'en réjouir, lorsque les biographes reprennent « le chapitre des amants » ils montrent surtout qu'elle a manifesté une très grande liberté de pensée alliée à une non moins grande liberté de mœurs.

L'élément le plus scandaleux pour le dix-huitième siècle mais que notre époque a repris à son compte est probablement son immense ambition. C'est à travers la personne de son frère, dit la critique, qu'elle a pu la satisfaire. A force d'intrigues, elle parvient à lui faire obtenir les plus hautes distinctions ecclésiastiques. Ce qui lui vaut d'être vilipendée, c'est qu'elle apparaît détentrice d'un pouvoir aussi réel et efficace que celui des plus puissants : « il sera cardinal, par la grâce du pape et par celle de sa sœur¹¹³ » écrit Trousson. Son frère et elle ne sortiront pas indemnes de cette aventure et Erik Leborgne fait très justement remarquer qu'après le concile d'Embrun où Pierre de Tencin fait condamner le janséniste Soanen :

¹¹¹ P.-J. Rémy, préface p. IX, dans Mme de Tencin, *Le Siège de Calais*, Paris, édition Desjonquères, 1983.

¹¹² R. Trousson, *op. cit.* introduction p. 6.

¹¹³ *op.cit.* p.4.

La réaction des milieux jansénistes ne se fait pas attendre et prend pour cible le frère et la sœur, attaqués dans divers libelles, pamphlets, chansons, etc. qui ont formé la matière scandaleuse de toutes les biographies ultérieures des Tencin¹¹⁴.

C'est ainsi qu'est née une tradition.

Constamment impliquée dans différentes affaires ou intrigues, politiques, religieuses ou financières (elle est proche de John Law qui tente de mettre en place un nouveau système monétaire en France dont l'échec en 1720 conduit le pays au bord de la banqueroute) elle a suffisamment fait parler d'elle pour se trouver en pleine lumière. La violence des pointes et des attaques qui trois cents ans plus tard se perpétuent avec une gaieté égrillarde indique clairement le mépris voire la haine qui ont entouré Mme de Tencin. Ces sentiments, bien que voilés, sont toujours d'actualité. R. Trousson dira même qu'il lui revint « l'honneur d'incarner la corruption de toute une époque [...] »¹¹⁵.

Le dernier épisode dramatique est joué par son ancien amant, La Fresnais, un des personnages qui ont imprimé leur marque sur cette vie aventureuse. Il se suicide chez elle en laissant une lettre compromettante qui l'accuse d'avoir voulu le tuer. Soupçonnée de l'avoir assassiné, elle est emprisonnée au Châtelet puis elle est transférée à la Bastille. Les biographes rapportent qu'elle s'y est trouvée en même temps que Voltaire. Curieusement, l'évocation réitérée de ce trait qui apparaît le plus souvent sans aucun commentaire semble jouer en la faveur de Mme de Tencin mais il ne trouve sa raison d'être que dans le prestige qu'il lui confère. Mme de Tencin est ainsi, à l'instar du plus illustre représentant des Lumières, victime de la brutalité et de l'arbitraire d'un régime aveugle et autoritaire.

L'épisode La Fresnais vire franchement à l'horreur lorsque dans le but de lui faire avouer sa « culpabilité » on la confronte au cadavre de son ancien amant, déjà plongé dans la chaux. Mme de Tencin sortira très affaiblie de ces épreuves. L'emprisonnement aura duré quatre mois. Cette aventure fait dire à P.-J. Rémy qu'elle avait de quoi « nourrir un beau roman noir au tournant du siècle¹¹⁶. » et il ajoute cette phrase sur laquelle je reviendrai : « Hélas ! Madame de Tencin n'a pas écrit ce livre-là... ».

¹¹⁴ Erik Leborgne, présentation et repères chronologiques p.27 dans Madame de Tencin, *Les Malheurs de l'amour*, Paris, Desjonquères, 2001.

¹¹⁵ Trousson, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁶ *op.cit.* p. XI.

Ce qui ne lui sera jamais pardonné, c'est qu'elle n'ait pas compris ou qu'elle ne se soit avisée que trop tard à quel point il était nécessaire de ménager une opinion publique dont elle n'a pas reconnu l'importance croissante¹¹⁷. Ce n'est pas l'exercice de la liberté qui lui est reproché, en tout cas dans cette première moitié du siècle, mais la publicité qu'elle a permis qu'il lui soit fait. Pourtant, bien qu'elle ait participé à la vie publique avec une éclatante et dangereuse insouciance, s'il est une femme dont l'ascendant sur ses contemporains demeure une marque distinctive, c'est bien elle.

Je m'étais attendue à ce que sa réputation sulfureuse lui ferme les portes de la « bonne société ». Mais ce n'est pas ainsi que ses contemporains en ont agi avec elle. Le premier dix-huitième siècle offrait aux femmes un espace de liberté sans précédent. Elles en seront écartées et la Révolution marque le temps fort de leur exclusion de l'espace public. Toujours est-il qu'en 1733 Mme de Tencin prend la suite de Mme de Lambert et son salon devient l'un des plus célèbres du dix-huitième siècle. S'y faire admettre était considéré comme un véritable honneur. En 1742 elle parvient à faire élire Marivaux à l'Académie française contre Voltaire. C'est elle qui découvre et soutient Duclos bien avant qu'il soit à son tour reconnu. Elle aide à la diffusion de *L'Esprit des lois* de Montesquieu¹¹⁸. Mme de Tencin à elle seule est une véritable institution.

Enfin il convient de souligner que cette femme exceptionnelle a inspiré à Duclos le personnage de Mme de Tonins dans *Les Confessions du comte de**** dont il fait un portrait à vrai dire assez peu flatteur et que Marivaux crée d'après elle le personnage de Mme Dorsin à qui il consacre un imposant portrait dans *La Vie de Marianne*. Ce portrait hagiographique qui occupe toute la fin de la quatrième partie et le début de la cinquième partie du roman immortalise par là l'une des personnalités les plus frappantes mais aussi les plus mystérieuses de l'époque et témoigne par son existence même de l'envergure de la célèbre marquise. Il n'est pas donné à n'importe qui d'inspirer tant d'auteurs et non des moindres. Pourtant, dans les portraits faits par ses contemporains Mme de Tencin n'apparaît pas comme auteur. Etrangement, en ce qui les concerne, l'image de l'auteur vaut d'abord par son absence et s'il est certain que l'anonymat y est pour quelque chose, il n'explique pas tout. Pierre-Jean Rémy précise :

¹¹⁷ Mme de Staël prendra toute la mesure du poids de l'opinion publique et ce sera l'un des points essentiels de son roman *Delphine*.

¹¹⁸ Publié en 1748. Mme de Tencin est alors à la fin de sa vie, elle meurt en 1749 à l'âge de 57 ans.

Et c'est d'abord par ce salon, pour ces amis qui écrivaient de tout sauf des romans, que Madame de Tencin, à partir de 1735, écrira des romans¹¹⁹.

Puisque *Le Siège de Calais* a été écrit suite à une discussion dans le salon de Mme de Tencin au cours de laquelle elle fit le pari d'écrire un roman qui commencerait par où les autres finissent, je suppose donc que certains convives savaient qu'elle écrivait. Un tel silence autour de l'écriture et de la publication de Mme de Tencin est troublant et contribue à épaissir le mystère qui l'entoure.

Deux éléments ressortent de ce très bref parcours biographique, tous deux très significatifs en ce qu'ils sont des catégories constitutives de l'ironie : le contraste et le grossissement ou l'effet de loupe porté sur un trait. Tous ont fait de Mme de Tencin des portraits fortement contrastés et presque antithétiques. Elle apparaît détestée, haïe, méprisée mais elle peut être tout aussi bien aimée, respectée, adulée. Mme de Tencin incarne de surcroît une figure de la démesure. Cette personnalité hors du commun a suscité, non seulement chez ses contemporains mais également chez les historiens de la littérature des discours pris dans un imaginaire dont la prégnance aboutit à la construction d'une légende qui continue à se transmettre à chaque fois qu'il est question d'elle. Aujourd'hui encore le pouvoir de fascination de Mme de Tencin ne s'est pas estompé, ainsi pour Pierre-Jean Rémy :

[...] le personnage de Claudine Alexandrine Guérin de Tencin est tout de même l'un des plus fascinants de cette période plus trouble que troublée, qui va de la Régence à la maturité de Louis XV¹²⁰.

Or cette fascination pour la vie de Mme de Tencin masque un fait remarquable : elle semble avoir conduit à la création par les biographes et les critiques d'une fracture entre sa biographie de femme du monde et ce que je nommerais son état de femme de lettres. Pour les biographes, lorsque Mme de Tencin ouvre son salon et se met à écrire des romans, une page est tournée : la deuxième partie de sa vie peut commencer, elle est devenue femme de lettres. Mme de Tencin est représentée comme une femme qui se tourne vers les lettres une fois passé l'âge de la galanterie et des intrigues. Raymond Trousson l'exprime avec le ton goguenard

¹¹⁹ *op.cit.* p. XIV.

¹²⁰ Madame de Tencin, *Le Siège de Calais*, préface P.-J. Rémy, p.III, Paris, Desjonquères, 1983.

qu'il affectionne : « Elle avait quarante-cinq ans et commençait à s'empâter¹²¹. ». Il s'agit-là d'une représentation fréquente lorsqu'il s'agit des femmes auteurs dont la critique et le public estiment qu'elles ont « passé l'âge de l'amour », c'est aussi le cas de Mme Riccoboni ou encore de Mme de Graffigny.

Je m'étonne de ce que l'on ait pu faire coïncider avec Mme de Tencin cette image de femme rangée tentant de faire oublier voire d'effacer ses erreurs de jeunesse par la littérature. C'est, tout d'abord, ôter trop rapidement toute dimension subversive à la littérature et au monde des lettres comme si la conscience de la violence que constitue l'écriture s'était émoussée à force que soient repris les discours censés en transmettre l'histoire ; c'est ensuite ignorer que cette image, qui est une construction et non un reflet, ne correspond pas à la réalité des faits. Il n'y a pas eu chez Mme de Tencin une période d'intrigues à laquelle aurait *succédé* une période femme de lettres. Mme de Tencin ne cessera jamais de soutenir son frère dans une carrière qui ne s'arrête pas au moment où il obtient le chapeau de cardinal. Selon Erik Leborgne Mme de Tencin commence à recevoir des gens de lettres en 1714, rue Saint-Honoré. Certes Fleury l'exile de Paris en juin 1730 et l'autorise à revenir à la condition qu'elle ne se mêle plus de politique ni de religion. Elle publie son premier roman en 1735 mais lorsqu'en 1742, soit neuf ans après avoir ouvert son salon, elle se lie avec Richelieu, la correspondance qu'elle échange avec lui atteste qu'elle est loin d'en avoir terminé avec la politique. Ainsi s'exprime-t-elle au sujet du roi dans une lettre datée du 22 juin 1743 :

Il faudrait, je crois, écrire à madame de La Tournelle, pour qu'elle essayât de tirer le roi de l'engourdissement où il est sur les affaires publiques. Ce que mon frère a pu lui dire là-dessus a été inutile ; c'est, comme il vous l'a mandé, parler aux rochers. Je ne conçois pas qu'un homme puisse vouloir être nul, quand il peut être quelque chose. Un autre que vous ne pourrait croire à quel point les choses sont portées. Ce qui se passe dans son royaume paraît ne pas le regarder ; il n'est affecté de rien ; dans le conseil il est d'une indifférence absolue ; et dans le travail particulier il souscrit à tout ce qui lui est présenté. En vérité, il y a de quoi se désespérer d'avoir affaire à un tel homme. On voit que, dans une chose quelconque, son goût apathique le porte du côté où il y a le moins d'embarras, dût-il être le plus mauvais¹²² [...]

Elle dissocie avec une aisance confondante l'homme de la fonction royale qu'il occupe, cherchant toujours le moyen d'agir, ne se résignant jamais à supporter

¹²¹ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 8.

¹²² Lettres de Madame de Tencin à Monsieur de Richelieu, lettre II, p. 387 dans *Œuvres complètes de Mmes de La Fayette, de Tencin et de Fontaines*, 1825, Paris, P.-A. Moutardier, 5 volumes.

l'insupportable. Elle écrit à Richelieu dans des termes qui font frémir pour sa sûreté quoiqu'elle ait parfaitement conscience du danger qu'elle encourt :

Ayez grand soin de brûler exactement mes lettres, ou au moins de n'en point égarer ; car je sens que j'ai besoin de soulager mon cœur, en vous disant tout ce que je pense. Encore une fois, je sens malgré moi un fonds de mépris pour celui qui laisse tout aller selon la volonté d'un chacun. Il n'y a pas d'exemple qu'un prince ne soit ému que très-faiblement, et encore pour un instant, soit du bien, soit du mal ; il a besoin d'être gouverné¹²³.

« Il a besoin d'être gouverné » dit-elle du roi et c'est à une femme qu'il revient de tenir cette fonction. Mme de Tencin savait parfaitement que les femmes avaient à jouer un rôle stratégique au niveau politique et en cela elle était bien de son temps ; il n'était pas nécessaire d'être sur le devant de la scène pour exercer une influence réelle. L'action politique de Mme de Tencin est apparue suffisamment exemplaire pour que les frères Goncourt s'en inspirent avec *La Duchesse de Châteauroux*¹²⁴. Pour les frères Goncourt, ce qui compte c'est une histoire sociale qui tient à une trame invisible à laquelle l'Histoire traditionnelle ne s'intéresse pas¹²⁵ : « l'Histoire humaine, voilà l'Histoire moderne ; l'histoire sociale, voilà la dernière expression de cette histoire » écrivent-ils. Ils ont également puisé dans la correspondance de Mme de Tencin avec le duc de Richelieu pour écrire un pan de cette Histoire. Ce sera finalement grâce à cette duchesse que Mme de Tencin pourra estimer qu'elle a atteint son but, ainsi écrit-elle à Richelieu le 20 mars 1744 :

Vous savez sans doute, mon cher duc, qu'il est question que le roi doit prendre ce printemps le commandement de son armée. On dit que c'est l'ouvrage de madame de Châteauroux, qui a pensé comme mon frère et qui a vu que c'était le seul moyen de rétablir les affaires. Vous devez bien penser que cela ne transpire pas ; ce que je puis vous dire, c'est que madame de Châteauroux paraît plus contente d'elle dans ce moment. Il est facile de voir qu'elle a plus de crédit ; et, quant à moi, je puis vous assurer que je suis fort aise en mon particulier qu'elle s'en serve aussi avantageusement¹²⁶.

Ainsi Mme de Tencin a mené sa « vie de femme de lettres » tout en demeurant tout à fait impliquée dans les affaires politiques et religieuses. Il y a très certainement eu chez elle une plus grande prudence, ce qui a conduit à des modifications dans le rapport qu'elle entretenait avec le public et par voie de conséquence dans les représentations qu'il a pu se

¹²³ Lettre du premier août 1743, *op. cit.* p. 394.

¹²⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *La Duchesse de Chateauroux et ses sœurs*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle Editeur, 1906, 432 p.

¹²⁵ *op. cit.* p. VI.

¹²⁶ *op. cit.* pp. 414-415.

faire d'elle. Il n'y a là pour autant nulle rupture dans la chronologie. Pourtant ses contemporains puis la tradition critique et biographique ont éprouvé la nécessité d'en créer une. Pourquoi ?

Cette rupture répond aux nécessités d'une « scénographie auctoriale ».

Dans un entretien avec Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, José-Luis Diaz revient sur le concept de « scénographies auctoriales » qu'il développe dans *L'écrivain imaginaire*¹²⁷. Travaillant sur une histoire des représentations de l'écrivain, il distingue trois « niveaux de l'auteur » : l'auteur réel, l'auteur textuel et l'écrivain imaginaire. José-Luis Diaz explique que l'auteur réel est la personne « [...] de la vie courante, doté[e] d'une biographie, d'un domicile, d'une vie sociale [...] », l'auteur textuel est :

[...] à la fois l'auteur du livre et le sujet textuel, celui qui, dans le livre, n'est qu'un nom sur la couverture et certaines marques d'énonciation, le « sujet du discours » aussi, qui adopte un genre, un style, une manière de s'adresser, ou encore « l'être de lettres », comme propose de l'appeler Valéry.

Enfin José-Luis Diaz parle de l'écrivain imaginaire qui est « l'auteur tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter¹²⁸ ».

Si je reprends ces catégories à J.-L. Diaz, l'auteur réel serait la femme, Mme de Tencin, avec la biographie que l'on sait. Lorsque les critiques déplorent régulièrement qu'elle n'ait pas écrit le roman de sa vie tout en s'interrogeant sur le mystère que constitue le fait qu'elle a écrit « ces romans-là », c'est bien de l'auteur textuel qu'il est question. Celui-ci offre de surcroît un intérêt particulier car avec Mme de Tencin, le « nom sur la couverture » renvoie à un anonymat qui laisse ouvertes de multiples possibilités interprétatives notamment pour tout ce qui a trait au type de roman qu'elle a écrit, j'y reviendrai dans la seconde partie de ce travail.

C'est le dernier niveau que je retiens pour l'instant, celui de l'auteur imaginaire, c'est-à-dire la manière dont Mme de Tencin « se laisse représenter ». Pour Mme Riccoboni la scénographie de l'écrivain imaginaire s'est dégagée clairement puisqu'elle l'a écrite elle-même comme je l'ai montré dans les pages qui précèdent. En revanche, en ce qui concerne

¹²⁷ José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire* : « scénographies auctoriales à l'époque romantique », Honoré Champion, Paris, 2007, 695 p.

¹²⁸ *Ibid.* p. 2.

Mme de Tencin les choses sont plus complexes parce qu'il faut bien reconnaître qu'ayant publié ses romans sous l'anonymat et ayant su parfaitement en conserver le secret jusqu'à sa mort, pour ce qui est d'une scénographie auctoriale qu'elle aurait mise en place, il n'y a rien. Comment se représente-t-elle en tant qu'écrivain ? Je ne saurais le dire, néanmoins, je peux faire la remarque suivante : là où sa biographie la montre insoucieuse à l'extrême de l'opinion publique, elle a reculé devant l'assomption de son œuvre. Ce recul institue l'écriture pour Mme de Tencin comme le geste le plus insolent de sa destinée. Il y a tout à parier que pour elle la puissance et les enjeux de l'écriture avaient encore tout le relief que trois siècles d'histoire littéraire leur a fait perdre.

J.-L. Diaz montre que la scénographie auctoriale peut ne pas être toujours abordée du seul point de vue de l'écrivain mais qu'elle peut l'être aussi à partir de la réception :

Les scénographies auctoriales excèdent donc l'écrivain singulier, en ce qu'elles sont l'affaire d'attitudes littéraires collectives et transindividuelles datées, marquées par leur temps, et dont on peut donc écrire l'histoire. Elles excèdent aussi l'écrivain singulier en ce qu'elles n'existent véritablement que dans l'acte de lecture, ou, plus généralement, de la « réception » qui, pour une part, suppose la construction d'une image d'auteur par les lecteurs. Image souvent décalée de l'image d'émission (les malentendus en la matière sont la norme), mais obéissant elle aussi à des stéréotypes historisables¹²⁹.

En me tournant du côté de la réception des lecteurs du XVIII^e au XXI^e siècle pour interroger les implications de cette fracture imaginaire dans la vie de Mme de Tencin, il m'est apparu que seule une rupture permettait la constitution de l'image souhaitée et acceptable de la romancière. Pour qu'elle puisse être romancière, il fallait que Mme de Tencin soit autre que ce qu'elle avait été. C'est qu'elle n'a pas écrit les romans attendus, ceux qui auraient reflété ses innombrables aventures. Non seulement la facture classique de ses textes ne coïncide en rien avec le romanesque baroque de sa vie mais ce classicisme désuet a manqué devenir un désavantage pour ses romans qui n'ont peut-être dû leur salut qu'au fait d'être l'un des innombrables vecteurs de la perpétuation du discours universitaire grâce auquel ils sont, malgré tout, parvenus jusqu'à nous.

¹²⁹ *op. cit.* p. 4.

Plus proche de Mme de Tencin, le clivage entre deux vies, entre la jeunesse et l'âge mûr renvoie à un idéal de la société classique. C'est aux femmes qu'il est revenu d'incarner cette opposition socialement et littérairement parce que la culture place les femmes du côté du de l'image, non seulement du corps mais de la jeunesse du corps, qui serait cause de l'amour des hommes. L'idéal classique de femmes régnant par l'amour qu'elles inspirent, signait par là la réussite d'une vie et cette conception est repérable au sein de nombreux romans du dix-huitième siècle dans lesquels elle revient comme un motif.

Maxime Cohen montre dans *Promenades sous la lune*¹³⁰ l'origine homosexuelle de cette bipartition qui se joue dans l'amour et particulièrement dans l'amour des jeunes garçons par des hommes plus âgés. Si le garçon est aimé pour la jeunesse de son corps et donc pour sa beauté, l'homme mûr l'est pour sa bonté et sa sagesse, c'est-à-dire la beauté du cœur :

L'enseignement que le jeune homme attend de son amant est l'héroïsme, beauté dont il pourra continuer de resplendir lorsqu'il aura perdu la sienne. L'héroïsme antique est donc une érotique, et cette érotique est une initiation morale qui [...] devint philosophique¹³¹.

Cette représentation qui remonte à Platon s'est déplacée au Moyen Âge du côté hétérosexuel. Elle entraîne nécessairement une inquiétude sur les suites d'une grandeur qui ne peut être suivie que d'une décadence quitte à embrasser une carrière se situant du côté de l'âme ou de l'esprit. Dès lors, il n'est pas surprenant que l'âge de la vieillesse arrivant, c'est souvent du côté des lettres (là où chez les Grecs on trouvait la sagesse) que l'on a placé les femmes.

Un malentendu s'est installé autour de l'idéal platonicien dont Maxime Cohen montre qu'il n'exclut pas le désir sexuel et que « la restriction platonicienne ne porte pas sur la nature de ce désir mais sur les formes de son accomplissement. [...] Le propre de l'amour platonique n'est donc pas la chasteté dans les actes mais la retenue dans l'expression¹³². » C'est ce que Mme de Tonins, dans le roman de Duclos, fait comprendre au héros qui tente de la séduire. En effet, si elle tient à la considération que lui apporte le fait de relever de la catégorie du bel esprit, elle n'entend pas pour autant renoncer aux plaisirs :

¹³⁰ Maxime Cohen, *Promenades sous la lune*, chapitre « Sur l'amour des garçons » p. 105-114, Paris, Bernard Grasset, 2008.

¹³¹ *Ibid.* p. 110.

¹³² *Ibid.* p. 107.

Il y a deux choses auxquelles je suis également sensible et que je prétends concilier, quoiqu'elles paraissent inaliénables, le plaisir et la considération. Par le genre de vie que j'ai embrassé, je me suis fait d'avance une retraite honorable, lorsqu'il ne me sera plus permis de prétendre ni à la jeunesse, ni à la beauté. Une femme n'a point alors d'autre parti à prendre que le bel esprit ou la dévotion ; le dernier parti est trop contraire à mon goût, et je ne le soutiendrais pas ; au lieu qu'en embrassant celui du bel esprit, je puis jouir dès aujourd'hui de la considération, sans être obligée de renoncer aux plaisirs dans lesquels je veux apporter toute la décence possible. Il y a peu de femmes qui ne fussent flattées de votre hommage, et qui peut-être n'en fissent gloire ; pour moi, en prenant un amant, je n'en veux pas l'éclat¹³³.

Notre époque, malgré le fait qu'elle semble plus que jamais entravée par le règne de l'image, pourrait peut-être inventer des réponses différentes à ces questions puisque la longévité que nous connaissons aujourd'hui conduit à penser le vieillissement autrement. C'est ce que montre par exemple le magnifique roman de Noëlle Châtelet : *La Femme coquelicot*¹³⁴ qui narre la rencontre amoureuse de Marthe, une septuagénaire et de Félix, un octogénaire que l'amour et le surgissement du désir viennent surprendre au grand dam de leurs enfants d'abord « effarés et consternés » par ce qu'ils estiment tout à fait déplacé dans des personnes de cet âge. Existe-t-il une limitation d'âge pour l'amour et pour le désir ?¹³⁵ Noëlle Châtelet établit dans ce texte une fructueuse disjonction entre l'image et l'amour qui avaient été pensés dans une corrélation binaire en réintroduisant le troisième terme, celui du désir, symbolisé par le coquelicot. Noëlle Châtelet montre, et cela est nouveau, que ce désir ne se traduit pas chez ses personnages vieillissants par un glissement du côté de l'intellect qui serait, comme chez Platon, opposé au corps. Dès lors, l'image de Marthe pour Félix est vectorisée par un désir dont il apparaît clairement que, lui, n'est pas marqué par l'âge et que ses effets peuvent se déplier dans toutes les dimensions de la vie des personnages.

La constitution d'une scénographie auctoriale pour Mme de Tencin fait donc apparaître ces ressorts idéologiques que sont l'opposition entre la jeunesse et l'âge mûr, entre la sexualité et l'écriture. Les contradictions voire les paradoxes ne sont entraînés que par les constructions biographiques c'est-à-dire par les récits de sa vie. Or, tout récit de vie est avant tout nécessairement une fictionnalisation de celle-ci. Si les éléments biographiques ont

¹³³ Charles Pinot Duclos, *Les Confessions du comte de****, préface de Béatrice Didier, Editions Slatkine, Paris-Genève, 1996, p. 115.

¹³⁴ Noëlle Châtelet, *La Femme coquelicot*, Editions Stock, 1997, 152 p.

¹³⁵ Certes, Romain Gary, lui, a écrit *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* mais la question posée est moins celle de l'image de la femme que de l'impuissance masculine.

quasiment étouffé la possibilité d'un questionnement sur l'auctorialité de la romancière, c'est qu'ils sont des objets privilégiés : l'enfermement au couvent, l'abandon d'enfants, les amants, l'ambition politique et religieuse, le suicide, la prison et même le salon et les lettres sont les composants de nouvelles galantes parfois appelées « histoires véritables ». Ils sont un matériau *idéal*, à la fois parfaitement appropriés et tout à fait imaginaires mais dont l'intérêt est qu'ils ne cessent de relancer le questionnement des lecteurs suscitant deux types de lectures de ses œuvres. Le premier type correspond à la nécessité d'une vie coupée en deux où l'œuvre attesterait la vertu de la marquise de Tencin en faisant place à la sagesse d'une femme de lettres. Le deuxième type de lecture suppose que la fracture masquerait la teneur nécessairement subversive d'œuvres qui contiendraient en filigrane la même charge séditeuse que celle de sa destinée. Ainsi l'énigme se déplace de la femme sur ses œuvres. C'est bien à partir de ce point d'énigme que les lectures les plus fructueuses de ses romans ont pu être élaborées.

c) Mme d'Epina y, l'« aigle dans une cage de gaze »

Mme Riccoboni a élaboré elle-même une scénographie auctoriale visant à constituer une image d'auteur, celle de Mme de Tencin est due en grande partie à certains éléments de sa biographie et aux différentes manières dont ils ont été agencés à la lecture de ses œuvres. La scénographie auctoriale de Mme d'Epina y est marquée par le destin de l'un de ses manuscrits lequel devient, à son tour, le personnage principal d'une histoire dont le dénouement se fait encore attendre.

Mme d'Epina y a beaucoup écrit. Outre une abondante correspondance personnelle¹³⁶, elle a contribué à la *Correspondance littéraire*, le journal de Grimm à destination des têtes couronnées d'Europe qu'il maintenait informées de l'actualité littéraire et artistique de Paris. Elle y a rédigé des articles mais elle a aussi contribué à la diriger avec Diderot, en l'absence de Grimm¹³⁷. Elle a publié plusieurs ouvrages : *Mes Moments heureux* sous l'anonymat à

¹³⁶ Voir notamment sa correspondance avec l'abbé Galiani, *Correspondance, Ferdinando Galiani, Louise d'Epina y*, présentation de Georges Dulac, Paris, Desjonquères, 1992-1997, cinq volumes.

¹³⁷ Voir Ulla Kölving, « La présence de Mme d'Epina y dans *La Correspondance littéraire* », p. 211 dans *L'œuvre de Mme d'Epina y, écrivain-philosophe des Lumières*, Thyse n°1, actes du premier colloque international consacré à Mme d'Epina y, organisé par J. Domenech, L'Harmattan, 2010, 292 p.

Genève en 1758, *Lettres à mon fils* en 1759 et *Les Conversations d'Emilie* en 1774, ouvrage pour lequel elle a obtenu le premier prix d'utilité Montyon décerné par l'Académie française quelques mois avant sa mort en 1783. Mme d'Epinay ne signait pas ses œuvres mais assumait son statut d'auteur en les imprimant pour un cercle restreint, détail qui a toute son importance comme je le montrerai par la suite. Elle était la maîtresse de Grimm, l'amie de Diderot et ces deux hommes ne sont pas étrangers au curieux destin de l'*Histoire de Mme de Montbrillant*, son grand roman.

On dispose pour ce texte de deux éditions critiques : celle de Georges Roth¹³⁸ qui date de 1951 et celle d'Elisabeth Badinter¹³⁹ de 1989. Sans toutefois réécrire l'histoire du manuscrit qui a été très précisément retracée par ces deux auteurs, il est indispensable d'en rappeler les grandes lignes car les enjeux littéraires de ce texte sont étonnamment mis en valeur par les rebondissements de l'histoire de son édition.

Ce n'est pas l'anonymat qui cette fois a le plus influé sur la réception mais trois facteurs majeurs qui ont quelque peu brouillé les pistes. Tout d'abord la première édition du texte est une édition posthume. Ensuite le manuscrit de Mme d'Epinay ne comportait pas de titre. Enfin c'est un roman dont l'aspect novateur ou expérimental a toujours rendu son classement dans les catégories littéraires existantes problématique. Je montrerai par la suite les conséquences sur la réception de cet aspect atypique.

Mme d'Epinay a choisi de ne pas publier son roman de son vivant mais selon George Roth, elle a autorisé Grimm, par voie testamentaire, à imprimer ceux de ses manuscrits qu'il jugerait dignes de l'être. Il n'en a rien fait. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il ait fait peu de cas de l'*Histoire de Mme de Montbrillant*, peut-être obéissait-il à d'autres motivations parmi lesquelles les réticences que le dix-huitième siècle opposait à la publication d'œuvres à tonalité biographiques ou autobiographiques. En effet, ce texte présente indéniablement une très forte tonalité autobiographique.

¹³⁸ Georges Roth, « Histoire d'un manuscrit et d'un texte », vol. 1, pp. VII-XLII, « Préfaces non utilisées », pp. 3-8, Appendice, vol. 3, pp. 563-596, dans *Mme d'Epinay Pseudo-Mémoires*, Paris, Gallimard, 3 vol. 610 p.

¹³⁹ Elisabeth Badinter, « Préface », p. IX-XXXII, dans *Mme d'Epinay, Les Contre-Confessions : Histoire de Madame de Montbrillant (1756-1770)*, Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », 1989, Index onomastique, 1656 p.

Selon J.-L. Diaz¹⁴⁰, dans la première moitié du dix-huitième siècle, les philosophes - comme Voltaire par exemple - étaient farouchement opposés à l'écriture biographique parce que celle-ci allait à l'encontre de l'esprit philosophique. Même si la tendance s'est peu à peu inversée (et *Les Confessions* de Rousseau à ce sujet marquent un tournant et font date) mettre le moi en avant ne pouvait se faire qu'au détriment de l'entreprise collective :

Singulariser un tel « philosophe », trop le mettre en vedette, ne serait-ce pas rompre le pacte collectif qui régit alors le fonctionnement intellectuel de la république des lettres¹⁴¹ ?

Mme d'Epinay, en philosophe des Lumières, illustre parfaitement cette position dans son rapport à la publication. De là à bannir toute forme d'écriture de soi, il y a un pas qu'il serait dommage de franchir trop vite. Cette fois encore il est nécessaire de distinguer entre écriture et publication : Mme d'Epinay n'a pas publié ce texte et c'est à Grimm qu'elle l'a adressé à l'origine même si par la suite d'autres ont pu en prendre connaissance. La volonté de ne faire connaître ses écrits qu'à un public réduit et dûment choisi est également clairement indiquée par le fait que le premier tirage des *Lettres à mon fils* a été limité à vingt-cinq exemplaires.

La querelle entre Rousseau et les philosophes proches de Mme d'Epinay a été l'un des enjeux primordiaux conduisant aux « tripatouillages » du texte à une époque où la « conformité entre la vie et l'œuvre¹⁴² » des auteurs était exigible sous peine de disqualification de l'œuvre tout entière. Dans cette optique, le texte de Mme d'Epinay est effectivement instrumentalisé pour desservir la cause de Rousseau. C'est un trait propre à l'histoire ou plutôt à l'historiographie de ce texte-là que d'avoir été placé, quasiment dès sa genèse et bien avant publication, sous le signe de la falsification. G. Roth indique que le dernier tiers du manuscrit a été profondément remanié d'une main qui n'est pas celle de Mme d'Epinay et que les cahiers originels portent la trace de feuillets rajoutés, que d'autres ont été découpés¹⁴³. De plus, Elisabeth Badinter rapporte ceci :

¹⁴⁰ *L'Homme et l'œuvre*, « les philosophes contre la biographie », pp. 18-27, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 243 p.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 19.

¹⁴² Je reprends cette expression au titre de chapitre de J.-L. Diaz : « La conformité vie/œuvre », p. 60, dans *L'Homme et l'œuvre*, *op. cit.*

¹⁴³ G. Roth, *op.cit.* p. XII.

[...] un autre document nous dévoile la malignité du « rédacteur interlope ». C'est une série d'indications qui remplissent les feuilles volantes jointes au manuscrit de l'Arsenal sous le titre *Notes des changements à faire dans la fable*. Or, ces notes révèlent une évidente intention de nuire à l'endroit de René-Roussseau. [...] Qui a rédigé ces notes ? L'examen des autographes ne laisse aucun doute. Quelques-unes sont de Diderot ; le plus grand nombre de Madame d'Epinay¹⁴⁴.

Mme d'Epinay ne s'est pas empressée de publier ce roman mais puisqu'elle en achève la rédaction vers 1770 et meurt en 1783, ce n'est pas le temps qui lui aura manqué. Elle a choisi en conscience de ne pas mettre ce texte sur la place publique. C'est pour cela qu'il convient d'interpréter avec circonspection les instructions qu'elle a données à Grimm dans son testament. G. Roth rapporte qu'en lui léguant « tous ses manuscrits », elle le prie « de bien vouloir les rédiger lui-même s'il les jugeait dignes d'impression¹⁴⁵ ». Certes, il s'agissait très probablement, comme le pense Georges Roth, de les « remanier, les mettre au point » mais là encore se posent d'innombrables questions avec lesquelles il faut compter même si elles demeurent sans réponse : de quelle mise au point s'agit-il ? De quel type d'édition est-il question ? A quel public destinait-elle ses textes, *post-mortem* ? Autrement dit, quels sont les critères de jugement auxquels Grimm et Mme d'Epinay se référaient ?

La copie que Grimm détenait chez lui parmi ses propres documents a subi au moment de la Révolution un sort tout à fait romanesque :

Grimm, en quittant son domicile [...] y abandonnait ses meubles, ses livres et divers documents. Saisis lors de la mainmise effectuée en vertu du décret ordonnant confiscation des biens des émigrés, ces documents furent inventoriés [...] le 10 messidor an II (juin 1794) au Dépôt national de la rue [Saint-]Marc, où ils dormirent deux années encore sous la dédaigneuse étiquette : « Trente-quatre paquets de paperasses, gazettes et journaux ne méritant aucune description¹⁴⁶ ».

Ces paquets furent ensuite transportés au Dépôt des Cordeliers où s'effectua un second triage, le 9 frimaire an VII (29 novembre 1798). Comme conséquence, les « paquets de paperasses » se trouvèrent répartis entre divers établissements publics. Si hâtive et si maladroite fut cette opération que le manuscrit original du « long roman » fut scindé en deux liasses. L'une passa aux Archives Nationales, l'autre finit par échouer, le 8 mai 1811, à la Bibliothèque de l'Arsenal.

¹⁴⁴ Elisabeth Badinter, *op. cit.* p. XXII.

¹⁴⁵ G. Roth, *op. cit.* p. IX.

¹⁴⁶ *Ibid.*

Ce n'est qu'en 1818 que le texte est publié pour la première fois par les soins de Brunet quoique sous une forme assez éloignée du texte original. En effet, Brunet a fait arranger le texte à sa manière ; pour lui, ce roman étant le masque de la biographie de Mme d'Epinay, en s'appuyant sur les analogies entre sa vie et son œuvre, il a « restitué » aux personnages pour lesquels c'était possible de le faire leur « véritable » identité. La part de fiction inhérente au texte en a été effacée pour le « rétablir » du côté de la vérité des faits. Poussant l'entreprise plus loin encore, des actes de censure ont été commis et lorsque certains passages étaient jugés inutiles, contraires à la « réalité », diffamants ou immoraux, ils ont purement et simplement été supprimés de l'édition. Parfois même, des lettres réelles ont été insérées dans le texte en remplacement de lettres jugées non conformes à la « réalité ». La manipulation du texte de Mme d'Epinay s'est poursuivie de la sorte dans les éditions ultérieures tout au long du dix-neuvième siècle.

Ce parti-pris éditorial jugé profondément malhonnête par Georges Roth obéissait à un objectif précis : il s'agissait pour les éditeurs successifs de donner une image de Mme d'Epinay qui puisse cadrer avec les représentations que l'on se faisait d'elle, de la société de l'époque et bien entendu de Rousseau puisque la célèbre querelle continuait à susciter d'ardentes vocations de défenseurs d'un parti ou de l'autre.

Il faut pourtant reconnaître que les éditeurs (au dix-neuvième siècle mais au siècle suivant aussi) se sont trouvés confrontés à une difficulté incontournable. Sans qu'il soit possible d'en déterminer les causes, Mme d'Epinay n'a pas intitulé son roman de telle sorte qu'en lieu et place du contrat de lecture que constitue le titre et auquel le lecteur habituellement se remet, se trouve un vide. Toutes les éditions de l'œuvre de Mme d'Epinay se sont appliquées à masquer l'absence de titre probablement pour répondre à des contraintes éditoriales. Chaque éditeur a tenté de combler ce vide à sa manière en intitulant le texte en fonction de sa propre logique éditoriale : cette logique se développe jusque dans le traitement réservé au texte. Ainsi, les titres proposés par les éditeurs du dix-neuvième siècle sont ¹⁴⁷ : *Mémoires et correspondance de Mme d'Epinay* (1818), *Mémoires et correspondance* (1855), *Mémoires* (1863), *Les Mémoires de Mme d'Epinay* (1898-1901). Au vingtième siècle G. Roth et Elisabeth Badinter proposent respectivement : *Les Pseudo-mémoires de Mme d'Epinay*.

¹⁴⁷Pour plus de précisions sur ces titres, voir la bibliographie.

Histoire de Mme de Montbrillant, et *Les Contre-Confessions*. *Histoire de Mme de Montbrillant*.

Le fait que le dix-neuvième siècle a établi des éditions privilégiant l'aspect autobiographique en faisant invariablement figurer dans le titre le terme de « Mémoires » est donc significatif. C'est un siècle qui s'est passionné pour le biographique qui existait alors principalement sous la forme de Mémoires. De la même manière au XX^e siècle l'aspect fictionnel du texte commence à émerger et s'il ne figure pas encore dans les titres, du moins est-il représenté dans les sous-titres.

Le XXI^e siècle ne compte pour l'instant aucune édition.

Aujourd'hui, alors que l'époque se montre généralement plus rigoureuse en matière d'édition, l'intolérable des éditions du dix-neuvième siècle porte sur le fait que l'intégrité du texte a été atteinte. Ce qui est donné à lire, ce n'est plus le texte mais son interprétation par un tiers. Celle-ci peut nous éclairer en attirant l'attention sur la liberté avec laquelle les éditeurs du dix-neuvième siècle pouvaient traiter des textes avec lesquels notre époque entretient un rapport de sacralisation : nous voulons le vrai texte. De fait, les éditions de Georges Roth ou d'Elisabeth Badinter n'interviennent pas directement sur le texte mais au niveau du paratexte à la faveur d'un imposant travail d'annotation dont il ne faut pas minimiser l'impact quant aux types de lectures qu'il induit. Si légitime qu'ait pu être en son temps cette indignation, puisque désormais les lecteurs ont la chance de pouvoir bénéficier d'éditions scientifiques de *Histoire de Mme de Montbrillant*, je me risquerais à avancer que ces éditions frauduleuses ont eu une vertu majeure : elles ont joué un rôle de transmission. Le texte de Mme d'Epinay était, pour le dix-neuvième siècle, *littérairement* inclassable et l'immense succès du texte « retouché » ne doit pas être dédaigné. Il n'est pas injustifié d'avancer que pour qu'il soit publié, à l'époque où il l'a été, il a été nécessaire que soient opérées sur lui des transformations qui l'ont rendu accessible à un public qui n'était peut-être pas prêt à le recevoir sous sa forme originelle.

La postérité n'a pas de certitude quant aux intentions de Mme d'Epinay et elle se trouve toujours en butte aux problématiques inhérentes au flou concernant le genre de ce texte. Comme le roman de Mme d'Epinay se prête à de multiples interprétations, force est de constater que les éditeurs se sont livrés à des conjectures qui se sont traduites par l'établissement d'éditions fortement orientées. C'est ce que les titres indiquent sans conteste : *Pseudo-Mémoires* est un titre qui inscrit d'emblée le texte dans la dimension d'imitation d'un

genre, celui des Mémoires, et la question du rapport de ce texte à la vérité recelée par la « réalité » sans être absente devient secondaire. Il en va autrement pour le titre *Les Contre-Confessions* qui inscrit directement et irrémédiablement le texte en regard de celui de Rousseau et le lecteur ne peut aborder l'*Histoire de Mme de Montbrillant* que comme une réponse voire une réfutation des *Confessions* du philosophe. Le terme Histoire qui est repris en sous-titre des deux éditions citées ci-dessus permet quant à lui de maintenir l'ambiguïté du sens puisqu'il peut à la fois signifier roman (comme dans l'*Histoire d'une grecque moderne* par exemple) ou histoire de la vie, c'est-à-dire biographie.

Combien d'œuvres ont-elles disparu parce qu'arrivées trop tôt ? Quel autre texte du dix-huitième siècle ressemble-t-il à l'Histoire de Mme de Montbrillant¹⁴⁸ ? Le roman est majoritairement composé de lettres, mais il comporte également un journal intime, quelques billets, de très nombreux passages narratifs... Il tient du roman sentimental, du roman libertin, ou encore du roman de formation ; de son réalisme la critique a pu dire qu'il n'existait pas avant Balzac et c'est probablement la raison pour laquelle il a servi de documentation aux frères Goncourt pour leur histoire *La femme au XVIII^e siècle*, ouvrage dont la valeur sociologique, aujourd'hui encore, est indéniable. Mme d'Epinay est le précurseur d'une littérature que nous aurions tendance à catégoriser aujourd'hui comme de l'autofiction. Or, la théorisation de ce genre ne se développera qu'à partir de la publication de *Fils* de Doubrovski, à la fin des années 1970, soit deux siècles après la rédaction de l'Histoire de Mme de Montbrillant. C'est le rapport que chaque époque a entretenu entre les deux termes de l'expression *l'homme* et *l'œuvre*, pour reprendre le titre de J.-L. Diaz, qui apparaît dans chacune des éditions de l'Histoire de Mme de Montbrillant.

Cependant la scénographie auctoriale de Mme d'Epinay ne tient pas uniquement aux lectures que la postérité a pu faire d'une œuvre dont l'aspect inclassable autorisait des interprétations diverses. C'est de l'intérieur de l'œuvre elle-même que le lecteur assiste à la naissance de la figure d'une philosophe. L'*Histoire de Mme de Montbrillant* incarne un nouvel investissement de la tension entre la vie et l'œuvre. Selon J.-L. Diaz, dans la deuxième partie du dix-huitième siècle, la biographie sert à *créer* le philosophe et c'est « l'ensemble *vie-œuvre* qui devient objet d'admiration¹⁴⁹ ».

¹⁴⁸ Je l'écris ici volontairement sans caractères italiques afin de restituer à ce texte l'*absence* de titre.

¹⁴⁹ J.-L. Diaz, *op. cit.* p. 67.

J.-L. Diaz explique :

Ce n'est plus seulement en fonction des critères ancestraux de la *bonne vie* philosophique, mais plus encore en fonction des critères en voie de constitution de la moralité bourgeoise que l'écrivain est requis d'avoir une vie conforme aux valeurs qu'il enseigne : vie irréprochable, jusque dans sa vie privée, en particulier familiale et conjugale, ce qui suppose une privatisation du jugement éthique, conforme au familialisme montant, qu'un Diderot n'est pas le dernier à promouvoir¹⁵⁰.

C'est cette conception de la biographie d'une philosophe qui peut donner au texte de Mme d'Epinay cette tonalité particulière, par endroits volontiers moralisante et qui semble toujours tenir de la justification. C'est peut-être aussi ce qui conduit Elisabeth Badinter à intituler sa préface à l'édition des *Contre-Confessions* « Défense de Madame d'Epinay ». Mais s'il s'agit de se justifier aux yeux du public ou d'ennemis, ce texte permet surtout de faire état d'une vertu qui est l'essence-même du philosophe. Désormais, ainsi que l'explique J.- L. Diaz, la vertu prime sur le génie ce qui conduit à envisager sous un angle différent la question de l'invention ou de l'imagination.

Elisabeth Badinter, prend à la lettre le manque d'imagination dont Mme d'Epinay se plaint :

[...] elle manque cruellement d'imagination. Faire un plan, inventer une intrigue et créer des personnages sont choses au-dessus de ses forces. En revanche, Louise d'Epinay peut trouver son inspiration dans sa propre histoire, suffisamment banale et exemplaire pour intéresser d'autres femmes¹⁵¹.

Cependant, le destin d'Emilie de Montbrillant incarne un idéal philosophique. Il ne s'agit pas dans cette fiction de la scénographie d'un écrivain qui « invente » des personnages, qui « imagine » des situations, bref du génie au sens commun du terme. Mme d'Epinay ne crée pas avec Emilie de Montbrillant une image d'auteur mais une image de philosophe. L'*Histoire de Mme de Montbrillant* est l'élaboration d'une figure philosophique idéale créée par sa propre vie. La vie fait la philosophe, par conséquent, le biographique est le matériau nécessité par les lois du genre.

Il me reste par ailleurs à examiner un dernier point qui a marqué la scénographie auctoriale de Mme d'Epinay. Comme il est d'usage, concernant les femmes qui écrivent, il s'est élevé une contestation au sujet de son auctorialité. Elle a écrit ce texte, on le lui accorde

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 62.

¹⁵¹ Elisabeth Badinter, *op. cit.* « Préface », p. X.

volontiers mais puisque de son vivant elle a accepté que son texte « subisse » un grand nombre d'altérations, que d'autres y ont contribué, il plane un doute sur l'authenticité de son statut d'auteur. Avec cet abord, Mme d'Epinay est incontestablement auteur, mais il devient nécessaire de démontrer *dans quelle mesure* elle l'est et à chaque fois de défendre l'idée qu'elle l'est *à part entière*.

Faut-il s'étonner de ce que le manuscrit porte la trace d'interventions de tiers identifiés ou non ? Comme le dit J.-L. Diaz :

[...] le philosophe analytique et mondain tel que le définit Dumarsais dans l'article correspondant de l'*Encyclopédie* est un philosophe collectif dont la pensée se veut soumise à la censure de ses pairs et des honnêtes gens. C'est un philosophe « honnête homme », « mondain » comme on dit désormais, dont les qualités premières sont d'ordre épistémique, et non existentielles : le refus des « préjugés » et le « discernement »¹⁵².

Cette définition s'applique tout à fait à celle que Voltaire appelait une « aigle dans une cage de gaze ».

Quoi qu'il en soit, l'inquiétude des critiques quant à des modalités d'écriture qui sont toujours susceptibles d'être comprises comme un *manque* d'autorité ou un *défaut* d'auctorialité marque surtout qu'est difficilement pris en compte le fait que Mme d'Epinay a choisi d'inscrire sa pensée, son travail et son écriture dans un tel idéal philosophique : pour une partie des critiques, il s'est agi de faire la preuve de ce qui revenait à son initiative et de ce qu'elle devait à « l'ingérence » de Diderot ou de Grimm, c'est-à-dire à la coterie des philosophes, les autres.

Le peu de revendication de Mme d'Epinay quant à son « être auteur » est probablement difficile à accepter aujourd'hui surtout parce qu'elle est une femme. Le réflexe féministe des XX^e et XXI^e siècles crée une attente forte car ce qui est désormais espéré de l'écriture et de l'engagement intellectuel c'est la preuve d'une émancipation féminine. Pour Elisabeth Badinter, « Louise d'Epinay peut trouver son inspiration dans sa propre histoire, suffisamment banale et exemplaire pour intéresser d'autres femmes¹⁵³ ». De surcroît il ne fait pour elle aucun doute que par l'écriture Mme d'Epinay accomplit une véritable renaissance, création d'une femme conforme à son idéal et fruit de sa propre volonté :

¹⁵² *op. cit.*, p. 19.

¹⁵³ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. X.

Bon prétexte aussi pour mettre sa vie « à plat », en reprendre possession par l'écriture et en finir avec ses vieux démons ; en décrivant la vie, les malheurs et les faiblesses de l'ancienne Louise, Madame d'Epinay prend acte du décès d'un personnage qu'elle n'est plus. Elle signe aussi l'acte de naissance de la femme qu'elle veut être désormais¹⁵⁴.

Les réponses apportées par les éditeurs à la question nodale du genre de ce texte sont autant de lectures rendues possibles par les ouvertures laissées par la publication posthume et l'absence de titre. Pour les historiens, les critiques ou les biographes, l'*Histoire de Mme de Montbrillant* pose donc des questions essentielles. L'enjeu, pour chacun se saisissant de ce texte est de taille puisqu'il est l'occasion de défendre son idée de la Vérité selon trois grandes préoccupations qui parfois se recoupent : la vérité dans la querelle opposant Mme d'Epinay et ses amis philosophes à Rousseau, la vérité des faits qui permettrait de trancher du côté de la fiction ou de l'autobiographie, enfin la vérité de la création littéraire qui seule ferait de Mme d'Epinay un véritable auteur.

La recherche universitaire continue à se mobiliser autour de ce texte, pourtant, du côté éditorial l'engagement demeure beaucoup plus frileux. Pour un texte qui a suscité autant de passions et de querelles, dont les enjeux pour les critiques et les historiens sont encore si forts, il n'existe pas d'édition « littéraire » digne de ce nom. Peut-être obtiendrons-nous pour le XXI^e siècle, selon le vœu de Jacques Domenech une édition des œuvres complètes de Mme d'Epinay. Ce sera peut-être l'occasion d'établir une édition moins soumise aux lois de l'écriture historiographique et sociologique mais dans laquelle la dimension littéraire de l'*Histoire de Mme de Montbrillant* trouvera enfin sa place.

Les querelles autour du texte montrent qu'il a été impossible de tenir sur lui un discours univoque et qu'il est malaisé de déterminer pour lui une « signification » mais c'est précisément ce qui en démontre la valeur proprement littéraire.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Pour les biographes ou les critiques, l'étude de l'écriture des femmes aboutit, d'une façon qui semble aussi systématique qu'inévitable, à la création d'un imaginaire qui est à la fois un effet de l'écriture et un effet de lecture. Cet imaginaire prend à chaque fois une valeur d'idéal : idéal féminin, idéal poétique ou encore idéal politique. C'est ainsi que Mme Riccoboni, dans la tradition des *Lettres Portugaises*, incarnerait la figure idéale de l'être voué à charmer ses contemporains par la perpétuation de la plainte de la femme abandonnée. En tant que personnage, sphinge mystérieuse, Mme de Tencin représenterait l'énigme du féminin. Si l'on s'attache à l'auteur, elle reconduirait l'idéal de la nouvelle classique. Ce qui serait en cause en l'occurrence serait moins le fond que la forme, c'est-à-dire un style dont Voltaire disait qu'il était « pur » et « naturel ». Mme d'Epinay en élaborant la figure de la philosophe vertueuse mettrait en place, pour ce faire, les valeurs montantes de la morale bourgeoise et il est vrai que le prix Montyon que j'ai évoqué dans les pages précédentes et qu'elle obtient pour ses *Conversations d'Emilie* vise à récompenser l'utilité morale d'une œuvre.

La question de l'écriture des romancières, abordée à partir de ce seul axe imaginaire devient vite épineuse : quelle est la portée littéraire de ces romans si leur écriture doit se limiter à la reconduction de figures figées ou, au mieux, à l'élaboration d'idéaux nouveaux mais qui, du fait de leur « accomplissement » deviennent des stéréotypes ? Pour qui pense avoir atteint l'idéal, qu'il s'agisse de celui de la nature, de la raison, de la vertu, ou encore de la vérité, les risques encourus, tant du côté de la lecture que du côté de l'écriture sont toujours une nouvelle forme d'aliénation et le glissement vers l'absolutisme.

Les romancières elles-mêmes véhiculent, dans leur écriture, un imaginaire qui parfois ne leur permet pas d'éviter cet écueil : l'écriture de Sophie Cottin, celle qui en son temps a osé l'expression du désir sexuel avec une grande force de liberté et de talent, de *Claire d'Albe* à *La Prise de Jéricho*, tend vers un idéal mystique. Il en va de même pour Mme de Krüdener qui, elle, renonce à la publication de ses œuvres et en vient à fonder ce que d'aucuns ont pu considérer comme une secte. Il est vrai que ces romancières semblent être représentatives de la mouvance préromantique qu'elles illustreraient de cette manière. Cela n'empêche nullement que ce soient les effets du pouvoir d'un idéal « réalisé » qui soient à l'œuvre ici. Malgré l'écriture ou peut-être même à cause de l'écriture certaines romancières ont été menées avec une implacable logique à représenter ou à incarner des figures radicales de cet

imaginaire. Elisabeth Badinter évoque à juste titre l'émancipation par l'écriture comme il a été fait mention dans les pages qui précèdent. Cependant, l'écriture de romans, fussent-ils autobiographiques, peut conduire à un durcissement des positions imaginaires lorsque l'idéal n'est plus mis en jeu mais accompli.

C'est en tyran que Mme de Montbrillant termine sa carrière de philosophe : il est tout à fait frappant de constater que dans la dernière partie de ce texte, celle qui, par ailleurs, relève exclusivement de la fiction, Mme de Montbrillant est devenue une philosophe accomplie. C'est là une fin qui peut laisser perplexe quant à l'idéal des Lumières qui, ainsi compris, risque fort de se muer en culte de la personnalité. Mme d'Épinay y met en scène la mort de Mme de Montbrillant la bien-nommée, figure allégorique des Lumières, mais c'est une mort qui, privant les autres de La lumière les condamne, littéralement, à la cécité.

Il peut paraître curieux de s'en prendre à l'imaginaire lorsqu'il s'agit de la lecture ou de l'écriture de romans et certes, il n'est nullement question ici de le proscrire. Il s'agit bien plutôt de montrer en quoi il a limité les approches ou les études de ces romans écrits par des femmes et d'en proposer une lecture qui permette de se démarquer d'une trop grande emprise de cette dimension imaginaire.

J'ai montré dans la première partie de ce travail en quoi les romancières avaient pu, en leur temps, être considérées comme « insolentes », c'est-à-dire hors-norme. Mais, hors-norme, elles l'ont été plus encore pendant près de cent-cinquante ans de mise à l'écart puisqu'entre les romancières du XVIII^e siècle et l'horizon d'attente de la postérité, la distance n'a cessé de se creuser à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle et jusqu'à l'avant-dernière décennie du XX^e siècle¹⁵⁵. Ainsi le vingtième siècle qui s'est tant intéressé au siècle des Lumières et qui a réhabilité le roman du XVIII^e ne s'est curieusement intéressé à elles que très tardivement. A partir des années 1990 et jusqu'à aujourd'hui, l'intérêt croissant qu'elles suscitent est rendu manifeste par le nombre de travaux critiques les concernant mais aussi par les rééditions dont leurs textes font l'objet au point qu'il n'est plus guère possible de parler

¹⁵⁵ L'édition de *Romans de femmes du XVIII^e siècle* par Raymond Trousson, *op. cit.* en 1994 rassemble en un seul volume des romans de femmes couvrant le dix-huitième siècle au sens large puisque le premier roman est de 1735 et le dernier de 1824. Il compte des titres de Mme de Tencin, Mme de Graffigny, Mme Riccoboni, Mme de Charrière, Olympe de Gouges, Mme de Souza, Mme Cottin, Mme de Genlis, Mme de Krüdener, et Mme de Duras.

pour aujourd'hui d' « oubli » des romancières. Mais qu'est-ce qui motive aujourd'hui le regain d'intérêt pour les romancières du dix-huitième siècle ?

Les *minores* occupent aujourd'hui une place importante dans le monde universitaire des lettres. Cette catégorie de l'histoire littéraire qui distingue les grands auteurs des autres (et le bienfondé de cette distinction peut être discuté) rend légitime l'étude et la publication des auteurs du second rayon. C'est une réalité qui a rendu possible que les romancières soient remises à l'étude. C'est donc avant tout à titre d'auteurs mineurs que s'est opéré leur retour même si c'est d'abord pour un lectorat de « spécialistes ». Ce phénomène croise désormais celui du développement, croissant lui aussi, du féminisme dans la société. L'université elle-même y est devenue moins imperméable. Dans sa conférence intitulée « Eléments de réflexion sur les femmes auteurs »¹⁵⁶, Martine Reid évoquait le fait que, dans les années 1970, les enseignants-chercheurs travaillant sur la question de l'écriture des femmes rencontraient une forte résistance qui pouvait se manifester à l'occasion par un coup d'arrêt donné à leurs carrières. C'est ainsi que, d'abord isolés au sein des universités françaises, ils ont souvent été marginalisés institutionnellement, à l'instar de leur objet d'étude. Martine Reid précise qu'il s'agissait alors surtout de femmes. Le travail accompli a été courageux et productif, mais il est quelque peu oublié aujourd'hui puisque les rééditions qui en ont été le fruit ne sont généralement - déjà - plus accessibles.

Le tableau éditorial est aujourd'hui différent et il s'agit vraisemblablement là d'une réponse à une attente forte de la société. Les textes des romancières du XVIII^e siècle sont l'objet de rééditions qui les rendent désormais plus accessibles non seulement aux chercheurs mais également à un plus large public¹⁵⁷. Aujourd'hui, en ce qui concerne la littérature, il est devenu tout à fait possible de mener des recherches à partir d'une position ouvertement féministe au sein des universités françaises même s'il n'existe quasiment aucun département féministe et que le regret soit régulièrement exprimé, ici ou là, que les pays anglo-saxons et particulièrement les Etats-Unis d'Amérique soient en avance (et par conséquent l'université française en retard) sur ces questions.

¹⁵⁶ Conférence prononcée le 18 mars 2013 à la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société à Lille.

¹⁵⁷ Pour les romans de femmes au XVIII^e siècle, voir les éditions Desjonquères qui comptent à ce jour sept titres, Indigo & Côté-Femmes, sept titres également ou encore chez Gallimard, la collection « Femmes de lettres » lancée par Martine Reid en 2007, qui compte quant à elle quatre titres. Avec son éditeur, M. Reid a pris le parti de lancer ces éditions dans une collection à deux euros, espérant probablement par là faciliter l'acquisition de ces titres au grand public.

Les circonstances qui ont conduit à remettre en selle les femmes auteurs de l'ancien régime sont donc la revalorisation de l'étude des auteurs mineurs, l'effort éditorial et le féminisme ou pour mieux dire les féminismes. Après les universalistes et les différentialistes, il en est un aujourd'hui, principalement médiatisé et qui est fortement lié aux études sur le genre (au sens de *gender studies*). Je n'entrerai pas plus avant dans la dialectique de l'histoire du féminisme et de l'étude des textes écrits par des femmes. Cependant je constate qu'il est désormais extrêmement difficile de s'opposer voire simplement de questionner ce qui tend à s'imposer comme une nouvelle idéologie : la question des femmes ne saurait que difficilement se penser indépendamment de la question du *genre* et du combat pour l'égalitarisme. Autrement dit, il est *presque* (mais heureusement pas tout à fait) impossible aujourd'hui de penser la question des femmes auteurs en dehors des rapports de force tels qu'ils sont conceptualisés par la sociologie, l'économie ou la politique. C'est ce qu'Alain Finkielkraut¹⁵⁸ tentait de faire valoir auprès d'E. Fassin, qui se faisait le porte-parole de la pensée de Judith Butler : si l'on réduit les « rapports » entre les sexes à la seule question de la domination, que devient la séduction, demandait-il ? Autrement dit, comment penser encore la question du désir ? Il faut prendre garde néanmoins que, en ce qui concerne l'histoire littéraire, les rapports de domination entre les sexes ne peuvent suffire à rendre compte de l'éviction des femmes du patrimoine littéraire.

Notre époque, éprise de justice, tente de réparer les injustices du passé : c'est bien parce qu'elles sont femmes et auteurs mineurs qu'elles sont considérées comme victimes de ce qui a été - peut-être en partie à juste titre - interprété comme un ostracisme universitaire, qu'elles obtiennent de droit, d'intégrer ou plutôt de réintégrer le monde des lettres. Chaque époque a tenté, à sa manière, de rétablir une forme de justice. Il y a toujours eu des voix pour s'élever contre l'injustice du sort fait aux femmes, y compris en littérature. Sainte-Beuve, par exemple, avec ses *Portraits de femmes*¹⁵⁹ accorde aux romancières une très grande considération et les écrits de ce critique, qui n'est pas précisément universitaire, demeurent aujourd'hui un outil précieux pour l'approche de ces textes de femmes.

Or, on peut dire que notre époque s'est saisie de la question des femmes en littérature avec une volonté doublement paradoxale. Quels sont ces paradoxes ?

¹⁵⁸ « Les Enjeux du genre », Répliques, émission diffusée sur France Culture le 16 mars 2013, produite par A. Finkielkraut, réalisée par D. Lagarde, A.-C. Lochard, attachée d'émission.

¹⁵⁹ Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, Paris, Gallimard, 1998, 700 p.

Ils viennent de la tension entre la question « être ou ne pas être » auteur (éventuellement mineur) et les questions mises en avant par les approches féministes. Cette difficulté se retrouve dans les diverses désignations des femmes auteurs et les hésitations quant à leurs dénominations éventuelles. Ainsi en témoignent ces belles lignes de Geneviève Brisac :

J'écris non sans scrupule, non sans hésitation, femme écrivain et non écrivaine. Pourtant écrivaine est entré dans notre vocabulaire. Ses connotations, en France en tout cas, témoignent de l'inégalité qui persiste. Si nous ne prenons plus de pseudonymes masculins, nous sentons confusément qu'il est plus confortable d'être écrivain qu'écrivaine ou romancière, ces mots qui particularisent et vous refoulent du côté de l'anecdote. Comme celui de poétesse traîne derrière lui, cheveux flottants et robe assortie, ou cigare et smoking, un parfum de désuétude, de folie douce ou violente¹⁶⁰.

Les possibilités de nomination sont aujourd'hui multiples : femmes auteurs, auteurs, auteures, écrivain, écrivaines. Le nom d'autrices est plus rarement employé. Jean Decottignies¹⁶¹, en 1976, emploie « le romancier » à propos de Mme de Tencin, toutefois c'est un usage tombé en désuétude, nous disons aujourd'hui romancière. Là encore il semble difficile de trouver une façon satisfaisante de les nommer, c'est-à-dire de se fixer sur une appellation consensuelle.

Une préférence se dessine toutefois actuellement et la critique désigne le plus souvent les romancières comme des auteures inscrivant, par un acte de revendication volontaire, la dimension sexuée rendue visible dans un lien dès lors indissoluble avec la question de l'auctorialité. Il est vrai que quiconque choisit délibérément de ne pas faire figurer la marque du féminin dans le nom, alors que la possibilité de le faire est désormais « offerte », peut être soupçonné de vouloir nier voire effacer la différence des sexes. Le nœud du problème est en réalité à situer dans le fait qu'il est à présent possible de choisir : c'est de la volonté individuelle qu'à chaque fois dépend l'inscription ou non, dans la langue, de la féminisation des noms. Ceci mérite d'être pensé avant que de céder à ce nouvel impératif du choix puisqu'on se voit quasiment contraint de prendre position de manière tout à fait consciente et volontariste dans ce qui devient forcément un camp opposé à l'autre.

¹⁶⁰ Geneviève Brisac, *La Marche du cavalier*, Editions de l'Olivier/ Le Seuil, 2002, pp. 30-31.

¹⁶¹ Par exemple : « Il est trop facile de simplement juger scabreuse l'invention qui permet au romancier de mettre ainsi dans les bras du meilleur ami de son époux une femme vertueuse. » J. Decottignies, « Les Romans de Madame de Tencin : Fable et Fiction », dans « La littérature des Lumières en France et en Pologne », Varsovie, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 339, 1976, p. 256.

Il est probable qu'à la longue un usage se fixera mais pour lors, avec l'emploi du mot auteure, ce qui est aux premières loges, c'est bien une revendication d'égalité qui relance, du côté de la critique ou du public cette fois et non plus de l'intérieur des romans, la plainte, parfois la revendication ou encore la justification. A ma connaissance, les femmes de lettres du XVIII^e siècle ne se disaient pas auteures. Pour être passée dans le lexique du côté du *genre* - sexuel ou grammatical, c'est la même chose - le féminin envisagé non plus comme question mais comme réponse n'en est pas moins omniprésent, voire dévorant. On a peut-être cru pouvoir se rendre maître¹⁶² de la langue afin de faire évoluer les mentalités mais en réalité, cette langue par laquelle chacun est maîtrisé assigne désormais les auteurs à leur sexe biologique¹⁶³. C'est le premier paradoxe.

Avec la féminisation des noms (auteures ou écrivaines), l'usage genré s'impose et l'emploi générique du terme renvoyant à l'auctorialité disparaît. Il fait place à la désignation de la personne de l'auteur. Et dans ce sens parler d'écrivaine, montre que, pour ce qui est de la vanité, une femme est aussi bien pourvue qu'un homme. L'auteur pouvait être homme ou femme, anonyme, singulier ou multiple¹⁶⁴ ; l'auteure est nécessairement une femme.

Nous perdons beaucoup en évitant que soit maintenue ouverte la question de l'auteur (à entendre au sens générique et non pas masculin). A mettre à la première place la personne de l'auteur qui elle, est sexuée, il devient extrêmement difficile de ne pas perdre de vue la différence entre ce qui relève des contingences personnelles, de la singularité de l'inscription d'un auteur dans sa propre histoire ou dans un ordre symbolique qui le détermine, et d'autre part, sa fonction. Sans qu'il y ait là nulle transcendance, l'auteur quel qu'il soit, est aux prises avec une instance Autre, c'est-à-dire avec l'altérité.

¹⁶² A la fin des années 1990, le mot « auteure » n'était en France, quasiment jamais employé dans les travaux universitaires. Le mot n'apparaît pas dans l'édition de romans de femmes de Trousson. Lorsque j'ai commencé à travailler sur ce sujet et que la question s'est posée à moi, il m'a fallu justifier de l'emploi de ce qui pouvait être perçu comme une décision arbitraire, par les rares occurrences que j'avais pu relever. Quinze ans plus tard, la situation s'est inversée puisque c'est ne pas écrire « auteure » qui appelle une explication voire une justification. La norme aujourd'hui, c'est l'auteure.

¹⁶³ Je suis frappée par la rareté de l'emploi des termes d'auteure ou d'écrivaine sous la plume des critiques quand il s'agit de Yasmina Khadra : voilà un auteur qui signe ses œuvres d'un nom doublement féminin (il s'agit des deux prénoms de sa femme). Pourtant, il est essentiellement désigné comme romancier, auteur ou écrivain. Qu'il ait dévoilé la réalité de son état civil ne change rien à l'affaire : à quel choix dans le cas du nom de plume faut-il se référer pour décider du genre de l'auteur ? Est-ce une décision qui revient à l'auteur ? Au public, qui parfois ignore les dessous de l'affaire ? A la critique avertie ?

¹⁶⁴ Voir par exemple le cas de Stéphane Bourbaki, pseudonyme collectif.

Il ne s'agit nullement d'ôter à l'auteur la responsabilité de son œuvre, bien au contraire (les auteurs du XVIII^e siècle entendaient bien être lus par la postérité) mais de reconnaître que cette responsabilité s'inscrit dans la dépendance du langage. Tout se passe comme si la question des femmes de lettres devait toujours être celle de leur émancipation et que celle-ci, bien entendu, devait passer par la libération d'une domination masculine alors que ce à quoi chacun est assujéti, ce n'est pas à l'autre sexe, c'est d'abord au langage. C'est tout de même, là, la difficulté essentielle que rencontre quiconque s'engage dans l'écriture. Et s'il faut s'émanciper, alors c'est bien davantage du côté des lois du langage ou plus précisément des discours qu'il convient de mener la réflexion. Méconnaître cette dimension relève de l'erreur d'appréciation.

La question de l'anonymat, que je vais évoquer par un autre biais que précédemment, permet d'éclairer ceci. Il est certain que l'anonymat n'est pas uniquement une pratique visant à éluder les problèmes liés à la censure et aux bienséances. L'usage qui en est fait montre aussi tout autre chose. Ce qui pouvait primer, ce qui pouvait faire autorité au dix-huitième siècle, ce n'était en l'occurrence ni le nom ou l'« être » ou le sexe de l'auteur mais la vie de la pensée, le texte qui en était issu et sa publication. Aucune époque plus que le dix-huitième siècle n'a cru à ce point, non seulement en la nécessité du travail collectif, mais dans la réalité de l'influence de la culture, de la société, du dialogue, de la langue, c'est-à-dire de tout ce qui échappe ou qui entoure l'individu que nous nommons auteur pour ce qui concerne la création des œuvres. L'altérité, ce n'est pas exclusivement l'autre sexe.

La prise en compte de cette question est très finement développée par Yannick Séité¹⁶⁵ dans son article « *Puisque enfin je dois tout dire* ». Il montre que la lecture, pour le siècle des Lumières est, non seulement indissociable de l'écriture, mais en son principe-même. Il situe l'origine de cette pratique dans les salons et la conversation mondaine.

Dire tout lors d'une conversation dans un salon, c'est présumer l'esprit de votre interlocuteur trop faible pour saisir lui-même ce qui n'a pas besoin d'être explicité.

Les femmes, comme l'on sait, ont joué un rôle très important sur ce terrain. Il est incontestable que Mme de Tencin, Mme de Graffigny, Mme d'Epinay ou encore Mme de

¹⁶⁵ Yannick Séité, « Puisque enfin je dois tout dire, Rousseau et les métamorphoses du tout dire », pp. 65-81, dans *Lectures de Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions I-VI*, sous la direction de Jacques Berchtold, Elisabeth Lavezzi et Christophe Martin, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2012, 210 p.

Charrière, pour ne citer qu'elles, sont en ceci bien de leur temps et qu'elles sont de ces auteurs qui composent en ménageant pour le lecteur un espace possible pour la pensée. C'est le règne de l'implicite et de l'ironie et s'il s'agit de *ne pas tout dire* c'est que les auteurs misent sur l'intelligence active d'un lectorat avec lequel le dialogue est permanent. Il s'agissait là d'une pratique pleinement assumée et dont Yannick Séité montre qu'elle a été diversement exprimée par Montesquieu : « Il ne faut pas toujours tellement épuiser un sujet, qu'on ne laisse rien à faire au lecteur¹⁶⁶ » ou par Voltaire : « Les livres les plus utiles [...] sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ». C'est ainsi que Galiani, indigné par l'incompréhension de Suard lui répondait :

Comment diable, vous qui êtes de la secte des Diderot et de la mienne, ne lisez-vous pas le blanc des ouvrages ? A la bonne heure que ceux qui ne lisent que le noir de l'écriture n'aient rien vu de décisif dans mon livre ; mais vous, lisez le blanc, lisez ce que je n'ai pas écrit, et ce qui est pourtant¹⁶⁷ [...]

Cette nécessité du *ne pas tout dire*, Yannick Séité l'explique par l'un des mots d'ordre des philosophes des Lumières, car « penser par soi-même et ne pas tout dire [...] sont l'avvers et le revers d'une unique médaille ; d'un art unique qui est inséparablement art d'écrire et art de lire¹⁶⁸. » Certes, Y. Séité montre dans la suite de son article que cette pensée du lecteur peut être très fortement orientée par l'auteur et qu'il peut se trouver là quelque chose comme ce que j'appellerais une « liberté de pensée dirigée ». Le comble de la manipulation étant d'amener le lecteur où l'on souhaite tout en lui faisant croire qu'il y est parvenu par lui-même. J'y vois l'évocation d'une tradition fort ancienne des chemins possibles de la pensée puisqu'elle renvoie aux ambiguïtés de la maïeutique socratique. Cependant, même avec ces réserves, il demeure que la littérature est, dans cette conception, à comprendre comme un processus dialogique par nature irréductible à un message univoque.

Si l'on suit l'article de Y. Séité, ce serait donc finalement Rousseau qui, à partir de ses *Confessions*, introduirait une note nouvelle dans la conception de l'auteur avec son « puisque enfin je dois tout dire ». En effet, avec Rousseau, le siècle des Lumières s'éloigne du mot d'ordre *ne pas tout dire* pour basculer dans un *tout dire* qui semble à première vue être son

¹⁶⁶ Montesquieu, Livre IX, chapitre 20, *L'Esprit des lois* (1748), œuvres complètes, Oster D. (éd.) Paris, le Seuil, 1964, p. 598 ; Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Pommeau, R., (éd.), Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 20, cité par Yannick Séité, *op. cit.* p. 66.

¹⁶⁷ *Correspondance inédite de l'abbé Ferdinand Galiani...*, par B. Mercier de Saint-Léger, Paris, J. G. Dentu, 1818, t. 1, p. 146, cité par Yannick Séité, *op. cit.* p. 66.

¹⁶⁸ Y. Séité, *op. cit.*, p. 68.

contraire. Or, ces deux approches quoique divergentes ne sont pas radicalement opposées ; elles ne se contredisent pas : l'adverbe « tout » ne devant pas être pris dans son sens exhaustif. Y. Séité montre qu'il s'agit d'un *tout dire* à entendre au sens psychanalytique de l'expression, de la liberté d'un dire qui ne tente pas de choisir ou de hiérarchiser mais qui au contraire, évoque le tout venant.

Cette conception du *tout dire*, ouvrant pour et à partir de Rousseau sur l'autobiographie inscrit nécessairement l'écriture d'un auteur dans une dimension beaucoup plus personnelle et singulière qui est à mon sens, le point d'origine de l'effacement de la fonction devant celle de l'incarnation de l'auteur par une personne.

Il nous est difficile de faire revivre aujourd'hui la conception de l'écriture et du travail intellectuel d'avant le Rousseau des *Confessions* parce que nous les éprouvons désormais comme liés à ce qu'il y a en chacun de plus intime, c'est-à-dire à la pensée. Nous imaginons volontiers celle-ci solitaire puisque nous la faisons correspondre à l'isolement de l'auteur. Ainsi Marguerite Duras dans *Ecrire* :

C'est dans une maison qu'on est seul. Et pas au-dehors d'elle mais au-dedans d'elle. Dans le parc il y a des oiseaux, des chats. Mais aussi une fois, un écureuil, un furet. On n'est pas seul dans un parc. Mais dans la maison, on est si seul qu'on en est égaré quelquefois. C'est maintenant que je sais y être restée dix ans. Seule. Et pour écrire des livres qui m'ont fait savoir, à moi et aux autres, que j'étais l'écrivain que je suis¹⁶⁹.

L'individualisme, souvent entendu comme libération vis-à-vis du poids de la société, se trouve ainsi dresser des frontières nouvelles qui opèrent surtout comme une séparation voire une coupure d'avec ce qui était constitutif d'un lien social, non seulement propice, mais nécessaire à la création littéraire. Ils sont peu nombreux aujourd'hui ceux qui, comme Maxime Cohen pourraient dire à leur lecteur :

Ce dialogue entre nous ressemble finalement à des lettres que vous liriez par-dessus mon épaule. L'improvisation concertée n'est-elle pas le lieu spontané de notre rencontre ? Le nom d'auteur me répugne, la chose encore plus : cette passion, je le répète, va jusqu'à rêver que ce livre soit publié sans mon nom afin de contribuer à notre amitié en effaçant les différences que l'écriture en moi, la lecture en vous, font semblant de mettre entre nous. Il serait parfaitement abouti si l'on ne savait plus qui des deux fait quoi mais qu'il soit devenu notre chose commune, notre république, à nous et à cette compagnie que notre intimité a reléguée dans l'ombre depuis que nous sollicitons l'attention avec tant d'impudence. Cet anonymat ressemblerait au

¹⁶⁹Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 13.

dialogue des morts que la perte de leur corps a rendus si frêles qu'ils ne se reconnaissent plus que par la voix¹⁷⁰.

Si Maxime Cohen rêve ainsi de l'anonymat, c'est qu'il a bien compris que le nom et plus particulièrement le nom d'auteur, vient faire obstacle à la réalisation de l'œuvre qui ne peut advenir que par la collaboration entre l'auteur et le lecteur. Au lecteur, nécessairement anonyme pour l'auteur, correspond ce vœu, rare aujourd'hui, d'anonymat de l'auteur. Ce n'est pas tout, le dialogue n'est « abouti » qu'à la condition qu'il soit fait une place à l'altérité. Sans quoi, ce qui se trouve ce sont des *ego*. N'est-ce pas, par ailleurs, l'un des maux de la société actuelle que de peiner à voir encore dans ses textes littéraires cette « chose commune », cette *res publica*, se coupant tout à la fois de la possibilité et de la nécessité du dialogue avec les textes du passé ? Diderot illustre très bien les mouvements liés aux changements de représentations de l'auteur. L'extraordinaire humilité du père de l'*Encyclopédie* et son apparente désinvolture quant à ce qui relève du génie propre me permet de penser les questions concernant les femmes auteurs comme détachées du combat féministe pour des droits. Dans le champ de la littérature, « la femme auteur » n'est qu'une thématique, y compris dans les romans écrits par des femmes. Certes, celle-ci est largement débattue et illustrée dans les romans ou les essais du dix-huitième siècle, mais elle ne saurait, selon la tendance actuelle, subsumer la question de l'auctorialité. Cependant, puisque les femmes font désormais partie de l'espace public, il est nécessaire de poser la question de l'auteur à nouveaux frais. Quels sont actuellement les enjeux liés à l'auctorialité et plus particulièrement pour les femmes ? Comment reprendre ici, la grande question « qu'est-ce qu'un auteur ? »

Diderot, que nous considérons indéniablement comme l'un des principaux auteurs de notre culture, écrivait dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* :

Je ne compose point, je ne suis point auteur ; je lis ou je converse ; j'interroge ou je réponds¹⁷¹.

Il permet de souligner qu'en comparaison de notre époque, le dix-huitième siècle était beaucoup plus nuancé sur ces questions qui pouvaient se déployer dans toute leur complexité. Il met en avant deux conceptions apparemment opposées de la littérature et, partant, de

¹⁷⁰ Maxime Cohen, *op. cit.* pp. 96-97.

¹⁷¹ Diderot, Denis, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, présentation par Roger Lewinter, Paris, Union générale d'Édition, « Bibliothèque 10/18 », 1972, p. 34.

l'auteur. La première approche peut se lire du côté de ce que nous appelons la mort de l'auteur et la seconde à l'inverse, du côté de sa prévalence :

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air ébahi, au visage riant, l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins¹⁷².

Le Neveu de Rameau dont ce célèbre passage est extrait, dit par sa forme même la place de l'altérité dans son élaboration puisque le texte est conçu comme un dialogue. Chez Diderot, ses pensées sont à ceux qui voudront bien les faire « travailler » et pour peu que l'on supporte le ton quelque peu grivois, il donne même à entendre qu'elles n'ont pas, non plus, à devenir un nouvel objet de dévotion¹⁷³.

D'aucuns pourraient donc objecter que le même Diderot a écrit des lignes qui semblent contredire radicalement cette approche. Ainsi dans la *Lettre sur le commerce de la librairie* :

En effet, quel est le bien qui puisse appartenir à un homme, si un ouvrage d'esprit, le fruit unique de son éducation, de ses études, de ses veilles, de son temps, de ses recherches, de ses observations ; si les plus belles heures, les plus beaux moments de sa vie ; si ses propres pensées, les sentiments de son cœur, la portion de lui-même la plus précieuse, celle qui ne périt point, celle qui l'immortalise, ne lui appartient pas ? Quelle comparaison entre l'homme, la substance même de l'homme, son âme, et le champ, le pré, l'arbre ou la vigne que la nature offrait dans le commencement également à tous, et que le particulier ne s'est approprié que par la culture, le premier moyen légitime de possession ? Qui est plus en droit que l'auteur de disposer de sa chose par don ou par vente ? [...]

Je le répète, l'auteur est maître de son ouvrage, ou personne dans la société n'est maître de son bien¹⁷⁴.

La contradiction entre cet extrait et celui du *Neveu de Rameau* cité plus haut n'est qu'apparente : il est vrai que Diderot semble valoriser ici la conception intime de la création de l'œuvre littéraire dont il espère même qu'elle immortalisera son nom ; certes, il ne paraît pas évident qu'il évoque dans ce passage une quelconque altérité. Elle est là pourtant.

¹⁷² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 29.

¹⁷³ Quoique P. Bénichou montre bien que la philosophie prend la place d'une nouvelle religion au dix-huitième siècle, dans *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Librairie José Corti, 1973, 492 p.

¹⁷⁴ Diderot, *Œuvres Complètes*, tome VIII, Hermann, Editeurs des sciences et des arts, Paris, 1976, pp. 509-510.

La maîtrise dont Diderot se réclame au nom de l'auteur, au nom des auteurs dont il tente de défendre, dans cette lettre, les intérêts, est d'une nature tout à fait particulière. Elle est fondée sur une détention qui donne à l'auteur la liberté d'attribuer au livre une valeur marchande. C'est dire que l'auteur est libre de vendre « son âme » au libraire. L'ouvrage, une fois cédé, devient la propriété de l'acquéreur : « Le libraire le possède comme il était possédé par l'auteur [...] »¹⁷⁵. Certes, le libraire n'est pas censé dénaturer l'ouvrage et Diderot tente, en défendant les libraires, de protéger précisément les auteurs des contrefaçons. Le texte doit être respecté. Toutefois, on est loin de la possession égotiste de l'œuvre. L'équivalence posée par Diderot entre l'auteur et le libraire m'amène à réévaluer la signification de ce sentiment de propriété quant au fruit de « ses propres pensées ». Ce sentiment est à situer dans un registre qui nous est beaucoup plus difficilement accessible depuis qu'a été institué le droit d'auteur¹⁷⁶. Le fait est qu'un auteur était amené à se défaire de son œuvre, à s'en détacher d'une manière radicale et, Diderot le fait percevoir, sans blessure narcissique puisque, pour lui, la « substance même de l'homme » ne renvoie pas à l'essence de l'auteur, mais à « la chose », dont précisément il a à pouvoir se défaire.

En inscrivant la rémunération de l'auteur pour son œuvre dans la durée et en posant la question en termes de droits, ce qui disparaît c'est l'acte de cession « à perpétuité » et l'idée même que cela puisse être possible. Toute atteinte à ce qui est dès lors constitué comme un droit sera perçue comme une injustice qui peut et qui doit être réparée, là où auparavant l'auteur était confronté à l'ordre du nécessaire. C'est par le passage de l'ordre du nécessaire à celui du possible que le droit d'auteur vient lier plus fortement l'auteur à son œuvre. A partir de la fin du XVIII^e siècle l'œuvre tend par conséquent s'inscrire imaginativement du côté d'un « être » de l'auteur. Ce qui est perdu de vue, c'est la facilité (qui nous est devenue tout à fait étrangère aujourd'hui) avec laquelle l'auteur se détachait de ses œuvres : « Laissez faire le libraire, laissez faire l'auteur. Le temps apprendra bien sans vous à celui-ci la valeur de son effet »¹⁷⁷. C'est que ni l'auteur ni le libraire ni même peut-être les contemporains ne sont à même de juger de la valeur d'une œuvre. C'est au temps à en juger, c'est aussi bien là ce tiers incarné par la postérité, cette altérité pour laquelle l'auteur écrit.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Au dix-huitième siècle, justement, et grâce au combat mené, entre autres, par Beaumarchais. Toutes ces questions sont en mouvement pendant tout le siècle des Lumières.

¹⁷⁷ *op. cit.* p. 39.

La question de l'adresse, si déterminante dans l'écriture vient croiser celle de l'horizon d'attente et ceci se rejoue nécessairement pour les lecteurs de la postérité que nous sommes. Il est inévitable que les processus de lecture et d'appréhension des textes qui sont les nôtres aujourd'hui ne coïncident plus avec ceux d'autrefois ni même avec ce que les auteurs avaient pu imaginer des lecteurs à venir.

Si je m'appuie sur l'approche d'Hannah Arendt pour qui l'auteur est un « augmentateur de la cité »¹⁷⁸, c'est-à-dire celui qui, par son travail, va apporter quelque chose et par là enrichir la cité, il apparaît que les auteurs des deux sexes ont contribué, quoiqu'inégalement en nombre, à l'élaboration de ce qu'est notre culture. Si la postérité a, pour un temps oublié, ou plutôt écarté, les noms des unes et non des autres, ce n'est pas pour autant qu'elles n'ont pas exercé une réelle et durable influence. L'effet de leur écriture est réel même si leur nom a pu provisoirement disparaître.

C'est Diderot encore qui rend ce décalage éminemment perceptible dans la manière dont il pousse la réflexion autour de ces questions en prenant implicitement sa propre défense à travers celle de Sénèque dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*¹⁷⁹. Tel auteur dont on a pu croire l'autorité indiscutable peut la voir remise en cause selon les aléas de l'histoire et des attentes de la postérité. L'autorité, en matière d'écriture, est intimement liée à la réception et au type de lecture que chaque époque est susceptible d'en proposer. Il est par conséquent essentiel d'envisager la question des femmes auteurs en tenant compte de ces mouvements de flux et de reflux que leurs textes ont connus dans l'histoire.

Enfin, l'auctorialité telle que nous nous la figurons aujourd'hui est un phénomène récent dans l'histoire. Il est intéressant de constater que ce sont précisément les auteurs du XVIII^e siècle qui sont le point pivot de ces transformations. Ainsi, pour Michel Foucault¹⁸⁰ :

Dans notre civilisation, ce ne sont pas toujours les mêmes textes qui ont demandé à recevoir une attribution. Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions « littéraires » (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante. En revanche, les textes que nous dirions maintenant scientifiques [...] n'étaient reçus au Moyen Âge, et ne portaient une valeur de vérité,

¹⁷⁸ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, 1972, p. 161.

¹⁷⁹ Diderot, Denis, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, op. cit.

¹⁸⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n°3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. (Société française de philosophie, 22 février 1969 ; débat avec M ; de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.) dans *Dits et Ecrits* I, texte n°69.

qu'à la condition d'être marqués du nom de leur auteur. [...] Un chiasme s'est produit au XVII^e ou au XVIII^e siècle ; on a commencé à recevoir les discours scientifiques pour eux-mêmes, dans l'anonymat d'une vérité établie ou toujours à nouveau démontrable ; c'est leur appartenance à un ensemble systématique qui leur donne garantie, et non point la référence à l'individu qui les a produits. [...] L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable ; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme.

Il se trouve que les femmes, du fait de leur position dans la société et de par leur implication en tant qu'auteurs, redoublent l'insupportable énigme mise en évidence par Foucault. Notre époque tente de lever un anonymat plus intolérable encore lorsqu'on l'imagine voilant une femme, dans la mesure où en tant que telle, elle se situe déjà du côté du manque de représentation. Les féministes ont très justement remarqué que les femmes semblent toujours accuser sur ce plan un déficit, c'est-à-dire une insuffisance de visibilité. Elles sont toujours insuffisamment représentées. Michèle Perrot faisait remarquer dans une conférence sur les féminismes¹⁸¹ que le souci des féministes de la première vague¹⁸² avait été de collecter les écrits de femmes ; ces femmes étaient soucieuses de la conservation des traces, et elles ont par conséquent accompli un formidable travail de collecte et d'archivage. Ce souci de la représentativité des femmes auteurs en masque un autre, beaucoup plus délicat à aborder parce qu'il relance la question du féminin.

C'est en effet qu'il y a aussi, pour une femme, de l'irreprésentable. C'est ce que Lacan avance lorsqu'il dit qu'une femme est *pas-toute* prise dans l'ordre symbolique. Or, l'autorité est, par essence, symbolique. La question de l'auctorialité doit être repensée non pas parce que les femmes sont entrées massivement en littérature mais parce qu'elles sont aujourd'hui prises en compte en tant qu'auteurs. Mais, pour compter faut-il faire nombre ? Il faut prendre garde que la proposition lacanienne peut être inversée : cet irreprésentable, ce non-symbolisable, elle y est *pas tout* entière : relever de ce qui n'est pas entièrement représentable cela ne signifie nullement échapper absolument à la représentation. En ce qui concerne le champ de l'écriture, que je situerai pour l'instant du côté du symbolique, la femme est homme. C'est en ceci qu'il n'y a pas d'écriture féminine. Si ceci semble scandaleux c'est qu'il est malaisé de renoncer à la singularité, place à partir de laquelle il ne reste aux femmes, et c'est un écueil, aucune autre expression possible que celle de la plainte ou de la

¹⁸¹ *Les féminismes aujourd'hui : questions sur la liberté et l'égalité*, Université Paris-Sorbonne, journée d'étude organisée par Hélène L'Heuillet et Thierry Jean dans le cadre de l'équipe d'accueil « Rationnalités contemporaines », samedi 19 janvier 2013.

¹⁸² Il s'agit du féminisme post-68.

revendication qui se traduit aujourd'hui en ces termes : si elles n'appartiennent pas au champ de la représentation, comme les hommes, c'est que les hommes ou la culture - mais celle-ci est patriarcale - les en ont exclues. Or, ce que Michel Foucault permet de penser, c'est que les hommes non plus n'ont pas toujours été représentés puisque l'auteur, la fonction auteur n'a pris la couleur que nous lui connaissons que très récemment dans l'histoire. L'auctorialité considérée dans ses transformations historiques permet de penser que l'écriture est aussi pour une femme une modalité de réponse à la question de sa reconnaissance symbolique puisque c'est l'occasion pour elle de venir s'inscrire dans un champ qui lui assure une certaine représentation.

D'autre part, Hannah Arendt établit une distinction qui est presque perdue aujourd'hui et qu'il est crucial de maintenir :

[...] la caractéristique la plus frappante de ceux qui sont en autorité est qu'ils n'ont pas le pouvoir¹⁸³.

Le langage courant fait communément l'amalgame entre autorité et pouvoir qui deviennent dès lors synonymes. C'est particulièrement frappant lorsqu'il s'agit de la condition des femmes (alors que la question se pose évidemment pour tous les intellectuels). Aujourd'hui lorsque sont dénoncées les pratiques ancestrales où les hommes avaient autorité sur les femmes la question du pouvoir n'en est pas dissociée. Il arrive fréquemment que l'auctorialité devienne ainsi un moyen apparemment sûr de rendre aux femmes un pouvoir dont on estime qu'elles ont été privées. C'est une confusion. L'autorité ne se confond pas avec le pouvoir. Cette réelle disjonction a été très bien illustrée par Voltaire ou Diderot à travers leurs démêlés respectifs avec Frédéric II ou Catherine II. Reconnaître les femmes auteurs comme auteurs ne leur donnera aucun pouvoir car l'auctorialité n'en confère pas.

La méconnaissance de ces questions est cause de ce que pour les femmes auteurs, la bataille de la représentativité l'emporte trop souvent sur d'autres considérations. S'il s'agit d'obtenir, à terme, que les femmes figurent de la même manière que les hommes dans les histoires littéraires, par exemple, dans le monde de l'édition ou comme je l'évoquais, dans la langue où à chaque substantif masculin devra probablement, à plus ou moins longue échéance, correspondre un équivalent féminin, le risque est celui d'une politique du chiffre

¹⁸³*Ibid.*

artificiellement rattachée à la question de l'écriture¹⁸⁴. Il apparaît clairement que l'enjeu est l'obtention ou l'acquisition d'une reconnaissance qui semble toujours manquer. Pourtant, dans une certaine mesure elle a déjà été octroyée. Je le répète avec d'autant plus d'insistance que, à passer cette reconnaissance sous silence, l'auctorialité des femmes tend à devenir une donnée contestable qu'il faut à chaque fois réaffirmer, sauf pour les quelques-unes qui ont tenu une place d'exception dans l'historiographie littéraire comme pour Mme de Lafayette, Mme de Staël ou George Sand. Les raisons pour lesquelles les femmes de lettres ont, à partir du dix-neuvième siècle, quasiment disparu du champ universitaire et éditorial doivent être considérées à part : elles concernent le parti-pris et les errements de l'histoire non pas l'autorité de celles qui ont – de fait – écrit. Pour ce qui est de leur auctorialité, elle n'a pas à être mise en cause. C'est parce qu'elle l'est trop souvent que la catégorisation des textes écrits par des femmes est souvent une tentative de venir remédier à l'intolérable de cet état de fait. Ainsi Geneviève Brisac qui essaie à son tour de rétablir cette foncière injustice du sort fait aux femmes auteurs :

Les femmes écrivains ont en commun peu de choses, sinon d'être constamment sur la défensive, si peu confiantes, et si peu au centre d'elles-mêmes. Parias conscientes, ou parvenues, obligées de réaffirmer leur allégeance, leur appartenance à une écriture qui n'aurait pas de genre, elles sont les victimes de disparitions inexpliquées, d'invisibilité paradoxale, de promotions humiliantes, fourches caudines variées¹⁸⁵.

En regard de cette catégorisation des textes, l'alternative est souvent celle de l'universalisme, particulièrement chez les détracteurs de l'écriture dite féminine. Or, penser l'écriture comme un universel soulève une autre difficulté. J'en veux pour exemple Erik Leborgne qui prend appui sur l'universalisme dans la pensée d'Isabelle de Charrière pour se libérer lui-même, en tant que critique, du piège de la catégorisation. Ce piège pourtant se referme sur lui :

Belle de Charrière fut animée, comme les plus grands écrivains et philosophes de son siècle, par le souci de penser l'universel, à partir d'une analyse des rapports entre statut social, conditionnement psychologique et situation politique¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Le débat autour de la question de la parité a soulevé le même type de questions.

¹⁸⁵ Geneviève Brisac, *La Marche du cavalier*, op. cit. p. 12.

¹⁸⁶ Erik Leborgne, introduction et notes dans *Trois romans d'Isabelle de Charrière*, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2011, pp. 7.

Quelle est la fonction de la comparaison entre Isabelle de Charrière et les autres qui sont, comme de bien entendu, « les plus grands » ? Elle permet d'indiquer explicitement le point commun : « le souci de penser l'universel » et donc de souligner, dans un premier temps, qu'il n'y a aucune différence entre Belle et les grands autres, écrivains et philosophes. La comparaison toutefois produit un effet qui, pour être involontaire n'en est pas moins réel : elle maintient structurellement un écart irréductible entre le comparant et le comparé. Isabelle de Charrière aura beau faire, elle s'approchera toujours davantage des grands écrivains et philosophes sans jamais toutefois franchir la limite et se confondre avec eux.

Erik Leborgne poursuit cependant en faisant une critique de la catégorie « romans de femmes » précisément parce qu'elle fait perdre au texte littéraire sa dimension universelle. Pour en démontrer l'impertinence, E. Leborgne, situe la pensée catégorisante du XXI^e siècle, dans le prolongement d'une tradition historique. Son origine daterait du XVII^e siècle et son temps fort aurait été celui de la société patriarcale du XIX^e siècle :

Parler de « roman de femmes » revient ainsi à prolonger ce préjugé, à considérer les femmes comme des êtres d'une autre nature, pratiquant une littérature spécifique avec un mode d'expression particulier, et partant à reproduire le discours bourgeois de la classe dominante au XIX^e siècle : on investit la femme d'idéaux élevés qui sont autant de moyens de réduire son influence hors de la sphère domestique et de son intimité¹⁸⁷.

Erik Leborgne vise l'ordre patriarcal. Il est vrai, comme il le prétend, qu'il existe un risque, à parler de romans de femmes, de reconduire les anciens idéaux qui apparaissent aujourd'hui comme autant de préjugés, ce que j'ai déjà amplement abordé. Mais E. Leborgne fait ici un amalgame : parler de roman de femmes, ne signifie pas nécessairement parler d'écriture féminine. Il importe à nouveau de distinguer avec clarté ce qui est écrit dans le roman et le point de vue éminemment subjectif du critique qui se saisit de cet objet. Il convient de s'arrêter sur le fait que l'on se trouve devant une question qui a toutes les allures du paradoxe : comment constituer un champ à partir d'une catégorisation qu'il s'agit précisément de récuser ? La solution logique, celle qu'E. Leborgne a adoptée, serait donc de partir de l'universel. Or, inévitablement, ceci l'amène à poser l'auteur comme une exception.

¹⁸⁷ *Ibid.* pp. 7-8.

C'est ainsi qu'Erik Leborgne n'introduit les romans d'Isabelle de Charrière qu'après avoir éreinté au passage ceux de Mme Riccoboni et de Mme Cottin :

Les voix féminines qui s'élèvent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle contre cette dégradation du statut des femmes dans la société restent malheureusement cantonnées au registre de la plainte et de la nostalgie. Ni Mme Riccoboni [...], ni Mme Cottin [...] ne parviennent à dépasser le registre de la soumission à la morale patriarcale ou de la culpabilisation. Leur critique de la condition féminine porte sur les codes sociaux et moraux : elles dénoncent l'hypocrisie des mœurs qui privilégient toujours les choix imposés par les hommes. Ces auteures sont des proies de choix pour les tenants des *gender studies*, ce sous-genre de la critique dont les présupposés tiennent souvent lieu de méthode critique et de conclusion.

Avec ses *Lettres neuchateloises*, Isabelle de Charrière s'inscrit dans cette dénonciation d'un système d'oppression sociale et mentale, si bien relayé par le personnage de la mère de Cécile dans les *Lettres de Lausanne*. Mais elle n'en reste pas là, et c'est ce que je voudrais montrer à travers la mise en regard de deux romans écrits avant la Révolution.

Erik Leborgne tente d'arracher la question de l'écriture des femmes à la nouvelle idéologie qui s'empare de la réflexion sur « les rapports entre les sexes ». Il en rend compte, dans ce passage, avec une colère qu'il ne cherche pas à dissimuler mais il se trouve pris dans une contradiction notable. Je la formulerais comme suit : une femme qui écrit (ici Isabelle de Charrière) se retrouve, comme c'est par ailleurs souvent le cas, dans une place d'exception. Or, l'élaboration d'une figure d'exception relègue toujours « toutes les autres » du côté de la médiocrité c'est-à-dire de la normalité. En même temps, elle fonde une catégorie. C'est précisément ce contre quoi Erik Leborgne s'inscrivait en faux.

Si, pour faire valoir l'écriture de Mme de Charrière, il a fallu marquer que son écriture est celle d'un dépassement, d'une réussite là où les autres romancières ont échoué, c'est que c'est là la structure sur laquelle est fondée l'universel dont est issu l'ordre patriarcal. C'est l'idée d'un tout qui ne peut être constitué comme tel que parce qu'il y en a un, le père, Dieu ou La femme, peu importe le nom qu'on lui donne, qui fait exception. L'ordre patriarcal est fondé sur l'exception. Significativement lorsque E. Leborgne, attribue l'échec des deux premières, Mme Riccoboni et Mme de Cottin, à la « soumission à la morale patriarcale » afin de mieux mettre en valeur la réussite de la troisième, Isabelle de Charrière, il reconduit en les déplaçant les valeurs fondatrices de l'ordre qu'il tente de contester.

Je dirai pour clore cette série de remarques que nous ne pouvons pas faire l'économie d'interroger les présupposés qui nous animent, à commencer par les interprétations actuelles de l'idéal républicain de liberté, d'égalité et de fraternité. Il s'agit probablement là de l'idéal

qui illustre le mieux les contradictions de la remise en cause de l'ordre patriarcal. Car les questions liées à l'écriture des femmes semblent toujours emporter avec elles celles de la libération (de la domination masculine), de l'égalité (entre les sexes) et aussi de la fraternité (entre les sexes toujours). Le roman d'Isabelle de Charrière, *Honorine d'Userche* présenté par Erik Leborgne a retenu son attention précisément parce que c'est un roman qui pose la question d'une « histoire d'amour impossible entre le frère et la sœur¹⁸⁸ ». Selon Erik Leborgne, Isabelle de Charrière chercherait une alternative à l'ordre patriarcal fondé sur la hiérarchisation d'un ordonnancement vertical mais on voit bien que la solution éprouvée, celle qui prône un ordonnancement horizontal, revient, sous la plume d'Isabelle de Charrière, à poser la question de l'inceste. Alors, comment sortir de l'impasse ? Mais cela suppose de s'interroger sur les implications d'un égalitarisme qui ne s'appliquerait pas seulement à la différence des sexes mais également aux textes, remettre en cause la hiérarchisation crainte autant que désirée pour penser la littérature.

Si la volonté d'égalité et de liberté se traduit aujourd'hui par la tentative de démontrer que ce qui relève du féminin ou du masculin n'est qu'une construction culturelle qu'il s'agit dès lors de défaire, à quoi aboutissons-nous lorsqu'a été défait ce qui apparaît comme une construction culturelle, c'est-à-dire lorsque, s'agissant de l'écriture des femmes, ce qui est mis en avant c'est la subversion de l'ordre patriarcal ? Qu'y a-t-il au-delà ? Est-il possible de ne pas faire équivaloir l'ordre patriarcal et les lois du langage ? C'est une question qu'une lecture des romans de Mme de Tencin puis d'un roman de Mme de Fontaines permettra de traiter justement parce que ces textes se présentent comme tout à fait subversifs de cet ordre patriarcal dont ils tendent à se décaler.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 23.

Deuxième partie : Décalage

Le sens le plus usité en ce qui concerne le terme de décalage, renvoie à l'idée d'un déplacement par rapport à un repère, que celui-ci soit désigné comme centre ou qu'il figure une norme. D'après le *Lexis*¹⁸⁹, le nom **décalage** vient du verbe décaler qui signifie : « déplacer quelque chose dans l'espace ou dans le temps », les synonymes présentés pour exprimer le décalage, soit le résultat de l'action, sont d'une part « en retrait ou en saillie » et d'autre part « retarder ou avancer ». On ne s'étonnera pas, par conséquent, s'agissant de l'écriture des femmes et d'après ce que nous savons de leur histoire, que la critique cherche régulièrement du côté du décalage par rapport à la norme, évidemment posée comme masculine. Si l'on tente de penser l'écriture des femmes à partir du décalage ainsi entendu, cette acception concourt à ancrer l'idée d'une écriture des femmes qui serait *en retrait* par rapport à celle des hommes et – on s'y attend moins – *en saillie* par rapport à celle des autres femmes. C'est ce à quoi concourt l'idée de « l'exception ». S'agissant des romancières du XVIII^e siècle, pourquoi aller-là contre puisque, selon toutes les apparences, c'est un constat qui relève de l'évidence ? Le progrès consistera, dès lors, à réhabiliter leurs œuvres : l'histoire littéraire, et particulièrement l'histoire littéraire française, serait *en retard* par rapport à ce qui se fait dans les universités anglo-saxonnes qui se sont attaquées depuis longtemps à remettre en cause le canon littéraire, c'est-à-dire la norme.

Cette approche a porté ses fruits et elle a fort heureusement contribué à lutter contre les effets de la misogynie mais malgré ses apports indéniables, elle souffre d'une fragilité conceptuelle qui limite sa portée. Elle ne parvient pas à rendre compte de la problématique de l'écriture des femmes parce qu'elle relève d'une perspective duelle qui exacerbe la guerre des sexes sans faire beaucoup avancer la pensée. C'est dans *Le Petit Robert*¹⁹⁰ que j'ai trouvé une

¹⁸⁹ *Lexis*, « Dictionnaire de la langue française », Larousse, 1994.

¹⁹⁰ *Le Petit Robert*, « Dictionnaire de la langue française », Dictionnaires le Robert, Paris, 1996.

nuance intéressante avec l'entrée **décalé,ée**, adjectif et nom : « qui est différent de ce qu'on attendait qu'il soit ». Cette définition a le mérite de faire jouer entre eux des termes qui ne se trouvent plus dans un rapport d'opposition exclusive ou de hiérarchisation. Elle introduit le terme de différence qui ne suppose pas que l'une des deux parties soit dévaluée. La différence s'applique à une attente déjouée, c'est-à-dire qu'elle révèle une surprise. Surtout, la différence ne porte pas sur une « nature » des textes écrits par des femmes. D'après cette acception, travailler sur le décalage mis en rapport avec les romancières du XVIII^e siècle, c'est supposer qu'elles ne sont peut-être pas là où l'on attendait qu'elles soient. Ce sont les horizons d'attente qui se trouvent dès lors mobilisés et qui appellent une analyse attentive, ce sont les présupposés des lecteurs qui doivent être interrogés dans leur articulation avec les textes écrits par les romancières, c'est-à-dire avec les romans en question.

Une deuxième entrée du *Petit Robert* indique un sens attesté depuis les années 1980 et dont on voit bien qu'il est tout à fait représentatif d'un courant actuel de la critique littéraire, pas très éloigné du sens commun : **décalé(e)**, se dit d'une « personne qui ne suit pas les schémas de vie habituels ». Ce qui a retenu mon attention ici, ce sont les termes associés : *individualiste, marginal, minoritaire*. Il est certain que les femmes ont beaucoup à voir avec l'évolution de la place de l'individu dans la société ; que leur position dans le monde des lettres a été marginale ; qu'elles ont par conséquent été minoritaires. Toutefois, je remarque que ce sont-là les sujets brûlants de notre propre actualité et que de surcroît, ils ne concernent les femmes qu'en tant que l'on en fait une catégorie parmi d'autres. C'est pourtant très souvent à partir de ces termes-là que se sont engagés les travaux critiques autour de la question des textes écrits par des femmes sans que soient interrogés les enjeux idéologiques qui leurs sont attachés. Si le champ lexical s'élargit peu à peu avec les notions d'individu, de marge et de minorité, il ramène néanmoins à un même champ sémantique : celui de la persécution. Il faut sauver les femmes. C'est pourquoi il apparaît souvent que, du côté de la critique, leurs œuvres sont tirées du côté de ce qui serait exceptionnel ou excentrique. C'est aussi que dans le droit fil du goût de notre époque pour l'insolence, ce sont bien les marges qui suscitent intérêt et admiration.

*Le Trésor de la langue française informatisé*¹⁹¹, apporte une ouverture du côté d'un sens figuré qui est le « manque de concordance entre deux faits, entre deux choses » sur

¹⁹¹<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1052854455;>

lequel des développements intéressants sont possibles : s'il y a une discordance frappante et même scandaleuse, c'est bien qu'il n'existe pas de représentation du féminin. L'un des constats les plus courants aujourd'hui est l'absence de modèle pour les femmes. Cela est souvent perçu comme un fait insupportable et conduit à cette attitude paradoxale : on essaie de marquer le féminin tout en s'efforçant de gommer les différences d'avec le masculin. On s'efforce, dans la langue, de les mettre en regard l'un de l'autre aussi souvent que possible. Pourtant, dans le même temps, quiconque tente une représentation du féminin se trouve immédiatement disqualifié : la représentation n'est jamais la bonne, ce n'est jamais ça, autrement dit, les représentations, quelles qu'elles soient, sont généralement désavouées. *Des* femmes peuvent s'identifier à *des* représentations, mais celles-ci ne feront jamais unité. En revanche, ce qui peut se réclamer de faire unité peut tout à fait se situer dans un discours à prétention universelle comme le discours scientifique¹⁹².

L'essor de l'histoire comme discours scientifique au XIX^e siècle coïncide avec l'éviction des auteurs femmes non pas dans l'*histoire littéraire* mais dans l'*histoire de la littérature*. Cette coïncidence mérite une attention particulière. C'est Martine Reid qui m'a permis d'approcher des enjeux de la constitution de cette histoire. Dans sa conférence « Éléments de réflexion sur les femmes auteurs », elle dit que dans les années 1870, la littérature cherche à se donner un modèle et que c'est l'Histoire qu'elle choisit car c'est une discipline qui « paraît sérieuse, savante, scientifique, objective » :

Gustave Lanson, qui est professeur à la Sorbonne et qui publie en 1895 un texte absolument majeur, qui formatera pour longtemps - et personnellement j'ai envie de dire, qui formatera jusqu'à aujourd'hui - le discours tenu sur le passé de la littérature.[...] Lanson va s'appuyer sur le principe selon lequel la littérature demande une vision dite universaliste autrement dit qu'elle n'a pas de sexe, ou plus exactement que bien sûr elle en a un qui est le sexe masculin, mais là on a une tache aveugle, c'est-à-dire qu'évidemment, la question n'est pas posée.

Le discours va avancer, tout en ne traitant pas, et même en dissimulant, un peu à la manière de quelque chose qui serait caché, là, sous le tapis, le fait que bien sûr de temps en temps il va bien falloir parler tout de même des femmes en littérature¹⁹³.

¹⁹² Lacan élabore ses quatre discours : le discours du maître qu'il nomme aussi le discours de la science, le discours de l'hystérique, le discours de l'universitaire et le discours de l'analyste dans *L'Envers de la psychanalyse*, séminaire tenu en 1969-1970, éditions du Seuil, 1991, 245 p.

¹⁹³ « Éléments de réflexion sur les femmes auteurs », *op. cit.*

Martine Reid montre aussi que c'est précisément cette histoire-là qui a inventé la hiérarchisation des auteurs (mineurs/majeurs) et des genres (poésie, théâtre, roman). Ce qu'elle permet de penser ici, c'est la mise à l'écart des noms des femmes auteurs et de leurs œuvres opéré par un discours scientifique portant sur la littérature à l'université : « quelque chose qui serait caché, là, sous le tapis ». Elle dit aussi que « la question n'est pas posée ». Il y a là en effet une problématique dont je vais tenter de préciser les termes.

Si l'université a marqué pendant si longtemps un désintérêt pour les romans de femmes, c'est qu'elle n'y a vu que des textes de second ordre dont je suppose que le principal défaut était de ne pas offrir à l'analyse littéraire de quoi exercer ses talents, ou plutôt sa « méthode ». Ces textes contrevenaient à une nouvelle idéologie et ce n'est pas un hasard si leur éviction progressive coïncide avec l'essor de l'idéologie scientifique, voire scientiste, qui a sévi en littérature comme ailleurs.

De quoi, au juste la science, n'a-t-elle pas voulu ? Antoine Compagnon expose, dans son ouvrage intitulé *La Troisième République des lettres*, le passage dans l'enseignement des lettres de l'« histoire littéraire » à l'« histoire de la littérature ». Martine Reid rappelle que Lanson était professeur à la Sorbonne mais il ne l'a pas toujours été. Il était professeur du secondaire, il avait enseigné en lycée. Au moment où la France commence à développer ses universités, après la défaite de 1870, la littérature se trouve dans une mauvaise passe. Tout l'effort de Lanson consistera à constituer un nouveau discours de l'histoire de la littérature. L'enjeu est de taille. Il s'agit, de constituer la science, c'est-à-dire la discipline qui va élaborer la méthode faisant de la littérature son objet :

[...] faire que le discours sur la littérature ne soit plus lui-même un genre littéraire, comme il vient d'arriver à l'histoire, soit à dégager l'histoire littéraire de la littérature et la constituer en discipline, quitte à la rattacher du coup à l'histoire, à l'y soumettre », à l'y « réduire », ainsi qu'on le reprochera vite à Lanson¹⁹⁴.

Or, « dégager l'histoire littéraire de la littérature et la constituer en discipline », c'est bien l'engager dans la voie de la science puisque l'histoire est à l'époque le modèle scientifique. C'est aussi engager *l'enseignement* de la littérature à l'université dans la voie de la science. Il s'agit donc de faire de l'histoire de la littérature une discipline scientifique quant à sa *méthode*. C'est aussi, de la part de Lanson, un coup de force car il opère dans le même

¹⁹⁴ *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, éditions du Seuil, 1983, p. 47.

temps une critique de la critique littéraire impressionniste qui a prévalu jusque là et une tentative de sauvetage des lettres.

C'est dans ce processus, au carrefour du politique, de l'histoire de l'université, de l'histoire de l'enseignement et de la recherche à l'université et de l'enseignement dans le secondaire que les femmes ont été, provisoirement, oubliées, en tout cas méconnues. Je prends le risque de me répéter : elles ne l'étaient pas auparavant. Si cela permet de situer un moment et un contexte, il reste à tenter une explication du phénomène concernant les romancières. Il peut sembler étrange d'étudier les romancières à partir de leur place dans un discours qui justement leur fait une place minime voire les oublie. Il n'y a pourtant pas d'autre moyen si l'on veut établir un rapport entre leur destin et celui du discours « officiel » sur la littérature. Ce sont donc à partir des propos de Lanson lui-même que les choses peuvent s'éclairer un tant soit peu.

Il y a une romancière, entre toutes, qui est retenue comme créatrice de chefs-d'œuvre et qui en tant que telle, a trouvé place dans ce discours. Dans l'édition de 1895 de son *Histoire de la littérature française*, Gustave Lanson écrit au sujet de Mme de Lafayette :

Partie du genre héroïque, Mme de La Fayette achemina le roman vers la vérité. Le goût des lecteurs y poussait : les médiocres romans historiques que donnent les imitatrices de Mme de La Fayette [...] plaisent par l'apparence vraie, par la prétention d'être vrais, par la conformité des faits qu'ils racontent avec les faits communs de la vie réelle, et même avec les faits particuliers de l'histoire¹⁹⁵.

La conséquence est prévisible. Lanson indique en note de bas de page les noms des *médiocres imitatrices* et les titres de leurs œuvres : « Mme de Fontaines, *Histoire de la comtesse de Savoie* ; Mme de Tencin, *Mémoires du comte de Comminges*, *Le Siège de Calais* ; *Anecdotes de la cour d'Edouard II*. Elles figurent donc dans les marges du discours, dans le paratexte. Les imitatrices ne peuvent que déchoir. Mme de Lafayette est un modèle indépassable et je dirai même qu'elle est un modèle au sens scientifique du terme : il n'est pas possible aux autres de reproduire l'*expérience littéraire* de l'illustre romancière ce qui, par ailleurs, prouve sa littérarité à elle. Lanson introduit dans ce passage le terme essentiel de vérité : « elle achemina le roman vers la vérité » là où les autres se sont fourvoyés car pour

¹⁹⁵ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, professeur de rhétorique au lycée Louis-le-Grand. Docteur ès lettres, 2e édition revue et corrigée, Paris Hachette 1895, pp. 653-654, 1158 p.

eux il est surtout question d'*apparence* de vérité, de *prétention* à la vérité, de *conformité* avec la réalité et l'histoire.

C'est autour de cette question de la vérité, qu'il faut articuler à la question de l'Histoire – et à la place de cette dernière dans l'idéologie lansonienne – que se joue le destin des romancières du XVIIIe siècle. Lanson expose dans un article intitulé « La littérature et la science » la distinction qu'il fait entre l'objet de la science et celui de la littérature, et cette distinction a à voir avec la vérité :

Ecartons d'abord l'équivoque du mot de vérité, et distinguons la vérité scientifique de la vérité artistique. Celle-là seule est l'authentique vérité : celle-ci est **vérité par métaphore**¹⁹⁶ et s'appelait jadis d'un bien excellent mot, la *vraisemblance*, la *semblance* ou image du vrai¹⁹⁷.

Pour Lanson, il n'y a qu'une seule « vérité authentique » et c'est celle de la science. Le *reste* relève d'une « vérité par métaphore ». Il ne faudrait pas prendre ce *reste* en mauvaise part. Cette extraordinaire expression de « vérité par métaphore » est le propre, pour Lanson, de l'art et de la littérature. C'est ce qui en fait la force, la grandeur mais aussi le mystère et qui justifie la nécessité d'une méthode scientifique de l'analyse littéraire pour tacher d'en rendre compte¹⁹⁸. Si Mme de Lafayette obtient les suffrages de Lanson c'est que son roman relève d'une vérité qui échappe à la science. C'est celle de la psychologie *littéraire*¹⁹⁹. Par ailleurs, Lanson apporte une précision capitale sur cette distinction entre l'objet de la science et l'objet de la littérature :

[...] la littérature et l'art – même les arts plastiques, – tâchent d'exprimer la force indivisible, inconnaissable, qui est la source de vie et s'objective dans les

¹⁹⁶ Je souligne.

¹⁹⁷ « La littérature et la science » dans *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 107. L'article a été publié en 1895 dans *Hommes et Livres : études morales et littéraires*, Paris, Lecène et Houdin, 364 p.

¹⁹⁸ Antoine Compagnon rapporte cette citation de la 4e édition de 1896 de *L'Histoire de la littérature* de Lanson : « il reste souvent quelque chose que nulle de ces explications n'atteint, que nulle de ces causes ne détermine : et c'est précisément dans ce résidu indéterminé, inexpliqué, qu'est l'originalité supérieure de l'œuvre ; c'est ce résidu qui est l'apport personnel de Corneille ou de Hugo, et qui constitue leur individualité littéraire. [...] Il faut commencer par appliquer rigoureusement toutes les méthodes de détermination ; les grandes œuvres sont celles que la doctrine de Taine [la race, le milieu, le moment] ne dissout pas tout entières », p. VII, avant-propos, cité dans *La Troisième République des Lettres*, *op. cit.* p. 179.

¹⁹⁹ « La psychologie littéraire, en effet, est exclusive de tout esprit et de toute méthode scientifiques [...] et sans nous le dire, elle supplée, suppose et ment, toutes les fois qu'elle sait ne pouvoir être prise en flagrant délit. Et de là vient que nos psychologues littéraires opèrent de préférence sur la partie de nous-mêmes qui fournit le moins de résultats définitifs aux psychologues philosophes : sur les passions, les sentiments, les instincts » dans « La Littérature et la science », *op. cit.* p. 121.

phénomènes. **Si bien que la littérature et l'art se servent de ce que la science rejette pour nous conduire à ce que la science n'atteint ni ne cherche**²⁰⁰.

Si Lanson a voulu faire de l'histoire de la littérature une discipline scientifique, il a maintenu, ou plutôt essayé de délimiter, pour la littérature elle-même un champ distinct de celui de la science. Autrement dit, la littérature et la science n'ont pas le même objet et ne doivent pas l'avoir. S'il se trouvait des textes ayant le même objet que la science alors, ils ne sauraient porter le nom de littérature. Il est possible dès lors de supposer que si les romancières du XVIII^e siècle se sont trouvées, à ce moment-là, rejetées de la toute nouvelle et scientifique histoire de la littérature, c'est qu'elles ont, en tant que romancières, c'est-à-dire en vertu du style de leurs écrits, empiété sur le discours scientifique : elles se seraient trompées de vérité. Elles n'auraient pas écrit à partir de ce que Lanson nomme la « vérité artistique ». Il n'y aurait pas, chez elles, cette « vérité par métaphore ». C'est en tout cas ce que ses propos laissent penser :

Le roman ou le drame historiques sont des contresens esthétiques : car le poète (toute littérature est proprement poésie) s'aheurte à des faits précis, connus ou connaissables, dont il ne peut sans risque altérer les formes réelles et les rapports exacts. Il faudrait aller très loin, et dans l'histoire qui est hors de l'histoire, dans la légende et le préhistorique, pour trouver une matière proprement littéraire [...]²⁰¹

Selon cette logique, en 1895, l'un des principaux reproches que Lanson peut faire aux romancières, c'est d'avoir écrit des nouvelles historiques et d'avoir pris une très grande liberté avec l'Histoire. Leurs œuvres sont donc pour lui des « contresens esthétiques ». C'est ce que j'examinerai dans les passages consacrés à Mme de Tencin et à Mme de Fontaines.

Pour clore ce passage, j'aborderai un dernier point. Il est aisé aujourd'hui de remarquer que le discours scientifique, malgré sa prétention à l'objectivité, s'est trouvé limité et nourri par un imaginaire du féminin mais aussi de la littérature : Lanson reprochait à Zola son rapport à la science avec le « naturalisme » pour les mêmes raisons.

Lorsque Martine Reid dit que Lanson, que je prends comme représentant du discours de la science, va « déraiser » sur la question de l'écriture des femmes car pour lui, une femme qui écrit « sort de son sexe », elle insiste sur le fait qu'il a tout simplement laissé de côté ce qui sera pour lui une « tâche aveugle ». Au fond, ce discours pseudo-scientifique aura peut-

²⁰⁰ Je souligne. *Ibid.* p. 103.

²⁰¹ *Ibid.* p. 120.

être reconduit d'anciens préjugés sur les romans écrits par des femmes mais il ouvre des voies de recherche en nous obligeant à travailler précisément à partir de ce qu'a été, pour l'analyse littéraire, une « tache aveugle ».

Ainsi, à partir des années 1870, s'est développée une histoire de la littérature à prétention scientifique, mais dont Martine Reid fait très justement remarquer qu'elle n'a que « peu de rapport avec la réalité ». Cette remarque est très importante parce que la croyance que la science serait la plus à même de rendre compte de la « réalité » est tenace. Aujourd'hui encore, on juge de la qualité d'un travail en littérature à l'aune de la solidité de ses concepts, de sa *méthode* c'est-à-dire de sa scientificité ; on voit bien pourtant, la manière dont la « réalité » est construite, et pour longtemps, par cette discipline. A cet imaginaire est apposé le sceau de la vérité scientifique ce qui explique en grande partie la place faite aux textes de femmes ultérieurement.

Cette emprise du discours scientifique sur la littérature, date des années 1870 et s'étend jusqu'aux années 1980-1990. Elle culmine avec le structuralisme dont il faut remarquer qu'il ne s'est pas intéressé aux textes de femmes du passé. Pour Martine Reid, si l'étude des textes de femmes a pris du « retard » par rapport à ce qui se fait dans les pays anglo-saxons, c'est que le discours critique littéraire en France a pris une autre voie que celle du féminisme : avec le structuralisme, selon elle, le discours littéraire s'oriente différemment. Ce qui autorise que les romancières soient aujourd'hui remises au goût du jour se situe essentiellement dans une déprise du pouvoir d'une critique « objective » ou de la conception de la littérature comme objet scientifique.

Ce qui revient en force et qui coïncide avec le déclin du discours scientifique, c'est la revalorisation dans les lectures critiques de la place et du rôle de la subjectivité y compris dans les romans. Les romans de femmes en bénéficient et c'est aussi la (re)découverte de l'autobiographie, de l'autofiction, des genres épistolaires, du journal intime, autrement dit des formes d'écriture et de lecture faisant place à la subjectivité. L'histoire littéraire d'inspiration

lansonienne ne l'avait pas tout à fait laissée de côté : Mlle de Lespinasse et Mme Roland figuraient dans son *Histoire de la littérature* mais ce ne sont pas des romancières²⁰².

Pour récapituler, je dirai que la soudaine disparition des romancières se fait du côté de leur représentation dans l'histoire littéraire puisqu'elles ne figurent quasiment pas dans ce qui commence à se constituer comme ce que je nommerai pour l'instant le patrimoine littéraire dont nous sommes les héritiers : elles sont évincées du savoir scientifique et universitaire au dix-neuvième siècle, par conséquent elles ne sont plus publiées et elles ne sont pas étudiées. Je tiens néanmoins à faire remarquer que fort heureusement, cette mise au ban opérée par l'histoire littéraire n'a pas entièrement réussi puisque les textes de femmes n'ont pas disparu. Leurs œuvres n'ont pas été détruites ni leurs noms effacés. Les bibliothèques municipales et particulièrement la *Bibliothèque nationale de France* ont conservé bien davantage que des traces de ces écrits : elles en ont conservé des exemplaires grâce auxquels les récentes rééditions ou une étude comme celle-ci sont aujourd'hui possibles. Ceci est fondamental car malgré l'apparente trivialité de la remarque, cela signifie que du côté de la conservation des documents publiés en France, c'est-à-dire du côté de la mémoire et de la mémoire culturelle et patrimoniale, les romancières ont connu un destin *qui ne recoupe pas* celui que le savoir scientifique et universitaire lui a fait connaître. Certes, on se situe là dans une autre dimension mais sans laquelle il n'y aurait pas de recherche en littérature possible, c'est-à-dire, pas de discours universitaire. Or aujourd'hui c'est bien l'université qui accueille cette étude sur les romancières du XVIII^e siècle.

Je peux désormais répondre à mon interrogation initiale sur le décalage de cent cinquante ans environ entre les romans écrits par des femmes au dix-huitième siècle et l'horizon d'attente de la postérité.

L'emprise de l'imaginaire sur la réception des textes de femmes a eu des effets au niveau de l'interprétation, à défaut d'analyse, de ces textes. Paradoxalement, j'avancerais que ces romans, parce qu'ils ont été considérés en tant que « romans de femmes » avaient été

²⁰² Il faut préciser que dans son *Manuel Bibliographique*, dans un chapitre consacré aux romanciers du XVIII^e siècle, figurent les noms et les ouvrages de Mme de Fontaines, Marguerite de Lussan, Mme Riccoboni, Mme de Tencin. Une section entière est consacrée à Mme de Charrière. Elles sont donc dûment recensées *Manuel Bibliographique de la littérature française Moderne*, tome III, dix-huitième siècle, Paris, Hachette, 1911, 934 p.

« trop bien compris », comme si les lectures qui en avaient été faites avaient pensé en épuiser le sens : les femmes auraient excellé dans l'analyse de la casuistique amoureuse et le roman féminin se serait embourbé dans le sentimentalisme, parfois cantonné à la plainte (Mme Riccoboni) ou la revendication (Olympe de Gouges). Ou encore, les femmes n'auraient pu écrire que de pâles imitations des œuvres de La Romancière qu'a été Mme de Lafayette. Ces textes semblaient ne plus opposer de résistance à la compréhension. Or, sans cette résistance, non seulement l'intérêt ne se maintient pas, mais les interprétations se bouclent sur une signification ultime, après quoi il n'y a plus rien à dire ou à écrire et les romans ne sont plus publiés.

Il n'existe pas d'ouvrage qui ait pu démontrer « scientifiquement » avec les outils de l'analyse littéraire ce que serait une écriture féminine. Par conséquent l'écriture des femmes, en tant que telle, devient un objet scientifique pour la sociologie, pour l'histoire, pour la politique, mais pour ce qui est du littéraire, la question reste posée.

L'université leur a essentiellement reproché, et c'est encore parfois le cas aujourd'hui, outre le sentimentalisme, le verbiage et les longueurs, la fragilité de construction de leurs œuvres pour lesquelles il devenait difficile de figurer aux côtés de celles qui appartiennent au canon de la littérature voire à la littérature tout court.

Le peu de formation ou d'expérience dans l'art d'écrire des femmes au dix-huitième siècle a semblé longtemps suffire, non seulement comme explication mais comme analyse de ces faiblesses qui dénotaient au fond, un manque de sérieux, de solidité, c'est-à-dire de cohérence.

Selon le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, la cohérence est : « Harmonie, rapport logique, absence de contradiction dans l'enchaînement des parties de ce tout » ce qui est bien le propre d'une logique scientifique. Les théories de la littérature tentent toujours d'élaborer une pensée qui puisse valoir d'une manière systématique. Ce qui risque de mettre à mal une pensée totalisante a régulièrement été écarté.

Ce qui apparaît comme incohérent et qui, dans l'écriture vient rompre ce qui serait la prétendue unité de l'œuvre, est précisément ce qui fait l'intérêt des œuvres littéraires ; c'est à quoi dans l'écriture des romancières je souhaite m'attacher : ce qui en quelque sorte fissure ce tissu imaginaire et qui, dans le texte-même, échappe à l'idéal de l'unité ou ne s'y laisse pas réduire est le signe d'un écart fructueux parce qu'il est lui-même porteur d'un autre type de

signification. Ma lecture est guidée par l'analyse attentive des incohérences contre lesquelles il n'est pas question de s'offusquer mais qu'il convient au contraire de suivre pas à pas. C'est à partir de là que peut se circonscrire et s'élaborer ce lieu d'un décalage signifiant.

Je voudrais évoquer enfin un dernier sens du mot décalage, tout à fait « décalé » des emplois que j'ai évoqué jusqu'ici et qui rend compte d'une manière plus adéquate de la démarche qui est la mienne. Le décalage est le résultat d'une action qui consiste à enlever les cales. Le *TLFI* en propose un exemple :

Quand le pont est fermé, (...) il repose, (...) sur des cales formées par des madriers.
Le calage et le **décalage** s'obtiennent par des excentriques, des leviers ou des vérins²⁰³.

Il s'agit donc d'analyser ici les textes des romancières en enlevant à la lecture critique les cales dont elle se soutient habituellement, c'est donc un travail de décalage que je me propose d'opérer dans cette deuxième partie. Entre ce qu'aurait dû être le texte s'il avait répondu aux attentes normées et ce qu'il donne à lire en effet, en ce lieu, une autre dimension du texte apparaît qui répond à sa propre logique. Parmi les romans écrits par des femmes, les textes de deux romancières, Mme de Tencin et Mme de Fontaines, se prêtent particulièrement bien à une telle étude. En effet, de tels décalages sont rendus possibles par ces deux écritures romanesques car elles ont en quelque sorte rendu visibles et aisément repérables les cales qui peuvent être retirées. J'aborderai dans un premier temps les romans de Mme de Tencin grâce à l'opération de décalage fondée sur les notions de fable et de fiction puis un roman de Mme de Fontaines par l'analyse du déplacement d'un symbole autour des signifiants de la loi et de la parole. C'est donc à partir de romans de ces deux auteurs que va pouvoir être élaborée cette autre dimension des textes.

²⁰³ *op. cit.* BOURDE, Trav. publ., 1929, p. 306.

1. Les romans de Mme de Tencin : fable et fiction

P. J. Rémy semblait regretter que Mme de Tencin n'ait pas écrit le roman de sa vie ; entre Mme de Tencin-la femme et l'œuvre le décalage est tel que Henri Coulet a pu écrire : « comment cette femme-là a-t-elle pu écrire ces romans-là²⁰⁴ ? » et il concluait que cette « disconvenance » faisait partie de l'œuvre elle-même mais c'est à Jean Decottignies que l'on doit un article qui a tenté une approche structurale de cette question. Dans une communication de 1976 intitulée « Les romans de Mme de Tencin : fable et fiction²⁰⁵ », il a ouvert la voie à une étude attentive à ce qui avait jusqu'alors été écarté de la critique au nom de ces incohérences restées sans analyse.

Pour Jean Decottignies, deux registres de la narration se distinguent : celui de la fable et celui de la fiction :

Ce qui, dans un roman, atteste la présence et la consistance d'une fable, c'est qu'il se prête à l'opération sommatrice appelée résumé [...]

Opération éminemment spécieuse que celle-ci : le geste par lequel nous enfermons un livre dans un résumé est si naturel et conforme à nos habitudes mentales, que le fil de l'histoire nous préoccupe totalement et nous dérobe les opérations discursives au prix desquelles il est élaboré²⁰⁶.

La distinction entre « fable » et « fiction » opérée par Jean Decottignies s'appuie sur le présupposé que le roman peut être considéré comme un discours, que je prends ici dans le sens d'une énonciation auctoriale. Ce qui l'intéresse c'est de « déterminer quelle sorte d'événement la prise de parole d'un écrivain constitue dans le champ historique et sociologique où elle se manifeste²⁰⁷. » Cette prise de position peut être contestée puisque Decottignies élude, ce faisant, les différences entre l'écrit renvoyant à l'énoncé et la parole renvoyant à l'énonciation. Mais peut-on parler d'un sujet de l'écriture comme on parle d'un sujet de la parole ? S'agissant de littérature, il semble difficile de ne pas faire crédit à l'auteur d'une subjectivité dont ses écrits porteraient la trace.

²⁰⁴ *op. cit.* p. 43.

²⁰⁵ « Les Romans de Madame de Tencin : Fable et Fiction », dans « La littérature des Lumières en France et en Pologne », Varsovie, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 339, 1976, pp. 249-264.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 251.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 249-250.

La fable serait selon Jean Decottignies assimilable à l'histoire telle qu'elle peut être racontée, voire, résumée. C'est l'instance narrative dans laquelle règne le continu.

Le second registre, celui de la fiction, est justement ce qui, dans les romans de Mme de Tencin, met ouvertement en échec le régime de la fable, ce qui en souligne l'incohérence et qui met en lumière l'aspect intenable des situations dans lesquelles les personnages se trouvent plongés. La fiction est le lieu du discontinu, le lieu où selon le critique « la fable s'effrite²⁰⁸ » :

Rien d'étonnant si nous voyons s'inscrire précisément dans ce champ et au niveau de la formulation discursive ce que la critique considère comme le défaut de la parole romanesque. Ce qui dépare cette parole, c'est d'abord ce qui en grève la plénitude ou la continuité²⁰⁹.

Pour Jean Decottignies, la fiction est « l'autre de la fable²¹⁰ », ce qui m'évoque cette autre scène dont parlait Freud, autrement dit la structure inconsciente du texte. Sans aller tout à fait dans cette direction, il n'en demeure pas moins que le rapport avec le réalisme ou la réalité au sens où la critique littéraire l'entend communément, en est nécessairement modifié. Decottignies fait remarquer que Mme de Tencin prend un malin plaisir à malmener le lecteur qui se trouve sans cesse confronté à une écriture romanesque qui, tout en exhibant ses ficelles, tente de faire céder l'illusion de réalité :

Ce qu'effectivement affronte la lecture du texte romanesque s'appellerait plutôt paradoxe, accident, déception. Spontanément entraînée à rassembler les fils du récit et à constituer la trame d'une histoire, la lecture n'échappe pourtant pas à l'incessante provocation du discontinu. Il faut bien reconnaître que Mme de Tencin ne ménage pas son lecteur, qu'elle multiplie les violences, qu'elle s'évertue à fixer et à fasciner le regard sur ces instants paradoxaux dont est tissée la prétendue destinée du personnage²¹¹.

N'est-ce pas troublant de constater à quel point ce que Jean Decottignies applique à l'analyse des romans de Mme de Tencin est exactement le même discours que celui qui a été construit sur Mme de Tencin-la femme et l'auteur, c'est-à-dire sur sa destinée ? Tout y est : la fascination du regard, le paradoxe, l'accident, la déception... ce qui confirme, s'il le fallait, que la réalité, celle du monde comme son prétendu reflet dans le roman, est une dimension

²⁰⁸ *Ibid.* p. 254.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 253.

²¹⁰ *Ibid.* p. 255.

²¹¹ *Ibid.* pp.253-254.

qui relève aussi de l'imaginaire. C'est toutefois la raison pour laquelle il faudra reprendre ultérieurement la question du rapport du texte au réel.

Ainsi les romans de Mme de Tencin donnent à lire deux logiques concurrentes, celle, malmenée, de la fable et celle de la fiction. C'est bien du côté de la mise en scène de l'échec de la *vraisemblance* que Mme de Tencin fait surgir la dimension de la fiction et c'est donc sur la question du réalisme que Jean Decottignies s'interroge :

Mon objectif, toutefois, n'est pas d'appliquer ce critère à l'œuvre de Mme de Tencin, mais d'en récuser la pertinence²¹².

Le réalisme étant précisément ce qui ici est tenu en échec et qui relève pour partie d'un imaginaire, le travail sur la fiction me permettra de mettre en valeur cette autre dimension du texte qui relève, quant à elle, d'un autre ordre d'organisation. C'est donc à partir de la distinction telle qu'elle est établie par Jean Decottignies, entre fable et fiction, que j'analyse les romans de Mme de Tencin.

a) Réalisme, logique et conventions littéraires

Les failles dans la fable se manifestent selon des modalités différentes. Il peut s'agir d'invéraisemblances dans les situations, de ruptures logiques par rapport à ce que la fable avait d'abord élaboré ou encore d'entorses faites à des conventions littéraires dont une des fonctions est le maintien d'une nécessaire connivence entre le lecteur et le texte. Ces conventions permettent de surcroît de rendre acceptables les invéraisemblances de toutes sortes. Pour le conte de fées par exemple, qui est caractérisé par le merveilleux, ce sont les conventions qui permettent que soit suspendue, le temps de l'histoire, l'exigence de « réalisme ». Cette suspension, par ailleurs, est source de plaisir mais aussi, les exégètes le savent bien, la condition pour que puissent être énoncées des vérités qui ne sauraient se dire autrement.

²¹² *Ibid.* p. 249.

Les *Mémoires du comte de Comminge* racontent l'amour malheureux du comte de Comminge et d'Adélaïde de Lussan. Ils sont liés l'un à l'autre par l'amour qui survient entre eux dès le premier regard mais leur idylle est contrariée par la haine que leurs pères respectifs se vouent.

Le corps du roman tient dans la série d'obstacles qui empêche les amants d'être l'un à l'autre. Comminge est maintenu prisonnier par son père qui pense ainsi l'empêcher de revoir Adélaïde sur laquelle dans le même temps il exerce une pression afin qu'elle en épouse un autre. Adélaïde finit par consentir à un tel sacrifice espérant par là adoucir la colère de Comminge (le père) et obtenir la libération de son amant : elle épouse le marquis de Bénavidès, véritable figure de butor. Comminge, déguisé en peintre, rend visite à Adélaïde aux genoux de laquelle il se fait malencontreusement surprendre par le mari jaloux. Dans la lutte qui s'engage entre eux, Comminge blesse Bénavidès et se voit contraint de prendre la fuite, laissant derrière lui sa belle éplorée qui, fidèle à son devoir, refuse de le suivre. A peine remis de ses blessures, Bénavidès enferme Adélaïde puis, deux mois plus tard il la fait passer pour morte.

Comminge, désespéré se fait religieux dans l'abbaye de la T.... où il pleure la perte de celle qu'il a aimée. Or, deux années plus tard, libérée par la mort de son mari, Adélaïde retrouve Comminge et, déguisée en moine passe la dernière année de sa vie auprès de lui sans toutefois se faire reconnaître. C'est par la confession qu'elle fait au moment de mourir que Comminge la reconnaît et qu'il comprend qu'il vient de perdre son Eurydice pour la deuxième fois. Après avoir obtenu du père supérieur d'être enterré dans le même tombeau qu'elle, il se voue à l'attente de la mort.

L'invraisemblance la plus criante appartient au dénouement : qu'Adélaïde se déguise en moine et puisse ainsi passer inaperçue pendant aussi longtemps sans que personne s'avise de la supercherie a été relevé par les critiques dès l'époque de la publication du roman en 1735. Ainsi pour l'abbé Desfontaines :

Qu'est-ce qu'une femme, qui se rend à la T(rappe) en habit d'homme, qui est reçue au nombre des Religieux de ce monastère, qui en pratique toutes les affreuses austérités [...] et ne se découvre que sur le point de mourir²¹³.

Si je prends au sérieux la remarque de l'abbé Desfontaines, force est de constater qu'en 1735, les lecteurs pourtant habitués à lire des romans galants ou historiques dans le style de ceux de Mme de Tencin trouvaient difficile d'admettre un tel épisode (il me paraît beaucoup plus crédible pour le lecteur d'aujourd'hui qui est préparé par sa culture scolaire ou son savoir universitaire à accepter ces invraisemblances qui sont, pour lui, le lot de ce type de roman mais c'est aussi que nous ne nous représentons pas bien ce que pouvait être la Trappe).

En ce qui concerne les réticences des lecteurs du XVIII^e siècle, Jean Decottignies propose une explication : ils auraient pu faire un meilleur accueil à cet épisode s'il avait pu concourir à l'élaboration d'une fin édifiante. Le lecteur ne gagne rien à accepter l'invraisemblance si elle ne remplit pas la fonction attendue. C'est par ailleurs probablement la raison pour laquelle Baculard d'Arnaud a consacré un acte entier de son adaptation théâtrale du roman à la confession d'Adélaïde en mettant l'accent sur sa conversion : il « rétablissait » ainsi le texte de Mme de Tencin dans le cadre des attentes d'un certain public.

Sans toutefois invalider la lecture de Decottignies, je pense que ce qui a rendu le dénouement inacceptable, ce n'est pas seulement qu'Adélaïde se déguise en moine sans que l'institution s'en formalise, c'est aussi que Comminge ne la reconnaît pas. Cette incongruité est soulignée dans le corps du texte par le personnage lui-même qui s'écrie :

Quoi ! vous avez été si longtemps auprès de moi et mon cœur ingrat ne vous a pas reconnue²¹⁴ [...]

Ce n'est pas le manque de réalisme que l'exclamation de Comminge souligne ici mais le fait que son devoir de héros de roman aurait été de la reconnaître. C'est un cœur amoureux qui s'étonne de sa propre faiblesse, ce que le lecteur remarque également à sa suite puisqu'en d'autres occasions Comminge s'était montré doué d'un sentiment bien plus pénétrant. Tout au long du roman, il a su reconnaître Adélaïde avec une acuité imparable dans des situations qui

²¹³ Cité par Jean Decottignies dans sa présentation des *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin, Lille, Publications de la Faculté des lettres, 1969, p. 51.

²¹⁴ *Mémoires de comte de Comminge*, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, op. cit. p. 55.

pourtant rendaient cette reconnaissance tout à fait improbable. Ainsi au début du roman, alors que les amants sont séparés, Comminge raconte-t-il :

[...] 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. Le battement de mon cœur m'annonça la part que je devais prendre à cet accident. Je volai à ce carrosse ; deux hommes qui étaient descendus de cheval se joignirent à moi pour secourir ceux qui étaient dedans ; on s'attend bien que c'étaient Adélaïde et sa mère ; c'étaient effectivement elles²¹⁵.

Une ambiguïté persiste dans ce passage : peut-être après tout Comminge n'a-t-il reconnu Adélaïde et sa mère qu'une fois qu'il a été auprès d'elles pour les sauver de leur accident de carrosse. Pourtant, l'intervention discrète du narrateur : « on s'attend bien que c'étaient Adélaïde et sa mère ; c'étaient effectivement elles » ironise légèrement sur le procédé employé. Dans l'extrait suivant, il n'y a plus aucun doute, Comminge reconnaît sa belle dans n'importe quelle circonstance puisque même dans l'obscurité, les yeux du cœur lui permettent de la reconnaître. Ainsi, alors qu'il se cache au sein de la demeure de Bénavidès pour épier Adélaïde :

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 elle²¹⁶.

L'absence de discernement de Comminge au moment du dénouement se détache particulièrement du fond du récit car elle ne cadre ni avec la logique du personnage ni avec les conventions du genre.

Dans *Le Siège de Calais* il ne s'agit pas du dénouement mais d'une scène qui se situe cette fois-ci presque au début du roman. Cette position lui confère un rôle fondateur dans l'histoire de madame de Granson et de monsieur de Canaple. Il se trouve aussi qu'elle devient l'obstacle majeur qui désunit les amants. A la suite d'une méprise, monsieur de Canaple se glisse dans le lit de madame de Granson ; il profite dans l'obscurité de l'occasion qui lui est donnée et succombe à la tentation et aux plaisirs des sens alors que, de son côté, elle pense avoir affaire à son mari.

²¹⁵ *op. cit.* pp. 29-30.

²¹⁶ *op. cit.* p. 38.

Ce qui est peu crédible et qui prête même à sourire, c'est qu'une femme puisse avoir des relations sexuelles avec un homme sans s'apercevoir que cet homme n'est pas celui qu'elle croit. Comme dans *Comminge* cependant, ce n'est pas la question de la vraisemblance qui est en jeu. La manière dont Mme de Tencin traite la scène met le lecteur dans l'embarras car elle fait porter le doute successivement sur la bonne foi des personnages puis sur celle de l'auteur. On finit par se dire que Mme de Tencin, vraiment, exagère. Voici comment elle parvient à déjouer la difficulté de la mise en place d'une telle scène :

Mais quelle fut sa surprise quand il s'aperçut qu'il n'était pas seul, et qu'il comprit, par la délicatesse d'un pied qui vint s'appuyer sur lui, qu'il était couché avec une femme ! Il était jeune et sensible : cette aventure, où il ne comprenait rien, lui donnait déjà beaucoup d'émotion, quand cette femme, qui dormait toujours, s'approcha de façon à lui faire juger très avantageusement de son corps.

De pareils moments ne sont pas ceux de la réflexion. Le comte de Canaple n'en fit aucune, et profita du bonheur qui venait s'offrir à lui. Cette personne, qui ne s'était presque pas éveillée, se rendormit aussitôt profondément ; mais son sommeil ne fut pas respecté. Mon Dieu, dit-elle, d'une voix pleine de charme, ne voulez-vous pas me laisser dormir ? La voix de madame de Granson, que le comte de Canaple reconnut, le mit dans un trouble et dans une agitation qu'il n'avait jamais éprouvés²¹⁷.

C'est la fin de la phrase « mais son sommeil ne fut pas respecté » et le contexte qui viennent confirmer, pour le lecteur, qu'il s'est bien passé quelque chose. Mme de Granson, grâce à l'habileté de la narration, devra attendre des signes ultérieurs pour obtenir une certitude sur la réalité de ce qu'elle semble avoir vécu comme en rêve²¹⁸.

La construction en chiasme des propositions « cette personne, qui ne s'était presque pas éveillée, se rendormit aussitôt profondément » attire l'attention sur le sommeil de madame de Granson. La proposition négative « qui ne s'était presque pas éveillée » renforcée par l'adverbe « presque » contient en creux l'idée que madame de Granson s'est effectivement réveillée et cette idée est elle-même appuyée par le deuxième élément de la figure : « se rendormit profondément ». Or, dans la chronologie de l'action, c'est entre l'éveil et l'endormissement de madame de Granson que s'effectue l'acte sexuel dont il faut bien admettre qu'elle n'était pas « absente ».

²¹⁷ *Le Siège de Calais*, éditions Desjonquères, *op. cit.* p. 19-20.

²¹⁸ Cette fois-ci, c'est probablement pour respecter les bienséances. Il est important que Mme de Granson n'ait pas su au moment de l'acte à qui elle avait affaire car elle aurait été dans l'obligation de sanctionner monsieur de Canaple aussi rigoureusement qu'irrévocablement. Or, le reste du roman fait le cheminement inverse.

L'acte lui-même n'est évidemment pas représenté dans la syntaxe de la phrase mais l'ellipse n'est pas là uniquement pour répondre aux exigences des bienséances. Elle a une autre fonction qui est de construire pour le lecteur ce qu'à son tour il prêtera volontiers au personnage : la possibilité d'un doute. Au fond, Mme de Granson n'était peut-être pas tout à fait consciente, pas vraiment consentante, c'est-à-dire que son désir ne serait pas réellement concerné par cette histoire-là.

Comme dans les *Mémoires* cependant, la rupture de la logique psychologique des personnages vient renchérir sur le caractère discordant de la scène. En effet, la psychologie de Mme de Granson se trouve ici contredite : au début du roman, on apprend qu'elle a été mariée à monsieur de Granson par la volonté de son père, à laquelle elle ne s'est pas opposée²¹⁹ et sa docilité fait illusion :

Elle remplissait ses devoirs d'une manière si naturelle, que monsieur de Granson put se croire aimé²²⁰.

Par « devoirs » il faut entendre surtout les devoirs conjugaux, c'est-à-dire aussi les relations sexuelles entre les époux²²¹. Mme de Granson trompe son mari sur les sentiments qu'elle éprouve pour lui, c'est un artifice tout à fait acceptable moralement et qui peut-être indique l'élégance avec laquelle Mme de Granson se plie à la loi qui lui est faite. Pourtant en attirant l'attention sur la façon dont elle s'acquitte de ses devoirs - « d'une manière si naturelle » - plutôt que sur le seul fait qu'elle s'en acquitte, l'auteur laisse entendre de quel côté Mme de Granson se situe dans ce qui devient un rapport de force. La réussite du mariage, le bonheur de monsieur de Granson ne sont possibles qu'à la condition qu'elle le veuille bien.

Le « devoir conjugal » est l'espace, dans la narration, qui rend Mme de Granson maîtresse de la situation car c'est sur sa propre volonté que repose tout l'édifice, elle n'est pas soumise, elle se soumet à l'autorité paternelle et elle fait en sorte que l'on pense qu'elle accomplit ses devoirs. En ne se laissant pas deviner par son mari, elle s'octroie un espace qui

²¹⁹C'est le cas aussi de l'héroïne de Marguerite de Lussan dans *Histoire de la comtesse de Gondez* que Mme de Tencin connaissait selon toute probabilité. C'est une des caractéristiques de l'ironie que de coller trop bien à la loi.

²²⁰*op. cit.* p. 9.

²²¹C'est une question que Mme de Tencin abordera de nouveau d'une manière tout à fait originale dans *Les Malheurs de l'amour* : l'héroïne refusera d'accomplir le devoir conjugal au nom de l'amour qu'elle éprouve pour un autre. Son époux l'ayant épousée en connaissance de cause, il se plie à ses volontés mais demande cependant le secret, pour elle surtout, que cette situation mettrait le plus en danger.

est une forme de sanctuaire, inviolable parce que secret, qui lui permet de faire sa destinée et non pas de la subir.

On comprend mal, dès lors, comment elle peut être aussi facilement trompée sur ce qui semblait être son propre terrain. Ce qui faisait sa force et son originalité en tant que personnage, qui a été très précisément construit dans le texte est littéralement annulé par la scène d'adultère avec Canaple. Mais Mme de Tencin va plus loin, puisque le roman a commencé par la fin et qu'il s'agira par la suite de faire remonter le cours de l'histoire aux personnages vers ce qui se situe habituellement au début, c'est-à-dire jusqu'à « l'aveu », cela signifie que Mme de Granson, et surtout le lecteur, doivent avoir d'ici-là, oublié l'outrage du début. Tous doivent l'avoir oublié sauf un. Et celui-là aura pour tâche, au contraire, de s'en souvenir.

Cependant la bonne fortune de Canaple est à peine moins suspecte que la douteuse éclipse de conscience de Mme de Granson : n'est-ce pas un beau rêve pour un jeune homme qu'une belle femme qui vient ainsi s'offrir, gracieusement ? Pourtant il ne faut pas négliger le détail suivant : Canaple ne s'attendait pas à ce que cette femme soit Mme de Granson. Il ne la reconnaît qu'une fois l'acte accompli.

Une des particularités des héros de Mme de Tencin est la réelle difficulté à reconnaître l'aimé(e) dans des situations qui appellent habituellement la reconnaissance. Ainsi, dans la droite ligne des *Mémoires du comte de Comminge* et du *Siège de Calais*, une scène des *Malheurs de l'amour* a retenu mon attention. Elle se situe dans la dernière partie du roman. Pauline qui est parvenue à faire évader de prison son cher Barbasan, s'étonne au bout de plusieurs semaines de ne pas recevoir de ses nouvelles. Elle entreprend donc le voyage vers Fancfort, où il s'est réfugié, et apprend qu'il est marié depuis peu. Elle se rend à l'église où on lui a dit qu'elle pouvait le rencontrer, sans ôter le déguisement d'homme qu'elle avait pris pour faire le voyage :

Comme je n'étais pas éloignée du lieu où ils étaient, il m'aperçut : ses yeux restèrent assez longtemps attachés sur mon visage ; il les baissa ensuite, et je crus m'apercevoir qu'il soupirait : il me regarda de nouveau avec plus d'attention. Après ce second examen je le vis sortir de l'église²²² [...]

²²² *Les Malheurs de l'amour*, édition Desjonquères, *op. cit.*, p. 80.

Comme dans les deux autres romans, l'auteur insiste sur la bizarrerie de la conduite de Barbasan : c'est par deux fois qu'il scrute le visage de sa bien-aimée sans la reconnaître et que le regard est doublement tenu en échec. On sent bien qu'une ressemblance entre cet homme qu'il ne reconnaît pas et Pauline lui apparaîût, c'est ce que la narration confirme plus loin :

[...] Il avait été d'abord fort éloigné de penser que ce fût moi ; mais [...] la seule ressemblance lui avait fait une impression si vive [...] qu'il ne lui avait plus été possible de supporter la vue d'Hippolyte.

Or, le lecteur peut à bon droit s'interroger sur la raison pour laquelle Mme de Tencin insiste tant sur le fait que Barbasan dévisage Pauline. Qu'elle ne soit pas reconnue à cause d'un déguisement et que l'apparence l'emporte sur l'identité, voilà qui est tout à fait propre à faire une scène de comédie.

Les entorses faites aux conventions qui habituellement entourent la nouvelle historique classique sont manifestes dans les scènes citées plus haut. Ces scènes sont toutes trois, de fait, des scènes de « reconnaissance manquée ». Comminge ne reconnaît pas Adélaïde alors qu'elle vit à ses côtés, Mme de Granson ni Canaple ne se reconnaissent avant ni même pendant le moment de l'étreinte la plus intime. Quant à Barbasan, il échoue à reconnaître la femme qu'il a pourtant fuie jusque dans un autre pays et qui lui a sacrifié le plus gros de sa fortune.

L'une des caractéristiques de la nouvelle galante ou historique est de permettre aux héros de se reconnaître dans les situations les plus extraordinaires puisque le regard de l'amoureux est rendu clairvoyant par la force de l'amour, il peut voir au travers de n'importe quel écran et franchir ainsi tous les obstacles, ce qui est très exactement l'inverse de ce que fait Mme de Tencin. Voici un exemple extrait, cette fois, d'une nouvelle du comte de Caylus, intitulée *Histoire nouvelle*, dans laquelle il se moque ouvertement des romans où les héros sont amenés à se déguiser puis à se reconnaître malgré leur situation, ce qui est dénoncé comme étant une suite d'invéraisemblances :

Voici donc Eulalie claquemurée. Sa clôture lui parut un enfer anticipé [...] elle ne voyait et n'entendait rien, lorsque, à la longue, parmi les jeunes professes qui s'empressaient autour d'elle, elle en aperçut une qui avait un faux air tout à fait ressemblant à Alexis. [...] sa prestance, sa corpulence, son maintien, son ton de voix, sa voix même, ses discours équivoques, tout enfin lui gagna insensiblement le cœur ; elle sentit que c'était ou que ce devait être Alexis en personne. Rarement le

pressentiment nous trompe surtout quand il est fondé sur la vraisemblance et appuyé par l'amour²²³ [...]

Caylus se moque précisément de ce qui est devenu la règle dans l'écriture romanesque. Cette parodie est celle de stéréotypes pratiqués dans les romans galants, dont on trouve chez Mme de Tencin tous les exemples possibles. La question de la vraisemblance est posée chez Caylus avec beaucoup d'ironie (au sens voltairien de terme) et il dénonce dans le même élan les présupposés quant au pouvoir de l'amour.

L'écriture de Mme de Tencin pourrait fort bien se prêter à une lecture parodique. La condensation à laquelle je me livre pour résumer chacun de ces épisodes rend immédiatement perceptible la possibilité d'une telle lecture et si le lecteur s'obstine pourtant à y lire autre chose, envers et contre tous les indices semés par Mme de Tencin du jeu auquel elle se livre, il est obligé de faire l'impasse à la fois sur la question du réalisme, sur les conventions littéraires et sur la logique qui organise la psychologie de papier des personnages.

Le dénouement rend caduque la longue élaboration faite par Mme de Tencin du personnage d'Adélaïde car jusqu'à ce passage, elle est une héroïne très classique, elle met son devoir au-dessus de tout et quoiqu'éprise de Comminge, elle ne laisse jamais ses sentiments la guider vers une conduite qui puisse être répréhensible de quelque manière que ce soit²²⁴. Elle incarne la vertu sans faille, ne commettant jamais le moindre faux-pas jusqu'au moment où elle vient se réfugier auprès de son amant dans un couvent d'hommes en se travestissant. En guise de rupture de la logique « psychologique » d'un personnage, Madame de Tencin pouvait difficilement pousser les choses plus loin : Adélaïde, la vertueuse, profane à la fois l'ordre moral, l'ordre social et celui de la religion : c'est le sacrilège. C'est surtout, dans l'ordre de la fiction, un renversement du personnage dans son contraire.

Il est déjà possible de faire trois remarques au sujet des « incohérences » dans les romans de Mme de Tencin. Premièrement elles sont voulues par l'auteur qui attire délibérément l'attention sur elles. Ensuite, elles se manifestent dans le tissu narratif à partir d'éléments qui figurent dans le roman en même temps que leur contraire. Enfin, chacune de

²²³ Comte de Caylus, *Histoire nouvelle*, Edition Erotika Biblion, p.71.

²²⁴ Elle a très souvent été comparée à la princesse de Clèves. Voir par exemple, La Harpe pour qui les *Mémoires du Comte de Comminge* sont « le pendant de *La Princesse de Clèves* », dans *Lycée ou cours de littérature (...)*, Paris, an XII, t. XIV, p. 250, cité par J. Decottignies, présentation des *Mémoires du comte de Comminge*, op. cit. p. 31.

ces scènes ou de ces éléments semble désigner clairement un point de rupture non seulement avec la fable mais avec une instance symbolique qui relève soit de la morale (le bien, le mal), soit de l'ordre social (la hiérarchie, la différence des sexes) ou de l'ordre religieux (le sacré), c'est-à-dire que ces incohérences permettent de dégager à chaque fois une portée transgressive du texte.

b) Les héritiers

Parmi les éléments qui permettent de repérer des failles dans l'élaboration de la fable, la question de la fatalité et de ses avatars (le hasard, les coïncidences fortuites, les méprises etc.) joue un rôle important dans les romans de Mme de Tencin. Eux aussi font bien entendu partie de l'arsenal classique du roman, ils sont par conséquent rarement soumis à l'examen dans le processus continu de la lecture. L'omniprésence de la fatalité pourrait traduire une interrogation sur l'influence que cette puissance mystérieuse exerce sur la destinée des héros, comme c'est le cas dans les romans de l'abbé Prévost. Derrière la fatalité c'est la main de l'auteur qui se laisse apercevoir, c'est à l'auteur qu'il revient d'endosser la responsabilité de ses interventions.

Mme de Tencin en use d'une manière tout à fait particulière : il semblerait qu'il s'agisse-là d'un outil commode pour agencer un certain nombre de situations qu'il permet de relier entre elles. Il sert ainsi à justifier des choix narratifs aberrants et des rebondissements dont la psychologie des personnages ou la raison seule ne parviennent pas à rendre compte aux yeux du lecteur. Il a donc pour fonction de contourner les écueils que la narration rencontrerait dans son organisation ou sa structure. C'est dire que la fatalité fonde la logique du récit tout en étant elle-même dénuée de sens. Par conséquent, elle peut apparaître sans être précédée ou soutenue par la moindre raison et c'est précisément parce qu'elle se passe de toute justification et qu'elle est du côté d'un hors-sens qu'il faut y chercher la trace d'une signification qui n'appartient pas à la fable mais à la fiction.

Voici comment la fatalité s'exerce dans la scène dite de « première rencontre » :

[...] je vis entrer une femme bien faite, suivie d'une fille qui joignait à la plus parfaite régularité des traits, l'éclat de la plus brillante jeunesse. Tant de charmes étaient encore relevés par son extrême modestie : je l'aimai dès ce premier moment,

et ce moment a décidé de toute ma vie. L'enjouement que j'avais eu jusque-là disparut, je ne pus faire autre chose que la suivre et la regarder²²⁵.

Ce que la fable raconte c'est, tout simplement, une rencontre qui signe la naissance de l'amour entre les protagonistes. Adélaïde incarne en cet instant l'idéal de perfection, ce qui par ailleurs confère à ce portrait son caractère on ne peut plus convenu. Il n'y a là aucune surprise de l'écriture romanesque. Pourtant, le narrateur fait apparaître, en regard de ce portrait, plus que la genèse d'un sentiment : c'est le récit d'un coup de foudre en ce que celui-ci serait « instrument des dieux » ; Comminge se trouve dans l'impossibilité d'agir autrement : « je ne pus faire autre chose que la suivre et la regarder », l'action décrite est contraignante mais elle est aussi irréversible.

Dans la phrase « je l'aimai dès ce premier moment, et ce moment a décidé de toute ma vie », le « moment » est partout présent. Tout d'abord, il est répété au moyen d'une anadiplose ce qui lui permet d'assumer deux rôles différents, le premier le liant à l'amour, « je l'aimai », et le deuxième, en suivant un effet de gradation, le reliant à la vie « toute ma vie ». Il est également présent dans l'emploi du passé simple, « je l'aimai » qui souligne l'instantanéité de l'action plus intensément que ne l'aurait fait un passé composé. C'est avant tout à la vie que s'attachent l'irréversibilité et la dramatisation.

Le « moment » est chargé de tout le pouvoir de la fatalité puisque c'est lui qui « a décidé », il se trouve doté d'une volonté propre dont le héros lui-même est en cet instant totalement et définitivement privé. Tout se passe comme si le moment où l'amour vient à exister dépassait cet amour même pour s'emparer du personnage. Tapi dans l'intemporalité, il n'attendait que cette occasion pour surgir et se saisir de Comminge.

L'acte d'énonciation permet de mesurer la distance temporelle qui sépare le narrateur qui raconte son histoire, du temps révolu qui est raconté ; cette distance c'est « toute ma vie ». Or, celle-ci est devenue un destin dans la mesure où elle a suivi un trajet prédéterminé, où elle a donc atteint ce qui est son but ultime et où elle s'est accomplie en ayant réalisé son idéal. Tout ce qui dans l'existence du narrateur se situe en dehors du cadre fixé par le « moment » est inexistant.

²²⁵ *op. cit.* p. 23.

La conséquence au niveau de la fiction, c'est que le héros sera toujours inféodé à cette puissance occulte qui le mènera à agir, bien malgré lui et toujours dans un sens contraire à ses propres intérêts. Le cadre est posé. La responsabilité de Comminge dans les événements qui vont transformer sa vie et celle de sa maîtresse doit dès lors être relativisée voire annulée puisqu'il est mené par une force qu'il ne maîtrise pas. Cette force, néanmoins, n'est pas celle de l'amour pour Adélaïde même si, selon les conventions romanesques, elle en a pris l'apparence. Comminge le fait bien sentir lorsqu'il dit à son père :

Laissez-vous attendrir pour un fils qui ne vous offense que par une fatalité dont il n'est pas le maître²²⁶.

L'amour qui unit Comminge et Adélaïde de Lussan est cependant tout à fait étonnant dans ses effets. Comminge aurait tout aussi bien pu haïr Adélaïde, les conséquences n'en auraient pas été, pour elle comme pour lui, plus terribles. Comminge ne trouve d'autre moyen pour exprimer son amour que de faire en sorte que l'entreprise soit systématiquement vouée à l'échec. Il commet toute une série de faux-pas, qui sont autant de transgressions, mais dont aucune n'aboutit jamais à un heureux résultat. Chaque erreur rend plus improbable et finalement impossible la réalisation de l'amour. Ceci s'explique par le fait que le véritable enjeu dans les romans de Mme de Tencin n'est pas l'amour entre les personnages masculins et les personnages féminins même si celui-ci est un passage obligé. Il s'agit d'être désigné par le père comme l'héritier, c'est-à-dire le fils. Afin de mieux repérer cet enjeu, il est nécessaire de remonter des effets de cet amour vers sa cause.

Dès les premières pages de la narration, Mme de Tencin met en place un scénario qui à première vue n'est pas original : la haine inextinguible qui sévit entre deux familles ennemies. Ceci est une structure qui rappelle celle de Roméo et Juliette et à cause de la reprise de ce schéma narratif, le lecteur finalement, s'attend bien à ce que Comminge tombe amoureux de la fille de la famille ennemie. Sans parler pour autant de « fatalité » ce pourrait être-là encore un lieu commun de l'écriture romanesque. Ce *topos* est aussi utilisé par le comte de Caylus dans son *Histoire nouvelle* et il le parodie en montrant que les familles se mettent à se haïr précisément au moment où elles s'aperçoivent de l'amour qui existe entre les protagonistes.

²²⁶ *op. cit.* p. 28.

Dans le roman de Mme de Tencin, cet amour, qui est nécessairement malheureux et dont la fin ne peut être que tragique, est appelé par les lois du genre à s'exprimer dans une opposition à la famille. C'est effectivement ainsi que se manifeste la première action « libre » de Comminge qui, pour protéger celle qu'il aime, dans un élan de pure générosité – croit-il – brûle les papiers de son père. Cet acte, par lequel il contrevient aux projets de son père, semble à première vue tout à fait subversif et il l'est si l'on ne considère que l'opposition de Comminge à l'autorité paternelle. Toutefois le narrateur, revenant sur son passé, indique qu'il semble le regretter : « Je crus avoir droit de disposer de ces papiers²²⁷ [...] ». La modalisation induite par le verbe croire oblige à nuancer la première impression. Le narrateur semble considérer que, quels qu'aient été ses sentiments envers Adélaïde, il n'avait pas le droit pour lui et qu'il n'en était pas moins tenu de respecter la volonté de son père.

Cependant cet acte, ainsi que l'amour pour Adélaïde, s'inscrit dans un cadre plus vaste que celui des seules relations entre le père et le fils. C'est seulement avec la prise en compte de ce cadre que la portée signifiante du roman peut se laisser saisir dans ce qui relève, non plus de la fable, mais de la fiction.

En effet, Comminge a ouvert son récit par l'évocation de sa généalogie :

La maison de Comminge, dont je sors, est une des plus illustres du royaume. Mon bisaïeul qui avait deux garçons donna au cadet des terres considérables au préjudice de l'aîné et lui fit prendre le nom de marquis de Lussan. L'amitié des deux frères n'en fut point altérée ; ils voulurent même que leurs enfants fussent élevés ensemble. Mais cette éducation commune dont l'objet était de les unir les rendit au contraire ennemis presque en naissant²²⁸.

Il y a donc au départ la « Maison de Comminge », un père et ses deux fils lesquels ont dû, pendant le temps de l'enfance, porter le même nom. La (dé)nomination du marquis de Lussan²²⁹ retient l'attention en ceci qu'elle le place dans une position tout à fait singulière. En tant que frère cadet, il n'obtient pas de son père le même traitement que son frère aîné mais contrairement à ce qui est d'usage, il semble se trouver privilégié puisque c'est au détriment de Comminge qu'il reçoit des terres.

²²⁷ *op. cit.* p.26.

²²⁸ *op. cit.* p. 21.

²²⁹ Pour plus de clarté dans la suite de l'explication, je désignerai ce personnage comme le marquis de Lussan 1 et son frère comme Comminge 1. Les descendants seront respectivement Comminge 2 et Lussan 2.

Néanmoins, cet avantage apparent s'accompagne d'un changement de nom. Il serait possible de considérer qu'il s'agit-là de la simple adjonction d'un titre nobiliaire au nom, d'autant plus que c'est pour la noblesse une pratique très courante. Le statut de Lussan est ambigu car ce qui paraît être, au départ, une promotion (il devient marquis) se double d'une rupture de l'inscription dans la lignée de l'ancêtre puisque la suite du récit montrera que ni lui ni sa descendance n'appartiendront plus à la branche des Comminge²³⁰. Pour la branche des Lussan, si le patronyme semble se perdre dans la fiction, en revanche, ce qui s'inscrit durablement, c'est le titre. Les richesses qu'il obtient sont l'objet d'un don qui, à première vue, relèvent d'une pratique assez proche de celle de la constitution d'un douaire mais qui s'en distinguent pourtant : la suite montrera que ces richesses devront être restituées.

Toujours est-il que le marquis de Lussan, malgré ce qui est une élévation, se trouve dans une position que je qualifierais de féminisée comme c'est le cas de tous ceux qui occupent une place d'altérité. A l'instar des femmes, il ne pourra transmettre le patronyme d'origine mais ce qu'il transmet à sa descendance, c'est un titre. C'est la raison pour laquelle, par ailleurs, l'évocation de « Mme de Lussan », là où Monsieur de Lussan aurait été plus approprié, est assez significative. Pour régler des affaires de succession sur ordre de son père, le narrateur doit se rendre dans une abbaye sous un nom supposé :

Après m'avoir donné toutes les instructions qu'il crut nécessaires, nous convînmes que je prendrais le nom de marquis de Longaunois, pour ne donner aucun soupçon dans l'abbaye où **Mme de Lussan** avait plusieurs parents²³¹ [...]

Cette évocation de Mme de Lussan ne choque nullement la vraisemblance et pourrait passer inaperçue. Il n'en demeure pas moins que rien ne la motive ici puisqu'il n'y a aucune corrélation entre l'héritage que les cousins se disputent et « les parents » de Mme de Lussan. Celle-ci n'apparaîtra plus qu'à l'occasion du passage que l'intrigue situe aux bains de Bagnères où, bienséances obligent, elle accompagne l'héroïne, sa fille.

C'est la première fois que Mme de Lussan est citée dans le roman alors qu'elle ne joue aucun rôle dans les questions d'héritage qui opposent Comminge 2 et le marquis de Lussan 2. Pour la fable, c'est une histoire d'hommes mais dans la fiction, c'est une femme qui est la gardienne de l'héritage.

²³⁰ Dans *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre*, Mme de Tencin fait jouer le même rôle à Gaveston mais cette fois elle précise bien que l'enjeu est un titre et pas un nom.

²³¹ Je souligne, *op. cit.* p. 22-23.

Qu'est-ce que ce bisaïeul qui frustre son fils aîné d'une partie de sa fortune sans motif avoué ? D'où vient cette nomination du frère cadet que rien dans l'économie du texte ne vient ultérieurement justifier ou expliquer ? Au fond, le bisaïeul incarne l'arbitraire de la fatalité et sa force exécutrice. Personne ne peut lutter contre ses arrêts et les conséquences de son intervention se déploieront jusqu'au bout. Il en est ainsi de cette haine que, logiquement, les frères auraient dû ressentir l'un pour l'autre et qui va se réveiller à la génération suivante. Ce seront les pères de nos héros, Comminge 2 et le marquis de Lussan 2 qui la prendront en charge. Ils se verront pris dans un affect qui déterminera la suite des événements et sera cause du roman tout entier.

Par la suite, Comminge 2, le père de notre héros, sera sur le point de se retrouver à nouveau maître de la fortune dont son propre père avait été spolié mais selon des modalités suffisamment étranges pour être remarquées. C'est l'intendant de la maison qui lui apprend ses droits et qui lui suggère le moyen de les faire valoir :

« Je vous donnerai, lui dit cet homme, les moyens d'abaisser l'orgueil de M. de Lussan ; tous les biens qu'il possède vous appartiennent par une substitution et votre grand-père n'a pu en disposer. Quand vous serez le maître, ajouta-t-il, il vous sera aisé de faire valoir vos droits²³². »

Lorsque Comminge 2 se trouvera effectivement à la tête de la maison de Comminge, je suppose que ce sera à la mort de son père et en vertu du droit d'aînesse qui lui garantit cette place : pour l'intendant, cela ne fait aucun doute comme l'affirmation « quand vous serez le maître » le montre. C'est l'ordre symbolique sur lequel repose l'ordre patriarcal qui institue Comminge 2 dans ce statut de « maître » par le rang qu'il occupe dans la filiation : il est le fils unique du fils aîné du bisaïeul et il est le seul à porter encore le nom de Comminge.

Cependant, la situation est plus complexe qu'il y paraît car s'il hérite suivant cet ordonnancement symbolique, il est également en mesure de se voir « restituer » la totalité des biens de son cousin. L'intendant lui dit : « tous les biens qu'il possède vous appartiennent par une substitution ». Un même bien, suivant cette curieuse formulation, se trouve être celui de deux personnages différents. La situation de rivalité se trouve de la sorte créée de toutes pièces par le mode de transmission des biens.

²³² Edition de Raymond Trousson, *op. cit.*, pp. 21-22.

Le mot « substitution » m'intéresse à plusieurs titres. Il signifie dans le langage courant qu'une chose est mise à la place d'une autre ; ceci entraîne la nécessaire disparition de l'un des deux rivaux en tant qu'héritier. C'est une configuration dans laquelle l'un prend la place de l'autre ou pour mieux dire, il n'y a de place que pour l'un ou l'autre avec le sens exclusif de la conjonction, ce que Mme de Tencin ne manque pas de représenter dans la suite de la fable puisque les cousins iront jusqu'à se battre en duel²³³ en ayant pour visée d'ôter la vie au rival. Lorsque le marquis de Lussan, se montrant magnanime, laisse la vie sauve à Comminge, il renverse le rapport de forces. Comminge se trouve dès lors en dette de sa propre vie et c'est une dette qu'il n'entend pas honorer :

[Le marquis de Lussan 2] désarma mon père et voulut l'obliger à demander la vie :
« Elle me serait odieuse, si je te la devais, lui dit mon père.
Tu me la devras malgré toi », répondit M. de Lussan, en lui jetant son épée et en s'éloignant.
Cette action de générosité ne toucha point mon père ; il sembla au contraire que sa haine était augmentée par la double victoire que son ennemi avait remportée sur lui ; aussi continua-t-il avec plus de vivacité que jamais les poursuites qu'il avait commencées²³⁴.

Tout ceci est dans l'ordre des choses, c'est-à-dire dans l'ordre de la fiction puisque Lussan a toujours été celui qui surpassait Comminge dans les faits d'armes, depuis l'enfance il est celui qui a le plus de courage et d'adresse : Lussan est le valeureux descendant de l'ancêtre non pas au regard de la loi symbolique mais en ceci que c'est lui qui incarne les valeurs de la noblesse et qui par conséquent illustre la Maison. Les deux ordres qui s'affrontent en cet endroit du roman, dans cette famille, sont l'ordre patriarcal qui institue Comminge comme héritier et l'ordre aristocratique pour lequel c'est Lussan l'héritier étant donné sa valeur et sa générosité.

Cependant la substitution est aussi une disposition juridique dont Raymond Trousson donne la définition suivante :

²³³ Dans *Les Malheurs de l'amour*, Barbasan perd la vie dans un combat en duel avec le beau-père de Pauline qui veut lui ravir sa fortune.

²³⁴ *op.cit.* p. 22.

Terme juridique de l'ancien droit. La substitution est une libéralité²³⁵ contenue dans un testament, adressée à une personne appelée *grevé*, à charge pour elle de la conserver et de la restituer à sa mort à un tiers qui lui est substitué²³⁶.

Ainsi le marquis de Lussan 1 a pu jouir de la fortune, ici les terres données par « le bisaïeul », au détriment de Comminge 1 du vivant de son père et à sa mort le marquis de Lussan 1 peut transmettre cette fortune à sa descendance. Mais la famille de Lussan se voit contrainte, à un moment donné, de restituer à la branche des Comminge et donc à celui qui est d'office « le maître », la fortune dont elle avait auparavant eu la jouissance. Ceci éclaire la suite du passage :

A peine [Comminge2] fut-il en possession des biens de la maison par la mort de mon grand-père, qu'il voulut faire usage des avis qu'on lui avait donnés ; il chercha tout ce qui pouvait établir ses droits ; il rejeta plusieurs propositions d'accommodement ; il intenta un procès qui n'allait pas à moins qu'à dépouiller le marquis de Lussan de tout son bien²³⁷.

Ce devrait être ici la fin du parcours du don initial pour la famille de Lussan, Comminge étant le substitué, il devrait récupérer la fortune.

Il reste toutefois un point obscur ayant des conséquences pour les deux parties. En effet, pour quelle raison le don fait par le bisaïeul a-t-il pu se transmettre jusqu'à Lussan 2 mais pas au-delà ? Autrement dit, qu'est-ce qui interrompt cette transmission ? Qu'est-ce qui, au terme de ce parcours, institue le narrateur comme celui à qui les biens reviennent et non son père ? Car Comminge 2 dit à son fils, le narrateur : « Vous allez travailler [...] pour vous plus que pour moi, ces biens vous appartiendront²³⁸ [...] ». De même, lorsque Comminge détruira les preuves de cette substitution, il excusera son acte transgressif en se disant que les biens de son père lui sont substitués :

Le tort que je faisais à mon père ne m'arrêta pas ; ses biens m'étaient substitués, et j'avais eu une succession d'un frère de ma mère que je pouvais lui abandonner, et qui était plus considérable que ce que je lui faisais perdre²³⁹.

²³⁵ Pour le Droit, une libéralité est un « Acte destiné à procurer un avantage à une personne sans aucune contrepartie pécuniaire, soit entre vifs (donation), soit à cause de mort (testament) », *Lexis, op. cit.*

²³⁶ *op. cit.* p. 21.

²³⁷ *op. cit.* p.22.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *op. cit.* p. 25-26.

Il apparaît clairement que l'enjeu n'est pas le montant de la fortune mais sa provenance. La fortune qui vient de la mère, quoique d'un montant plus élevé n'a pas la même valeur aux yeux des personnages rivaux. Il s'agit en définitive de se situer du bon côté, c'est-à-dire d'être celui à qui le père transmet ses biens. La question se complexifie si l'on considère que l'enjeu est aussi celui de ses valeurs et enfin de son nom. Même si ce n'est pas explicite dans la fable et qu'il faut le reconstituer, le fait est que Comminge et Adélaïde, avant d'être amants, sont d'abord, et à la suite de leurs pères, en rivalité par rapport à l'héritage qui vient du bisaïeul. Ainsi ce qui les rapproche est aussi ce qui les sépare : l'amour de l'ancêtre. Il conviendra de déterminer par la suite lequel des deux, dans le roman de Mme de Tencin, est posé comme étant l'héritier et de quoi au juste il peut se prétendre l'héritier puisqu'il faut distinguer entre les biens matériels dont l'héritage semble réglé par l'ordonnancement symbolique de l'ordre patriarcal et les valeurs ou le titre que Mme de Tencin fait relever de l'ordre aristocratique.

Pour lors, ce qui est prévalent dans l'acte du bisaïeul, c'est une nomination et une transmission des biens qui ne s'inscrivent pas dans l'ordre symbolique – pour lequel seul compte le rang – c'est un acte qui relève d'une dimension beaucoup plus personnelle, il ne dépend que du bon vouloir de son auteur. La question de la substitution demeure difficile à interpréter. S'il n'est guère possible d'affirmer quoi que ce soit au sujet de l'intention de Mme de Tencin, en revanche, il est tout à fait instructif de reprendre ce qui, du côté de l'histoire du droit justifie ce type de pratiques. Paul Ourliac et Jean de Malafosse rendent compte de la substitution fidéicommissaire qui est vraisemblablement celle qui est mise en place par Mme de Tencin dans ce roman :

[...] le testateur dispose non seulement pour lui-même, mais aussi pour ses héritiers ; il charge le gratifié (*grevé* de substitution) de rendre les biens donnés à un tiers qu'il désigne (*appelé* ou *substitué*). Celui-ci peut être à son tour chargé de rendre les biens à sa mort à un nouveau substitué ; et ainsi de suite (c'est la substitution graduelle). Il est ainsi disposé du bien pour plusieurs générations, le testament permettant de créer un *ordo successivus* nouveau, différent de l'ordre légal. Le substitué est le plus souvent, de génération en génération, l'aîné au profit duquel est ainsi constitué un majorat²⁴⁰.

²⁴⁰ P. Ourliac et J. de Malafosse, *Histoire du droit privé*, P.U.F., 1968, p. 472.

Il est tout à fait significatif que d'après P. Ourliac et J. de Malafosse, les substitutions visaient généralement à créer des majorats²⁴¹ et qu'elles concouraient en principe à renforcer le droit d'aînesse. Or, le personnage de Mme de Tencin a favorisé son fils cadet ce qui pourrait laisser croire qu'il a utilisé et appliqué des règles juridiques tout en subvertissant l'esprit. Mais ce n'est pas encore cela.

Si je reprends le passage cité plus haut, la phrase prononcée par l'intendant : « votre grand-père n'a pu en [la substitution] disposer » fait obstacle à cette interprétation. Certes, elle évoque d'abord la restriction juridique de l'étendue de la substitution, limitée à un nombre restreint de générations. Mais elle implique aussi que le grand-père est lui-même obligé, par une autorité qui le transcende, de respecter les contraintes de la substitution. La formulation permet surtout de penser que cette substitution avait déjà été mise en place au préalable. Elle émane de quelqu'un ou de quelque chose d'autre. P. Ourliac et J. de Malafosse permettent de comprendre que le bisaïeul est lui-même héritier et que l'on a déjà disposé des biens pour lui au moyen d'une substitution contre laquelle il ne peut rien. Il peut toujours faire un don à Lussan 1, Comminge, le narrateur, demeure le substitué. On voit mal pourquoi le bisaïeul n'aurait pu disposer d'une substitution dans son propre testament s'il en avait été l'auteur. De surcroît, s'il s'agit bien d'une libéralité, en tant que telle, elle n'a aucun caractère obligatoire²⁴². Par conséquent, il apparaît clairement que cette substitution ne peut être logiquement que l'œuvre d'un ancêtre plus lointain que le bisaïeul ou mieux, d'une instance qui se situe hors-texte puisqu'elle n'est ni nommée ni même évoquée au niveau de la fable. C'est là, à la limite du mensonge de la narration, que je retrouve l'auteur, Mme de Tencin.

Pourquoi mettre en place cette substitution qui crée un tel désordre au sein de la famille ? C'est encore P. Ourliac et J. de Malafosse qui en fournissent l'explication la plus rationnelle : la substitution permet de créer un *ordo successivus* nouveau.

Cet « ordre nouveau » par conséquent, n'a pas été voulu par le bisaïeul mais bien par cette autre instance qui mène le jeu. Mme de Tencin met en place, dans sa fiction, un nouvel

²⁴¹ D'après le *Trésor de la langue française informatisée*, *op. cit.* : « Bien inaliénable et indivisible qui a subsisté en France jusqu'en 1849 et consistait en propriétés immobilières, attaché à un titre de noblesse, transmis au fils aîné d'une famille. »

²⁴² Je nuancerais cependant cette hypothèse dans la mesure où certaines libéralités ont un caractère obligatoire. Si tel était le cas, il s'agirait probablement d'une substitution rendue obligatoire par la nécessité de conserver à la branche issue du frère aîné les prérogatives liées au droit d'aînesse. Dans tous les cas, le bisaïeul ne peut y contrevenir.

ordre mais dont il faut bien admettre qu'il ne fait que renforcer l'ordre qui lui préexistait. Le bisaïeul qui a tenté de contourner cette volonté, se voit contrarié, ou en tout cas limité : s'il a pu favoriser son fils cadet, il n'a pas pu étendre sa faveur à ce qui serait une suite des descendants de celui-ci. Le don fait par le bisaïeul ne peut que différer les effets de la substitution.

Certes, la décision arbitraire du bisaïeul dès l'*incipit* a l'air d'être injuste pour le frère aîné ; elle suscite une jalousie et une haine inéluctable entre les cousins qui, de surcroît, va se jouer sur plusieurs générations. Paradoxalement, c'est Comminge 2 qui est présenté par le narrateur comme un être vindicatif et brutal alors qu'il est victime de l'injustice. S'il est, symboliquement, l'héritier légitime parce qu'issu du fils aîné, ce n'est pas lui, comme je l'ai dit précédemment, qui incarne le mieux les valeurs de la Maison de Comminge. Comminge 2 hérite de la fortune mais il n'hérite ni des valeurs morales ni du titre.

Le bisaïeul n'a pas nécessairement souhaité déshériter la branche des Comminge ; de cela la fable ne dit rien. Selon toute probabilité, il s'agit d'un père qui a voulu garantir à son fils cadet la possession d'une partie de ses biens. L'effet délétère de la nomination arbitraire de l'héritier réside à la fois dans la haine qu'elle suscite et dans son impuissance à protéger la descendance de celui qu'elle avait prétendu privilégier : la famille de Lussan se voit exposée à un risque de ruine totale.

Ce qui est assez significatif, c'est que Comminge 2, qui se trouvait déjà en position de maîtrise, est sur le point de remporter une victoire totale sur son rival. Le caractère exorbitant de son pouvoir est dû à cette « substitution » à cause de laquelle le pouvoir de l'ordre patriarcal est, par contre-coup, rendu absolu. Le renversement de situation est éloquent. Le marquis de Lussan 1 est apparu dans un premier temps comme privilégié, mais il jouit d'un privilège dont la particularité est de ne pas pouvoir s'inscrire dans la durée. Ceux qui se situent du côté de la branche des Lussan seront toujours soumis au hasard des circonstances et au bon (ou au mauvais) vouloir de ceux dont ils dépendent et leur statut sera d'une grande précarité. La preuve en est que c'est le narrateur, Comminge, qui va reprendre à son compte la volonté salvatrice du bisaïeul, c'est-à-dire son bon vouloir. Par amour, il va détruire les papiers dont il était dépositaire au nom de son père. Par un sacrifice, il s'adossera à la posture morale du sauveur :

Le plaisir de faire quelque chose pour ce que j'aimais me ravissait : si elle m'aime, disais-je elle saura quelque jour le sacrifice que je lui ai fait ; mais je le lui laisserai toujours ignorer si je ne puis toucher son cœur. Que ferai-je d'une reconnaissance

qu'on serait fâché de me devoir ? Je veux qu'Adélaïde m'aime et je ne veux pas qu'elle me soit obligée.
J'avoue cependant que je me trouvais plus de hardiesse pour lui parler²⁴³ [...]

Malgré ses dénégations, Comminge compte bien se prévaloir auprès d'Adélaïde de cette générosité. Si elle-même n'en sait encore rien – mais bien sûr elle le saura – lui s'autorise cependant d'ores et déjà de son sacrifice pour s'enhardir, montrant par là qu'il commence à se sentir des droits à sa reconnaissance.

A la troisième génération donc, la fatalité s'abat sur le narrateur dont elle conditionne l'histoire mais son point d'origine n'est en rien mystérieux. Certes le bisaïeul a créé le désordre par sa décision - qui apparaît comme tout à fait illégitime et injuste - portant sur la transmission de l'héritage des biens et du nom mais les intentions auctoriales demeurent difficilement lisibles et brouillent les cartes. Puisque les critiques s'accordent à trouver dans les romans de Mme de Tencin une tonalité et des actions fortement subversives, comment interpréter la fiction de la romancière ? S'agit-il vraiment pour elle de s'en prendre à l'ordre patriarcal en défendant la position de la branche des Lussan, en montrant que ces derniers sont victimes d'un ordre injuste ? Cherche-t-elle à montrer que le côté « mâle » de la Maison de Comminge se montre inhumain ou inapte à tenir ses engagements et à faire face à ses responsabilités ? Cherche-t-elle au contraire à faire valoir avec Adélaïde de Lussan les valeurs aristocratiques incarnées par un personnage féminin ? La société de la première moitié du dix-huitième siècle se trouve encore fortement organisée par les valeurs de l'aristocratie laquelle, bien qu'ayant entamé son déclin, demeure une référence.

Peut-être surtout l'aristocratie est-elle pour une femme un ordre moins désespérant que l'ordre patriarcal. L'histoire de l'aristocratie montre bien que les femmes y avaient une place prépondérante. Une femme a beaucoup à attendre d'un ordre dans lequel il est possible d'obtenir une reconnaissance fondée sur son mérite propre. C'est par ailleurs une des raisons pour lesquelles les romancières du XVIII^e siècle ont pu si souvent penser qu'elles étaient, en tant que femme auteur, des figures d'exception.

²⁴³ *op. cit.* p. 26.

On peut légitimement se demander jusqu'où l'on peut attribuer à ce roman une portée subversive : la fable l'est indubitablement, la fiction en revanche l'est beaucoup moins. Dans l'univers fictionnel de Mme de Tencin, l'ordre patriarcal (symbolique) et l'ordre aristocratique (imaginaire) sont coexistants, concurrents et bientôt confondus dans leurs effets.

Dans la société du dix-huitième siècle, fortement hiérarchisée par deux ordres qui déterminent les places de chacun, certains se trouvent à la fois inclus et exclus : ce sont les femmes mais aussi les cadets des familles ou encore les « enfants naturels ». Leur sort va dépendre de l'intérêt personnel qui leur est porté, des préférences qui peuvent survenir au sein des fratries et donc éventuellement de l'amour qu'ils sont capables de susciter. C'est la raison pour laquelle Comminge, qui est le cousin d'Adélaïde avant que d'être son amant, peut lui dire :

Je suis un amant prêt à tout sacrifier pour vous. Mon père ne vous fera jamais de mal, mon amour vous assure de lui²⁴⁴.

Comminge se trompe et la suite montrera que l'amour n'assure de rien du tout.

Leur sort demeure contingent : pour l'aristocratie, même si c'est le sang qui prime et que la mésalliance est un déshonneur, le hasard des circonstances et des enjeux d'alliances ou de pouvoir peut les appeler au premier rang, ou pas : la naissance ne suffisant pas toujours à obtenir une reconnaissance parfois vitale.

On peut aisément comprendre qu'il puisse être d'une importance capitale pour ceux qui relèvent de cette position d'altérité d'obtenir la garantie d'une protection, ce qui les place nécessairement dans une position de « favori ». S'ils participent bien du système d'échanges des femmes et des biens (mariages, douaires, établissements divers et filiations) leur place n'est jamais tout à fait assurée ; s'ils comptent ou sont pris en compte, ils bénéficieront d'une protection mais l'appui de l'ordre symbolique leur fait toujours défaut. Ils se trouvent toujours aux prises avec les décisions arbitraires, forcément aléatoires, de ceux dont ils attendent une reconnaissance symbolique. On peut leur faire un sort heureux, comme le bisaïeul l'a tenté avec le marquis de Lussan. On peut aussi s'en désintéresser : Olympe de Gouges le montre

²⁴⁴ *op. cit.* p. 26.

dans *Mémoire de Madame de Valmont* son roman autobiographique²⁴⁵. L'héroïne, fille illégitime, en appelle aux sentiments de son père et donc à la justice du cœur pour tenter de se faire reconnaître par lui : la reconnaissance symbolique entraînant des effets réels, s'il la reconnaît pour sa fille, il ne peut la laisser dans la misère et se doit d'offrir les secours matériels dont sa mère a besoin. A défaut de cette reconnaissance il n'est tenu à aucun devoir envers elle. Or, il reste inflexible et sourd à sa demande.

²⁴⁵ Dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, op. cit. pp. 489-551.

c) Le favori

Cette question, que Mme de Tencin appréhende au sein de la famille dans les *Mémoires du comte de Comminge*, peut également se lire, dans sa fiction, au niveau politique, c'est-à-dire à la cour du roi. L'existence des courtisans dépend de ce même système de valeurs et c'est précisément dans ce cadre-là que Mme de Tencin situe ces enjeux dans son roman *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre*.

Ce roman posthume, dont elle a écrit les deux premiers livres seulement, sera terminé par Mme Elie de Beaumont et publié par ses soins en 1776. Mme de Tencin n'a donc pas terminé la peinture du règne d'Edouard II et à vrai dire celui-ci n'était probablement pas pour elle la visée principale du roman²⁴⁶ ; il en constitue néanmoins beaucoup plus que « l'arrière-plan » et il donne au texte sa coloration particulière. La structure de l'*incipit* est sensiblement la même que dans les *Mémoires du comte de Comminge*. Le roman s'ouvre sur l'évocation du règne du roi Edouard I^{er} à travers ses succès mais l'histoire, c'est-à-dire la fable, commence véritablement au moment de sa mort. Le corps du roman développera les anecdotes, comme le promet le titre, ayant pour cadre le règne de son successeur. Toutefois le personnage principal en sera Gaveston, le favori d'Edouard II. C'est cette position de favori qui me permet d'identifier sa position à celle du marquis de Lussan.

Mme de Tencin fait donc l'éloge d'Edouard I^{er}²⁴⁷. Elle retrace ses faits d'armes, les victoires qu'il a remportées au pays de Galles et en Ecosse et, ce qui n'est pas d'un moindre intérêt, le fait qu'il a su provisoirement déjouer la révolte des Barons, c'est-à-dire qu'il a également remporté une victoire personnelle sur les factions qui divisaient son régime de

²⁴⁶ C'est l'histoire de Gaveston qui l'intéressait. La question des sources est hasardeuse, mais il existait un titre dont Mme de Tencin pouvait avoir connaissance car son plan suit ce texte de très près. Il s'agit de *Histoire tragique et memorable de Pierre de Gaverston, gentil-homme gascon, jadis le mignon d'Edouard 2 roy d'Angleterre* de Jean Boucher, tirée des Chroniques de Thomas Valsingham, & tournée de latin en français: Dédiée à Monseigneur le duc d'Espéron, 1588. L'épître dédicatoire signée PHDT, datée de 1588 commence par le commentaire de l'anagramme Pierre de Gaveston/ Perire de Nogarets (duc d'Espéron). Il s'agit d'une attaque en règle contre le pouvoir des "mignons" destructeurs de la royauté. L'auteur de l'épître prédit au duc d'Espéron la même fin que celle de Gaveston. Le duc d'Espéron était le "mignon" de Henri III.

²⁴⁷ D'après *Le Petit Robert des noms propres* : « Edouard I^{er} (Westminster 1239-Burgh, près de Carlisle 1307). Fils d'Henri III, il mit fin à la guerre des Barons [...] et assura dès lors le gouvernement réel (1265). [...] Il sut accroître l'autorité monarchique mais reconnut toutefois les prérogatives financières du Parlement (1295) », Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003.

l'intérieur. Cet éloge a une portée importante pour mon propos parce qu'il permet de faire des hypothèses sur les intentions de Mme de Tencin. Les éléments formant un contraste entre le règne du père et celui du fils sont déjà présents dès les premières lignes, même s'ils ne le sont qu'à l'état d'ébauche. Le contraste lui-même devrait permettre, dans une logique binaire, d'établir une morale puisqu'il institue le règne d'Edouard I^{er} comme digne d'éloges et celui de son fils comme déplorable.

Lorsque les historiens comparent les règnes d'Edouard I^{er} et celui d'Edouard II, son successeur, ils mettent en exergue le même contraste que celui qui est perceptible chez Mme de Tencin. Le règne d'Edouard I^{er} fut victorieux, celui de son fils fut un désastre. Plus encore, celui du père permit de restaurer l'autorité royale, alors que le règne d'Edouard II, s'acheva par sa déposition suivie de son emprisonnement et enfin par son meurtre :

Edouard II (1284-1327) roi d'Angleterre (1307-1327)

Sixième souverain de la dynastie des Plantagenêts, Edouard doit son accession à la couronne à la mort prématurée de ses trois frères aînés. Son règne désastreux forme un contraste total avec celui de son père Edouard I^{er}. [...] il est le jouet de favoris [...] Edouard II sera emprisonné et, l'année suivante, déposé par un parlement. Tout permet de croire qu'il a ensuite été assassiné sur l'ordre de la reine et de Mortimer. **Pour la première fois, l'ordre divin n'a pas été respecté : un roi sacré a été mis à mort**²⁴⁸ [...] Un précédent dangereux n'en est pas moins créé qu'Edouard III²⁴⁹ s'efforcera de faire oublier en coupant court aux spéculations juridico-théologiques²⁵⁰.

La tentation est grande de s'en tenir à l'analogie qui permettrait d'interpréter l'évocation du règne d'Edouard II, qui s'achève de la manière que l'on sait, comme une préfiguration de la Révolution française, une rêverie ou un désir de l'exécution de la personne royale. Il est indubitable que Mme de Tencin est allée chercher intentionnellement un moment historique sans précédent afin de le donner pour cadre à son roman : c'est un texte qui se situe dans une période qui précède le meurtre du roi.

²⁴⁸ Je souligne.

²⁴⁹ Il se trouve que le fils d'Edouard II, Edouard III, sera le roi du Siècle de Calais en 1346 et je rappelle que Mme de Tencin a donné pour titre à un de ces romans : *Le Siècle de Calais*.

²⁵⁰ Roland Marx, « Edouard II (1284-1327), roi d'Angleterre (1307-1327) », <http://www.universalis.fr/encyclopedie/edouard-ii/>

Il est particulièrement frappant que ce qui propulse le prince de Galles sur le trône, ce soit, non seulement la mort de son père, mais la mort prématurée de ses trois frères aînés. C'est donc bien l'ordre patriarcal qui le conduit à occuper une fonction pour laquelle il a si peu de goût et de compétences et pour laquelle il n'était pas *a priori* destiné. On peut voir, dans le fait que Mme de Tencin s'est saisie d'un tel objet historique, une chose et son contraire : ce pourrait être la critique d'un ordre qui porterait ainsi en lui-même les principes de sa propre destruction. Mais cela pourrait tout aussi bien signifier qu'elle tendrait à en vouloir la restauration voire le renforcement. La correspondance de Mme de Tencin avec Richelieu laissait entendre à quel point elle était révoltée par l'insuffisance du roi, de là à vouloir, même symboliquement, le mettre à mort, il y a un pas que Mme de Tencin n'a pas franchi. L'état d'inachèvement du roman impose la suspension de tout jugement catégorique sur cette question. Mme de Tencin aurait-elle éprouvé une difficulté à parcourir jusqu'à son terme la voie dans laquelle elle s'était engagée ? Quoi qu'il en soit, elle connaissait parfaitement la spécificité hautement significative du règne d'Edouard II.

Mme de Tencin insiste sur le soin que prend Edouard I^{er} de préparer le règne de son fils et successeur, le prince de Galles :

Le prince de Galles, peu propre aux affaires, pour lesquelles il avait de l'éloignement, n'était sensible qu'aux plaisirs. Cet attachement pour ses favoris, qui lui fut depuis si funeste, paraissait déjà. Edouard, qui en craignait les suites, crut devoir éloigner Gaveston, gentilhomme de Guyenne qui avait été élevé avec le prince, et celui de tous pour lequel il avait le plus de goût. Ce favori fut exilé au-delà de la mer, et le roi obligea son fils à s'engager par serment de ne le rappeler jamais²⁵¹.

Comme dans les *Mémoires du comte de Comminge*, Mme de Tencin fait débiter le roman avec une configuration quasi-fraternelle²⁵² et ce couple est désuni par l'autorité royale. C'est précisément parce qu'il n'a pas d'autre appui que les sentiments de celui qui deviendra Edouard II que Gaveston peut être écarté et même exilé par le roi Edouard I^{er}. Cela n'empêchera pas qu'il soit rappelé puisque, l'on s'en doute, contrevenant à la promesse faite à son père, le nouveau roi s'empressera de rappeler Gaveston auprès de lui.

²⁵¹ *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre* dans *Œuvres complètes de Mesdames de Lafayette, de Tencin et de Fontaines* par M. Auger, Paris, Lepetit, 1820, volume 4, p. 2.

²⁵² La connotation homosexuelle de la relation des deux hommes est sous-jacente et me permet de souligner l'intérêt que notre époque peut trouver à mettre ces questions au travail puisque ce qui est en jeu, c'est bien la reconnaissance symbolique réclamée par les « communautés » qui s'estiment jusqu'alors marginalisées par l'ordre patriarcal traditionnel dont elles réclament pourtant la reconnaissance symbolique.

Néanmoins, s'agissant des affaires du royaume, il est évident que le prince de Galles est présenté comme n'ayant pas les qualités requises pour occuper la fonction royale. Mme de Tencin indique nettement que c'est la dimension affective de ce prince, « son attachement à ses favoris » qui le conduira à la mort. Pour autant, il n'est pas possible de dire que Mme de Tencin esquisse là ne serait-ce qu'une critique des favoris²⁵³. Les connotations du portrait de Gaveston sont tout à fait mélioratives. Gaveston est un personnage très ambivalent quant au rôle d'amant volage qu'il joue auprès de Mlle de Gloucester. C'est un homme que ses sens entraînent vers d'autres aventures mais dont le cœur n'est possédé que par une seule. Si Mlle de Gloucester en souffre, elle s'en accommode cependant. Toutefois cela ne donne aucune indication quant au rôle du favori auprès du roi.

Ce sera le goût d'Edouard II pour ses favoris, c'est-à-dire la première place accordée aux sentiments plutôt qu'au respect de la dimension symbolique qui le conduira à sa perte. La manière dont Mme de Tencin aborde l'efficacité du sentiment comme arme politique ne manque ni de saveur ni d'ironie quand on sait le rôle qu'elle-même a joué dans sa propre vie auprès de Louis XV et l'influence indirecte qu'elle a exercée sur lui en plaçant auprès de lui des favorites.

Dans le roman de Mme de Tencin, l'une des premières erreurs que commet le nouveau roi Edouard II, est de donner à Gaveston, par amour, un titre qui ne devait pas lui revenir :

Edouard, charmé de revoir un homme que l'absence semblait lui avoir rendu encore plus cher, voulut le combler de biens. Gaveston accepta les libéralités de son maître, bien moins par un principe d'ambition que par un autre motif. Il se laissa donner le titre de comte de Cornouaille, qui avait toujours été affecté aux princes du sang royal. Le duc de Lancastre, cousin-germain du roi, ne vit qu'avec indignation un titre qui devait lui appartenir, possédé par un étranger : il prit dès-lors pour le favori une haine que l'amour et la jalousie portèrent dans la suite aux derniers excès. [...]

La plupart des seigneurs anglais, blessés de l'élévation de Gaveston, s'unirent encore plus étroitement au duc de Lancastre²⁵⁴.

La trame, on le voit, est la même que dans les *Mémoires du comte de Comminge*. C'est la libéralité illégitime accordée par Edouard II qui conduira à terme à une véritable

²⁵³ Sa continuatrice, Mme Elie de Beaumont infléchira nettement le roman du côté de la mise en accusation de l'*hybris* du favori : c'est la démesure de son orgueil qui le conduit au déshonneur et à la mort. Rien ne prouve que c'était là l'interprétation que Mme de Tencin avait souhaité donner de ce fait historique.

²⁵⁴ *op. cit.* pp. 3-4.

catastrophe puisqu'elle est, là aussi, la cause d'une haine qui se déploiera jusqu'au bout. La rivalité se jouera dès lors entre Gaveston et les princes du sang royal, notamment le duc de Lancastre.

Les modalisateurs permettent de mieux situer l'intention de Mme de Tencin. C'est le roi qui veut combler son favori et si Gaveston accepte les libéralités, ce n'est pas qu'il les ait désirées mais qu'il obéissait là à une nécessité (un « motif » dit le narrateur) que la fable révélera un peu plus loin : c'est en vertu de son amour pour Mlle de Glocester, dont il espère ainsi se rendre digne, qu'il accepte le don. Cet amour-là relève de l'anecdote, c'est-à-dire de la fable. Le fait qu'il se « laissa donner le titre » tend à faire penser que non seulement il ne le convoitait pas mais qu'il a même eu à surmonter une résistance personnelle pour l'accepter. Cette répugnance à se laisser ainsi nommer à un rang qui n'est pas le sien se manifeste (assez faiblement il est vrai) par la passivité devant la volonté qu'a le roi de l'élever aux plus hautes dignités. Le fait qu'il se trouve ainsi nommé comte de Cornouaille sera le point de départ de la catastrophe qui se met en marche.

Mme de Beaumont insistera dans la dernière partie du roman sur l'effet de cette nomination sur le personnage de Gaveston sans parvenir à maintenir les nuances que Mme de Tencin lui avait prêtées. En insistant exclusivement sur l'orgueil et la vanité de Gaveston, Mme de Beaumont laisse perdre le questionnement porté par la fiction de Mme de Tencin : c'est d'abord la féminisation de Gaveston qui est due à sa position de favori. C'est bien parce qu'il incarne l'altérité que Mme de Tencin le désigne comme « étranger ». La reine qu'Edouard II va épouser est, à ce compte-là, elle aussi une étrangère puisqu'elle est française et fille de Philippe-le-Bel. Personne dans l'ordre de la fiction ne songe à s'en offusquer puisque cette altérité est la condition même des mariages. Le rang doit être égal mais la reine est forcément étrangère.

L'autre dimension que Mme de Beaumont laisse de côté concerne un trait présent dans tous les romans de Mme de Tencin. La réaction du duc de Lancastre telle qu'elle est rapportée par Mme de Tencin le fait basculer *ipso facto* dans la même position que Gaveston en ce qui concerne le roi dont il s'agit de recevoir les marques de sa préférence : ce sont l'amour et la jalousie vis-à-vis du roi qui vont régenter les actions du duc de Lancastre quitte à ce qu'au niveau de la fable les personnages féminins servent de prétexte ou que le crime de lèse-majesté soit invoqué afin que soit assouvie la vengeance.

Edouard II commet une seconde erreur qui va renforcer les effets de la première. C'est encore une entorse faite aux prérogatives des grands :

Le roi, qui avait remis son couronnement après la conclusion de son mariage, fit tout préparer pour la cérémonie : il voulut que Gaveston y portât la couronne de saint Edouard, dont on se servait toujours dans ces occasions, et celle qui était destinée à couronner la reine. Les grands seigneurs d'Angleterre, de tout temps en possession de cet honneur, ne purent se le voir enlever par un étranger, sans en marquer tout leur mécontentement. Leurs plaintes allèrent si loin, que la reine en fut alarmée : elle en parla à Gaveston. Vous les connaissez, lui dit-elle ; ils passent dans un moment du murmure jusqu'à la sédition : cédez-leur une prérogative dont ils sont si jaloux. Je ne puis céder, madame, lui dit-il, une distinction, un honneur qui a quelque rapport à votre majesté ; et puisque la fortune ne m'a pas donné la couronne de l'univers pour la mettre à vos pieds, souffrez du moins que je porte un moment celle qui vous est destinée²⁵⁵.

La réponse de Gaveston à la reine est tout à fait instructive en ce que le propos galant lui permet d'éluder la question essentielle. En effet, l'information capitale est fort judicieusement passée sous silence par la réponse elliptique. L'une des deux couronnes a disparu dans la réplique mais c'est bien lui qui portera la couronne du roi. Autrement dit, c'est Gaveston qui supportera le symbole de l'autorité royale.

C'est peut-être à ce niveau que la subversion de l'écriture de Mme de Tencin qui semble s'en prendre à l'ordre patriarcal doit être appréhendée avec prudence. Comme je l'ai montré, elle ne choisit pas au hasard le cadre historique de ses romans. A chaque fois pourtant, lorsque la nomination ne relève plus de l'ordre patriarcal qui ordonne mais de l'arbitraire c'est-à-dire de la volonté d'un personnage, Mme de Tencin la dépeint comme absolument ravageante dans ses effets. Dans *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II* (comme dans les *Mémoires de Comminge*), les effets seront ceux d'une haine et d'une jalousie qui ne peuvent plus que suivre leur cours jusqu'à leur terme, c'est-à-dire, pour les protagonistes en présence, jusqu'à ce que mort s'ensuive. Ce que Mme de Tencin ne raconte pas mais que l'Histoire ou la suite écrite par Mme de Beaumont nous apprend c'est que Gaveston meurt décapité par les barons dont il avait excité la fureur.

L'écriture de Mme de Tencin semble opposer ce que j'appellerais par commodité « l'ordre masculin » à la dimension de l'altérité. L'avantage d'une telle lecture serait de pouvoir y situer l'avènement d'un nouveau règne qui serait celui du féminin, plus humain. Cet ordre nouveau serait celui de l'amour et du sentiment incarnés dans leur point d'achèvement,

²⁵⁵ *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II*, op. cit. p. 7.

de perfection, par celles et ceux qui occupent la place de l'altérité mais ce n'est pas du tout ce que les romans de Mme de Tencin mettent en place.

Il semblerait que cette autorité sur laquelle le pouvoir s'appuie se situe bien du côté de l'altérité : c'est Mlle de Lussan, c'est Gaveston et on le verra par la suite, c'est Mme de Granson ou la reine dans *Le Siège de Calais* même si le pouvoir est, quant à lui dans les mains des personnages masculins, de Comminge ou des rois. Au fond, l'insuffisance, dans ces textes n'est pas du côté de l'ordre patriarcal puisque les hommes ne sont jamais que dépositaires d'une autorité qui leur vient d'ailleurs et dont ils ne sont que les représentants. En tant que tels ils sont donc tout à fait substituables pour reprendre un terme cher à Mme de Tencin. Ni l'ordre patriarcal ni l'ordre symbolique sur lequel il repose ne sont jamais par elle remis en cause.

Il apparaît au terme de ce parcours qu'il n'y a pas dans ces romans deux ordres qui s'opposent mais qu'en définitive, ceux qui se situent dans une position d'altérité s'avèrent les mieux placés, non pour renverser l'ordre patriarcal, mais au contraire pour le soutenir et même pour le renforcer. C'est là que je situe les limites de la dimension subversive de l'écriture de Mme de Tencin si l'on entend par subversion le renversement de l'ordre patriarcal. C'est peut-être cette position qui a rendu impossible à Mme de Tencin l'achèvement de ses *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II* tout en commandant nécessairement l'écriture d'un roman ayant pour cadre le règne du successeur d'Edouard II, Edouard III. Le roi est mort, vive le roi !

d) Sauver mon père

Que l'événement historique du siège de Calais ait pu inspirer deux romancières au dix-huitième siècle – Mme de Gomez et Mme de Tencin – voilà un fait qui demande à être interprété étant donné d'une part la nature tout à fait particulière de l'événement lui-même et d'autre part le fait que ce sont elles qui ont inauguré par leur écriture la construction de ce qui est devenu pour le dix-huitième siècle d'abord puis pour les siècles suivants un véritable mythe historique²⁵⁶. Que l'Histoire fournisse des sujets à la fiction n'est pas un fait nouveau et certes, elle fournit un réservoir de situations et de personnages qui sont autant de moyens d'illustrer des idéaux, d'instruire ou encore d'émouvoir mais enfin, tous les événements historiques ne sont pas repris par des auteurs pour être adaptés dans des œuvres de fiction. Aussi me suis-je demandé ce qu'une fiction endossait au juste en se saisissant d'un événement historique tel que celui-là, et plus précisément, pourquoi certaines « vérités historiques » ne pouvaient véritablement se transmettre qu'à partir de la fiction.

Les événements ayant trait au siège de Calais nous ont été transmis par ce que Jean-Marie Moeglin désigne comme un récit fondateur. C'est le récit de Jean Le Bel²⁵⁷ qui a servi de modèle à ceux de Jean Froissart, célèbre chroniqueur du XIV^e siècle. Ce dernier rédigea quatre versions différentes du siège de Calais, récit qu'il n'a cessé de remanier jusqu'à sa mort entre 1404 et 1408. L'on voit bien par là que ce récit est lui-même déjà une forme de fiction puisque c'est d'une interprétation qu'il s'agit. Jean-Marie Moeglin montre que cet événement a connu par la suite, au XV^e siècle et jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle, une période d'éclipse pendant laquelle les chroniqueurs français ont semblé s'en désintéresser. Puis, lorsque les historiographes s'en saisissent à nouveau, c'est le plus souvent en reprenant le récit de Froissart.

Mais qu'est-ce au juste que le siège de Calais tel qu'il nous est rapporté par Froissart²⁵⁸ ? Je vais succinctement en retracer les grandes étapes.

²⁵⁶ Je m'appuie pour toute cette partie sur l'ouvrage de Jean-Marie Moeglin : *Les Bourgeois de Calais : essai sur un mythe historique*, Albin Michel, Paris, 2002, 457 p.

²⁵⁷ Il l'aurait rédigé en 1358 « quelque dix ans après les faits », *op. cit.* p. 37.

²⁵⁸ Voir Jean Froissart, *Chroniques*, tome II (1342-1356), « Les Bourgeois de Calais », Editions Paleo, *L'Encyclopédie médiévale*, traduction nouvelle N. Desgrugillers-Billard, pp. 155-156, 177-178, 188-204.

Dans les dix premières années de la guerre de Cent ans, la ville de Calais est assiégée par Edouard III, roi d'Angleterre. Le siège se prolonge pendant plus de onze mois, de la fin de l'année 1346 au mois d'août 1347²⁵⁹. Les habitants de la ville se défendent jusqu'à l'extrême limite de leurs forces. Bien que le capitaine de la ville, Jean de Vienne, ait expulsé de Calais « toutes les bouches inutiles » afin de pouvoir tenir face aux assiégeants, la ville est littéralement affamée. Lorsque les calaisiens comprennent qu'ils n'obtiendront pas les secours qu'ils attendaient de Philippe de Valois, qui les abandonne le 2 août 1347, ils demandent à capituler par l'intermédiaire de Jean de Vienne. La reddition est accordée par Edouard III à la condition que six bourgeois de Calais s'offrent à lui comme otages afin qu'il dispose de leur vie selon sa volonté. Ils doivent se présenter devant lui pieds nus, la corde au cou et portant les clés de la ville et du château. La reine, touchée par le sort de ces malheureux obtient par ses supplications la grâce des otages.

D'après J.-M. Moeglin, dans la première moitié du XVIII^e siècle, le siège de Calais faisait déjà l'objet de représentations théâtrales à l'intérieur des collèges et ceci est pour lui à mettre « en relation avec la place prise dans les « manuels d'histoire » par l'épisode des six bourgeois de Calais²⁶⁰ [...] ». Il y a donc bien le début d'une vogue du sujet que J.-M. Moeglin situe dans les années 1730.

Pourtant, l'observation de la liste chronologique qu'il établit²⁶¹, permet de constater que mesdames de Gomez en 1737 et de Tencin en 1739 sont les premières, non seulement au XVIII^e siècle, mais depuis l'événement lui-même, à avoir publié des œuvres de fiction se donnant pour telles et ayant pour cadre le siège de Calais. Cette information doit être analysée parce qu'elle est capitale. Probablement parce qu'il écrit en tant qu'historien, J.-M. Moeglin ne semble pas en avoir pris la mesure. Pour mieux en saisir la portée je vais déplacer quelque peu la question initiale : pourquoi est-ce au dix-huitième siècle que le siège de Calais prend

²⁵⁹ D'après J.-M. Moeglin, plus précis au niveau de la datation, le siège commence le 4 septembre 1346 et se poursuit jusqu'au 4 août 1347.

²⁶⁰ J.-M. Moeglin, *op. cit.* p. 175.

²⁶¹ J.-M. Moeglin, *op. cit.* : « Liste chronologique des œuvres et pièces historiques, littéraires et musicales spécialement consacrées à l'épisode des six bourgeois de Calais : La Reduction de Calais au royaume de France, detenue par l'Anglois depuis l'an 1347, Lyon, 1558. Gomez Madeleine-Angélique Poisson, Madame de, *Histoire d'Eustache de Saint-Pierre et de Béatrix de Guines au siège de Calais*, Paris, 1737 ; [2^e édition, 1765]. Tencin Claudine-Alexandrine, marquise de, *Le Siège de Calais, nouvelle historique*, La Haye, 1739. », p. 431. La Réduction de Calais au royaume de France n'est pas une œuvre de fiction. Elle a été rédigée « à l'occasion de [la] reprise de la ville, en 1558 » et elle est, selon J.-M. Moeglin « la première exploitation remarquable du récit de la capitulation de Calais dans la version authentique de Jean le Bel/ Froissart. Il s'agit d'une plaquette publiée à la gloire de François de Guise. », *op.cit.* p. 136.

un tel essor dans les œuvres de fiction et pourquoi, surtout, est-ce à deux femmes, à deux romancières que nous devons l'inauguration de cet engouement qui prendra une extraordinaire ampleur ? C'est l'un des événements qui sera par la suite le plus repris dans les lettres et les arts et dont le représentant le plus connu aujourd'hui est Rodin avec son monument inauguré en 1895. Le siège de Calais tient donc une place de choix dans la mémoire culturelle et dans l'histoire de France.

En ce qui concerne le XVIII^e siècle, ce n'est qu'à partir des années 1760, soit une vingtaine d'années après *Le Siège de Calais* de Mme de Tencin que les adaptations de l'événement historique parviendront à leur apogée au théâtre. C'est Saurin²⁶² puis Diderot²⁶³ qui feront un projet de pièce qui n'aboutira pas, mais aussi Farmian de Rozoi en 1762 avec *Les Décuis Français ou le siège de Calais*²⁶⁴ et surtout avec le triomphe de la tragédie de de Belloy en 1765, *Le Siège de Calais*²⁶⁵. Cette tragédie est, selon les commentateurs, le succès théâtral le plus imposant du XVIII^e siècle, cependant nous aurions tort de négliger le fait que le roman de Mme de Tencin en 1739 fut, de son côté, un véritable succès de librairie et qu'il y eut bien là, dans le monde des lettres, un triomphe préalable.

Si Mme de Tencin publie, si peu de temps après Mme de Gomez, un roman ayant le même sujet historique, c'est que quelque chose dans le récit de Mme de Gomez a retenu son attention. Mme de Tencin, c'est certain, connaissait les romans de Mme de Gomez.

²⁶² Saurin Bernard, Joseph, *Projet de pièce sur les Bourgeois de Calais* (1760) [non retrouvé], cité par J.-M. Moeglin, *op. cit.* p. 431.

²⁶³ Diderot, projet de pièce sur les Bourgeois de Calais (1760) édité par G. Roth, "Diderot renverse le Siège de Calais de Saurin", dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2,(1956), pp. 233-240, cité par J.-M. Moeglin, *ibid.*

²⁶⁴ De Rozoi (pseudonyme de Barnabé Farmian Durosoy), *Les Décuis françois, ou Le Siège de Calais sous Philippe VI*, tragédie par M. de Rozoi, seconde édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, 1767 (1^{re} édition en 1765), *ibid.*

²⁶⁵ De Belloy (pseudonyme de Pierre-Laurent Buirette), *Le Siège de Calais*, tragédie dédiée au roi, par M. De Belloy, représentée pour la première fois par les Comédiens-Français ordinaires du Roi, le 13 février 1765, suivie de notes historiques, Paris, 1765.

L'influence de cette dernière est repérable en plusieurs endroits du *Siège de Calais*²⁶⁶ mais c'est du côté du récit historique qu'il convient de s'attarder car c'est lui qui a fourni à l'une comme à l'autre le matériau à partir duquel elles ont choisi d'écrire leurs romans.

Il est clair qu'elles n'ont pas apprécié l'événement de la même manière quant à son issue, mais elles en ont toutes deux parfaitement repéré l'enjeu politique.

Pour bien saisir l'originalité de la position de Mme de Tencin sur cette question, une distinction d'importance primordiale doit être faite à propos des récits historiques et fictifs du siège de Calais. Cette distinction est, par ailleurs, le fondement du travail de J.-M. Moeglin : ce que la mémoire collective retient généralement du siège, c'est le sacrifice des bourgeois de Calais comme en témoigne le vers d'Apollinaire, « La corde au cou comme à Calais²⁶⁷ » ou encore le monument aux Bourgeois de Calais de Rodin que j'ai déjà évoqué et qui représente les six bourgeois. Or, ce sacrifice tel qu'il a été transmis à la postérité est, ainsi que J.-M. Moeglin l'a brillamment démontré, un mythe historique fabriqué de toutes pièces par Jean le Bel et Froissart.

J.-M. Moeglin montre dans son essai que ce que nous connaissons aujourd'hui comme « le sacrifice des bourgeois de Calais » relevait en réalité d'une pratique répandue à l'époque médiévale. Lors de la capitulation d'une ville, le vainqueur faisait subir aux défenseurs un rituel d'humiliation, nécessaire pour restaurer son autorité mise à mal par la résistance des assiégés. Les bourgeois n'étaient pas seuls mis en cause au moment de la capitulation et les chevaliers devaient eux aussi se soumettre au rituel d'humiliation. Si le rite de la corde au cou était réservé aux non-nobles, les nobles quant à eux devaient de leur côté se présenter devant le roi et en signe de soumission, lui présenter leur épée en la tenant par la lame. Le sort des

²⁶⁶ Mme de Tencin a dû trouver l'idée de la rencontre inopinée, au fond d'un lit, entre Canaple et Mme de Granson dans la partie du roman de Mme de Gomez consacrée au comte d'Oxford et à Milady d'Herby : « [...] pour rêver plus tranquillement à sa chère Milady d'Herby, il [le comte d'Oxford] congédia les gens [...], fit éteindre les bougies pour qu'on ne vît aucune lumière dans cet appartement, et se coucha, il y avait près d'une heure qu'il se tourmentait l'esprit, et que la crainte et l'espérance s'y présentaient tour à tour, lorsqu'il entendit ouvrir doucement la porte de la chambre, et quelqu'un qui s'avancait de la même manière auprès du lit : comme il n'osait parler [...], il ne fit aucun mouvement : mais quel fut son étonnement quand il vit ouvrir les rideaux du lit et qu'il reconnut Miledy tenant un flambeau d'une main et de l'autre une épée nue ; et jugez ce que devint cette belle personne en trouvant dans ce lit l'objet de sa haine, et de son amour tout ensemble [...], dans *Histoires du comte d'Oxford, de Miledy d'Herby, d'Eustache de Saint-Pierre et de Beatrix de Guines, Au siège de Calais, sous le Règne de Philippe de Vallois, Roy de France et de Navarre, op. cit.*, pp. 95-96. De plus, les relations de Mme de Granson et de Monsieur de Canaple sont une variation autour des caractéristiques du jeune Saint-Pierre et de Beatrix de Guines chez Mme de Gomez.

²⁶⁷ Apollinaire, *Alcools*, « La chanson du mal-aimé », Paris, PUF, 1994.

uns et des autres demeurait incertain et soumis à la volonté du roi. Les nobles comme les bourgeois étaient exposés dans cette opération.

Jean le Bel et Froissart connaissaient parfaitement ce rituel mais ils n'en ont retenu que la partie concernant les bourgeois, celle de la corde au cou, laissant de côté les nobles :

[...] au moment où Philippe VI décampait sans gloire, la grâce des défenseurs de Calais, celle des habitants plus encore que celle des chevaliers, n'était pas chose acquise ; Edouard III se rallia à la sagesse mais son honneur longtemps bafoué devait être solennellement restauré et la reddition de Calais devait prendre place parmi les triomphes éclatants du souverain anglais ; la concession de la grâce aux Calaisiens devait ainsi être partie intégrante d'un rituel d'humiliation publique des coupables : les défenseurs de Calais durent donc se présenter, les uns la corde au cou, les autres l'épée dans les mains ; rituel en réalité tout à fait classique [...] qui permettait au souverain de faire grâce sans perdre la face. Dans la relation de Jean le Bel et de Froissart, ces deux aspects, la décision d'accorder la grâce et la mise en scène de celle-ci, se trouvent tout simplement réunis en une scène unique d'une intensité dramatique aussi prenante qu'illusoire. La force redoutable de leur récit était due au fait que les deux chroniqueurs trahissaient, certes, le sens du rituel mais que nul ne pouvait « dire » cette trahison, sauf à remettre en cause l'efficacité du rituel lui-même. Dans un tel rituel, en effet [...] la grâce accordée par le vainqueur devait toujours apparaître comme quelque chose d'imprévisible, de tout à fait inattendu, de quasi miraculeux. Alors que le souverain justicier s'apprêtait fort légitimement à faire châtier les coupables d'un crime gravissime, « brusquement », il était saisi par l'émotion et la pitié en voyant le repentir des criminels qui avouaient leur faute et imploraient la miséricorde [...]. Tous les acteurs de la cérémonie jouaient un rôle et ils le savaient parfaitement mais pour que le rituel fonctionne, il était indispensable de ne jamais dire qu'il s'agissait d'un rôle défini à l'avance. C'est sur cette ambiguïté du rituel qu'ont pu jouer Jean le Bel et Froissart ; il n'en reste pas moins que toute l'affaire était une mise en scène²⁶⁸.

Ce que J.-M. Moeglin permet de percevoir, c'est que l'autorité de la royauté se trouve radicalement mise à mal dans cet épisode : du côté d'Edouard, d'abord, puisque les assiégés ont refusé de le reconnaître pour leur roi et lui ont résisté pendant plus de onze mois, puis du côté de Philippe VI à partir du moment où il lève le camp. Si Edouard III exige le sacrifice des bourgeois de Calais, c'est bien pour restaurer son autorité²⁶⁹. Il faut prendre garde que ce rituel d'humiliation publique, comme tout rituel, est ancré dans une dimension symbolique : il est moins question de mise à mort réelle que de mise en scène de la grâce accordée par le souverain parce que ce qu'il s'agit de sauver, ce n'est pas la vie des otages mais l'honneur du souverain, c'est là le sens premier du rituel et sa raison d'être.

²⁶⁸ *Ibid.* p. 78.

²⁶⁹ Par ailleurs, Edouard III est un roi qui s'est attaché à affermir l'autorité royale qui avait largement été désavouée pendant le règne de son père Edouard II dont il a déjà été question dans la partie précédente.

Or, il est important de remarquer que Le Bel et Froissart font basculer l'enjeu de l'autre côté et qu'avec leur récit, la question de l'honneur du roi est passée sous silence ou en tout cas devient absolument secondaire : désormais c'est la vie-même des six bourgeois qu'il faut sauver, littéralement puisque, dans leur relation, la dimension métaphorique du rituel a disparu. Il est également tout à fait frappant que « la force redoutable de leur récit » selon l'expression de Jean-Marie Moeglin repose sur l'éviction de la dimension symbolique, c'est-à-dire que pour la postérité, il ne sera plus question d'un rituel d'humiliation publique mais du risque d'un sacrifice réel.

L'occultation de la dimension symbolique a donc pour premier effet de transformer un rituel d'humiliation en sacrifice de la vie, elle a pour deuxième effet de masquer l'enjeu véritable du rituel (restaurer l'honneur du roi Edouard III) et enfin elle donne un pouvoir démesuré, excessif, en tout cas imaginaire à ce qui va pouvoir opérer un renversement et fléchir la colère du roi. Car le « miracle » qu'il faut pour que le roi accorde sa grâce repose désormais tout entier sur la force de conviction de la plainte des bourgeois se livrant au sacrifice ou, selon la version de Le Bel et Froissart, dans l'éloquence de la reine puisque ce sont ses paroles qui viendront à bout de la colère du monarque. La parole chargée de la supplication se trouve dès lors investie d'une puissance égale à celle du roi.

C'est donc dans l'articulation entre mythe et histoire, c'est-à-dire dans l'orientation que chaque auteur donne à la partie proprement mythique, celle qui concerne le sacrifice des bourgeois de Calais, que la relation du siège prend toute sa portée. C'est là que l'on peut le mieux saisir les enjeux idéologiques d'une telle narration et donc aussi les tendances propres à chaque époque en même temps que l'influence exercée par les auteurs dans l'évolution du mythe.

La comparaison des titres proposés par les deux romancières du XVIII^e siècle est à ce sujet tout à fait éclairante : si Mme de Gomez ancre son roman du côté de l'histoire du plus célèbre des six héros *Histoire d'Eustache de Saint-Pierre et de Beatrix de Guines au Siège de*

*Calais, sous le règne de Philippe de Valois*²⁷⁰, Mme de Tencin quant à elle, inscrit son texte sous la bannière du siège lui-même avec un titre beaucoup plus sobre : *Le Siège de Calais*, « nouvelle historique ». Dans un cas, ce sont les personnages (le héros et sa maîtresse) qui sont mis en valeur, dans l'autre, c'est l'événement historique lui-même.

Ce que Mme de Tencin restitue dans son roman est en substance assez fidèle à l'histoire telle qu'elle est rapportée par Jean le Bel et Froissart sauf, et c'était prévisible, dans la partie concernant les suites de la capitulation c'est-à-dire, le sacrifice des bourgeois de Calais. Mais avant d'en venir au sacrifice, je dirai que pour Mme de Tencin, au risque d'une apparente tautologie, ce qui l'a retenue dans le siège de Calais, c'est le siège de Calais. Il était nécessaire pour soutenir la fable, c'est-à-dire l'histoire d'amour entre Canaple et Mme de Granson, qu'il y ait aussi un siège au niveau de la fiction. Puisque Mme de Tencin avait fait débiter son roman par là où les autres finissent, et que le personnage de Mme de Granson accorde les dernières faveurs à Canaple (sans le savoir), dès les premières pages, P.-J. Rémy, pensant vraisemblablement faire un jeu de mots, écrit qu'elle a « capitulé sans siège²⁷¹ ». Ce en quoi il se trompe car elle l'aura, son siège : c'est celui qui se déroulera à Calais et dans lequel elle jouera même, au moment du dénouement, le rôle principal. Mais la raison première de l'intérêt des deux romancières est précisément ce qui a causé le refoulement de l'événement au niveau de l'historiographie : le siège de Calais, c'est d'abord une capitulation, c'est-à-dire l'humiliation du roi Philippe VI. C'est cela qui, *au premier chef*, a dû susciter leur intérêt. Si en tant que telle, la défaillance royale n'est pas le point central du récit, ni chez Mme de Gomez ni chez Mme de Tencin, elle en est la cause. C'est cela qui, dans le récit de Froissart a pu trouver chez les romancières un écho particulier. Faut-il s'étonner que cette défaillance soit toujours contenue en creux ou au mieux évoquée de manière tout à fait allusive ? Ainsi Mme de Tencin évoque-t-elle la cuisante défaite en ces termes :

²⁷⁰ Le titre de Mme de Gomez est ambigu car s'il évoque d'emblée pour le lecteur le héros du siège de Calais, la lecture du roman oblige à rectifier cette identification : c'est d'un personnage secondaire et non historique qu'il s'agit. Eustache de Saint-Pierre, le plus connu des six bourgeois est bien l'un des personnages du roman de Mme de Gomez mais elle lui donne un fils qui porte exactement le même nom. Le narrateur désigne ce personnage le plus souvent comme le « jeune Saint-Pierre ». Le nom qui figure dans le titre et qui est associé à Béatrix de Guines est donc celui du fils et non celui du père.

²⁷¹ P.-J. Rémy, *op. cit.* p. XXV.

La retraite de Philippe ne laissant plus d'espérance de secours à ce brave capitaine [Monsieur de Vienne], il n'avait pu refuser aux habitants de la ville et à la garnison de demander à capituler²⁷².

La proposition participiale a pour sujet la retraite et Philippe se trouve par cette formulation quelque peu déresponsabilisé d'une action dont il apparaît à peine comme l'agent. Monsieur de Vienne, quant à lui, ne serait que le porte-voix d'une capitulation qu'il finit par accorder pour répondre à la demande des Calaisiens et des guerriers. Pourtant, au début du *Siège de Calais*, Mme de Tencin avait précisé que Monsieur de Vienne, ce personnage qui ne relève pas que de sa fiction mais de l'histoire puisqu'il a réellement existé, est le représentant de la patrie (Calais), et du roi Philippe VI. Sa nomination en tant que gouverneur de la ville de Calais ne laisse subsister aucun doute sur son statut :

La trêve [...] vient d'être rompue entre la France et l'Angleterre. Monsieur de Vienne [...] est nommé gouverneur de Calais ; on croit qu'Edouard en veut à la Picardie, et que tout l'effort de la guerre sera de ce côté-là²⁷³.

Michèle Perrot²⁷⁴ faisait remarquer que les femmes avaient souvent été comme absentes de l'histoire à force de discrétion mais qu'elles étaient beaucoup plus visibles et qu'elles intervenaient davantage dans les temps de crise. C'est au fond le rôle de Mme de Gomez et de Mme de Tencin ici : c'est du côté d'une crise atteignant le roi qu'elles se dressent et qu'elles interviennent par leur fiction, pour redresser une situation critique.

La première lecture de chacun de ces deux romans pourrait laisser croire que, dans les deux cas, le siège de Calais n'est que le prétexte au récit d'une histoire d'amour. C'est ce que conclut l'historien Jean-Marie Moeglin concernant Mme de Gomez :

L'œuvre avait un certain parfum historique mais l'épisode des six bourgeois y était trop visiblement un prétexte à une intrigue romanesque farfelue²⁷⁵.

²⁷² Mme de Tencin, *op. cit.* p. 195.

²⁷³ Mme de Tencin, *Le Siège de Calais*, *op. cit.* p. 31-32.

²⁷⁴ *Les féminismes aujourd'hui : questions sur la liberté et l'égalité*, Université Paris-Sorbonne, journée d'étude organisée par Hélène L'Heuillet et Thierry Jean dans le cadre de l'équipe d'accueil « Rationnalités contemporaines », samedi 19 janvier 2013.

²⁷⁵ *op. cit.* p. 173.

Il n'est guère plus flatteur pour l'œuvre de Mme de Tencin :

Dans *Le Siège de Calais*, l'histoire des bourgeois ne lui sert guère qu'à tisser une intrigue amoureuse entre deux de ses héros [...] il s'agit surtout d'un arrière-plan historique commode pour une intrigue sans rapport avec l'histoire « réelle ». Mme de Tencin a néanmoins, elle aussi, intégré à son roman quelques passages historiques tout à fait conformes à l'interprétation canonique [...] L'ensemble est malgré tout décevant²⁷⁶.

La déception est celle de l'historien. Dans une optique plus littéraire et donc avec une nécessaire démarcation de l'approche historienne, je choisis d'inverser les propositions de Moeglin : « l'arrière-plan historique » est, chez Mme de Tencin, ce qui fonde sa fiction alors que l'intrigue amoureuse, comme lieu de la fable est, en soi, le champ du registre « commode ».

Dans la version de Jean le Bel, seul l'un des six bourgeois, Eustache de Saint-Pierre, est nommé, les cinq autres ne le sont pas. C'est Froissart qui commencera à les nommer. J.-M. Moeglin²⁷⁷ précise que dans la deuxième version, celle qui a été la plus répandue, quatre bourgeois sur les six sont pourvus d'un nom propre. Il s'agit d'Eustache de Saint-Pierre, de Jean d'Aire, des deux frères Jacques et Pierre de Wissant, quant aux deux derniers, ils demeurent innommés. Ce ne sera que dans la troisième version que Froissart comblera le vide et nommera les deux derniers bourgeois à n'avoir pas reçu de nom : Jean de Fiennes et Andrieu d'Andres ou d'André. J.-M. Moeglin s'étonne à juste titre que ces noms surgissent sous la plume de Froissart cinquante ans après l'événement, fait qui à lui seul suffirait à faire douter de l'ancrage du récit dans une « vérité » historique.

Les choix consistant à nommer ces personnages et à leur reconnaître ou non le rang de bourgeois est une orientation idéologiquement signifiante. Mme de Gomez, de son côté, ne conserve pas aux bourgeois leur statut. Elle en fait des nobles. Cela, bien entendu lui sera reproché :

[...] Mme de Gomez n'avait pas été sensible à un des principaux intérêts de l'histoire, le fait qu'Eustache de Saint-Pierre et ses compagnons étaient des citoyens,

²⁷⁶ *Ibid.* p. 174.

²⁷⁷ *op. cit.* p. 44-45.

des hommes du peuple. Elle avait bien maladroitement fait d'Eustache de Saint-Pierre un noble et cela lui sera reproché à l'occasion de la réédition²⁷⁸.

Loin d'être une maladresse de Mme de Gomez, c'est de sa part un choix très précis qui se dessine : si ce sont des bourgeois qui sauvent Calais, c'est la fonction même de la noblesse qui se trouve remise en cause. C'est par ailleurs l'une des raisons qui expliquent la longue éclipse de l'événement chez les historiographes français lesquels se trouvaient bien embarrassés d'un épisode au cours duquel et le roi et la noblesse française n'avaient pas soutenu leur fonction. Cependant, un minimum de fidélité à l'histoire oblige Mme de Gomez à composer avec un roi qui décampe et de surcroît avec une noblesse qui n'assume plus la responsabilité de sa défaite puisqu'elle est tout simplement absente du mythe. Mme de Gomez prend donc le parti d'arranger l'histoire, en tout cas telle qu'elle est transmise par Le Bel et Froissart, et décide de faire des « bourgeois » des nobles. En cela, et (peut-être) sans le savoir, elle renoue en partie avec la « vérité » historique puisque les nobles n'avaient en réalité pas été absolument exclus du rituel d'humiliation. Ce faisant, elle sauve la noblesse.

Mme de Tencin fait un choix qui n'est que partiellement différent. Elle disposait forcément de la deuxième version de Froissart (ou d'un texte qui s'inspirait de cette version-là) car elle reprend les quatre noms figurant dans cette deuxième version. Elle conserve donc aux quatre héros leurs noms mais aussi leur statut de bourgeois. Néanmoins elle choisit d'inclure parmi eux, deux personnages issus de la noblesse. Avec plus de finesse que Mme de Gomez, elle le fait dans l'espace laissé vide par la version de Froissart dont elle disposait. Puisqu'il manquait deux noms à la chronique de Froissart, elle s'octroie la liberté d'en inscrire deux de son choix. Ceci, d'ailleurs, sera l'occasion d'une critique indignée rapportée par J.-M. Moeglin :

[...] il n'était pas bon de plaisanter avec ce sujet – « un des plus célèbres événements de notre histoire », comme l'écrivait le critique (l'abbé Prévost ou l'un de ses collaborateurs) qui, dans *Le Pour et le Contre* de 1739 tançait vertement l'auteur du *Siège de Calais* : « Ce que je crains bien que les lecteurs sensés ne lui passent pas, c'est d'avoir altéré, dégradé, pour ainsi dire, une action éclatante et digne du motif qui l'avait produite. Eustache de Saint-Pierre [...] Jean d'Aire, Jacques et Pierre de Wissant et deux autres dont l'histoire ne nous a pas conservé les noms, n'eurent d'autres vues que de sauver la vie à leurs concitoyens. L'amour de la patrie parlait seul à leurs cœurs ; ils se sacrifiaient pour elle [...] qu'auraient pensé ces braves calaisiens, si dans le moment qu'ils se dévouaient si généreusement à la

²⁷⁸ J.-M. Moeglin cite en note de bas de page la référence de cette critique : *Lettres et observations à une dame de province sur le siège de Calais, ornées d'une carte géographique de cette ville*, par M. de ***, Paris, 1765, lettre IX, p. 91, *ibid.* p. 173.

cause publique, on leur eût dit que 392 ans après on devait abuser du silence de l'histoire sur les noms de deux d'entre eux pour leur substituer deux amants insensés²⁷⁹... »

L'amour de la patrie, tel est bien ce qu'est devenu le véritable enjeu de l'existence du mythe des bourgeois de Calais au dix-huitième siècle et pour la postérité²⁸⁰. Mme de Gomez le savait²⁸¹. Mme de Tencin ne l'a pas ignoré, bien au contraire. C'est précisément ce qui doit être mis en relief mais comme, chez elle, la fable masque toujours les enjeux de la fiction, il convient de montrer comment s'élabore dans son roman la question de « l'amour de la patrie ».

Les deux « amants insensés » dont parle le critique dans *Le Pour et le contre* appartiennent à deux histoires d'amour qui relèvent de la fable : Monsieur de Canaple et Monsieur de Châlons. Toutefois ce n'est pas leur geste, dans son roman, qui permettra d'obtenir la grâce royale. S'ils entament bien leur marche vers le camp d'Edouard et que leur sacrifice est programmé, il est littéralement privé de tout efficace puisque c'est une femme déguisée en homme²⁸², Mme de Granson, qui les prenant de court, se fait introduire auprès du roi et emporte son pardon par son récit à elle, celui qu'elle fait de la grandeur de son amour pour Canaple. C'est cet amour-là qui commande le sacrifice héroïque. Elle supplie donc le roi de la laisser mourir à la place de l'un des six bourgeois qui, dit-elle a usurpé son identité :

« Sire, lui dit-elle en se prosternant à ses pieds, je viens vous demander la mort, je viens vous apporter une tête coupable et sauver une tête innocente. J'étais du nombre des citoyens qui doivent périr pour le salut de tous : un étranger, par une pitié injurieuse pour moi, veut m'enlever cette gloire, et a pris mon nom. » [...]

Edouard, malgré sa colère, ne put refuser son admiration à madame de Granson. Plus touché de la fermeté avec laquelle elle continuait de demander la mort, qu'il ne l'avait été de sa douleur, et les dernières paroles qu'elle venait de lui dire lui faisant soupçonner quelque chose d'extraordinaire dans cette aventure, qui méritait d'être éclaircie, il fit signe à ceux qui étaient dans sa tente de se retirer. « Votre vie, lui dit-

²⁷⁹ *Ibid.* p. 174, T. XVII, pp. 73-82, cité par M. Biard, « Mythe et création théâtrale », article déjà cité, p. 12.

²⁸⁰ Cela n'a pas toujours été le cas. Les récits de Jean Le Bel et de Froissart avaient orienté le sacrifice des bourgeois vers un parti pris religieux. C'est par charité et pour se gagner les faveurs du Ciel qu'ils avaient choisi de se sacrifier.

²⁸¹ Dès l'*incipit*, le jeune Eustache de Saint-Pierre est présenté comme un fervent défenseur de sa patrie, revenant en toute hâte à Calais lorsqu'il apprend qu'Edouard risque de l'assiéger : « Le vieil Eustache en se départant des sentiments de la nature, voyait dans son fils un homme qui faisait honneur à sa Patrie, un guerrier qui courait à grand [sic] pas sur les traces des héros [...] » p. 137-138.

²⁸² C'est un motif récurrent des romans de Mme de Tencin. On se souvient d'Adélaïde à la Trappe dans les *Mémoires du comte de Comminge*. Dans *Les Malheurs de l'amour* également, Pauline, déguisée en homme se lance à la poursuite de son amant Barbasan.

il alors, et celle de vos concitoyens vont dépendre de votre sincérité. Quel motif assez puissant vous a déterminé à l'action que vous venez de faire ?

« La vie, sire, me coûterait moins à perdre, répondit-elle que l'aveu que Votre Majesté exige ; mais l'intérêt d'une vie bien plus chère que la mienne triomphe de ma répugnance. Vous voyez à vos pieds une femme qui a été assez faible pour aimer et qui a eu assez de force pour cacher qu'elle aimait. Mon amant, persuadé qu'il était haï, a eu cependant assez de générosité et de passion pour sacrifier sa vie à la conservation de la mienne. Une action si tendre, si généreuse, a fait sur mon cœur toute son impression. J'ai cru, à mon tour, lui devoir le même sacrifice ; et ma reconnaissance et ma tendresse m'ont conduite ici²⁸³ ».

Le passage pourrait faire penser à Shéhérazade dans les *Mille Et Une Nuits* et je dirai que, si Mme de Granson parvient à endormir Edouard III avec ses contes, elle aura la vie sauve. Les propos d'Edouard rendent Mme de Granson responsable de la vie de ses « concitoyens », c'est-à-dire des habitants de Calais mais aussi des six « bourgeois » qui sont en ce moment-même conduits à l'échafaud. La fable est ici la mise en scène d'un récit salvateur : il n'est pas question de mettre en relief la grâce qui sauverait l'honneur du roi en le montrant généreux et magnanime mais de l'héroïsme d'une femme armée de son courage, de son éloquence et de sa vertu au moment même où, comme dans *Comminge*, une femme transgresse les lois de son sexe puisqu'elle vient usurper un rôle, déguisée en homme. Or, si elle est fondée à le faire, c'est uniquement parce qu'elle est la seule à même de pouvoir représenter son père. Car avec son adresse habituelle, lorsqu'elle est sommée par le roi de nommer son amant et de se faire connaître elle décline son identité en ces termes :

Ma démarche, sire, répondit-elle avec une contenance qui marquait sa confusion, devrait me faire cacher à jamais mon nom ; j'avoue cependant qu'il m'en coûte moins de dire à Votre Majesté que je suis la fille du gouverneur de Calais, que de nommer monsieur de Canaple²⁸⁴.

Ainsi son sacrifice l'inscrit d'abord dans une lignée dont il faut littéralement sauver le père. C'est là un motif essentiel à Mme de Granson. C'est pour cela qu'elle se livre ainsi à Edouard III, même si ce motif n'apparaît dans la narration que sous une forme allusive et comme noyé dans la fable par le mouvement de pudeur qui entoure l'aveu qu'elle fait enfin à Canaple :

²⁸³ Mme de Tencin, *Le Siège de Calais*, op. cit. p. 208-211.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 211.

Puisqu'il fallait mourir pour sauver mon père, lui dit-elle enfin, c'était à moi de mourir²⁸⁵.

C'est par ailleurs ce qu'elle avait déjà signifié au roi : « Un étranger [...] veut m'enlever cette gloire et a pris mon nom²⁸⁶. ». Canaple est Français comme elle et noble également, seulement puisque pour la noblesse, c'est le sang qui compte et que selon l'adage, bon sang ne saurait mentir, pour sauver l'honneur de son père, la légitimité de Mme de Granson l'emporte sur celle de Canaple.

Y aurait-il contradiction entre la fable et la fiction ? S'agit-il de sauver Canaple ou de sauver son père ? Comment démêler l'amour de la patrie de l'amour de l'amant ? Le sacrifice pour sauver la vie de Canaple est latent depuis le début du roman, bien avant le début du siège de Calais, eu égard à la chronologie de la narration. Il me faut par conséquent revenir aux premières pages, lorsque Mme de Granson s'avise de ce qu'elle a passé la nuit avec un homme qui n'était pas son mari. Le mystérieux amant a disparu mais il a laissé derrière lui un objet qui permet à Mme de Granson de le reconnaître :

Comme elle était prête à se lever, elle aperçut quelque chose qui brillait, et vit avec surprise que c'était la pierre d'une bague qui avait été donnée par le roi, Philippe de Valois, au comte de Canaple, pour le récompenser de sa valeur, et qu'il ne quittait jamais²⁸⁷.

Mme de Tencin fait d'une pierre deux coups. Cette pierre est avant tout un objet de reconnaissance dans le sens où elle permet à Mme de Granson d'identifier Canaple après qu'il a quitté son lit. L'important cependant est moins l'identification de l'amant que la valeur symbolique de la pierre : elle vaut d'abord et surtout parce qu'elle est une récompense du roi. C'est une attestation de la reconnaissance de la valeur de Canaple, de sa valeur guerrière par le roi, Philippe de Valois. Il s'agit-là d'une reconnaissance quasi ontologique. Mme de Granson demeure détentrice de cette pierre qui par ailleurs ne réapparaîtra plus dans le récit : comment aurait-elle pu la rendre à celui qui l'avait outragée, puisque ç'aurait été en même temps reconnaître l'outrage ? En tout cas, la pierre représente la puissance de Canaple pour Mme de Granson.

²⁸⁵ *op. cit.* p. 216.

²⁸⁶ *op. cit.* p. 208.

²⁸⁷ *op. cit.* p. 22.

Ainsi dès le début du roman, c'est sur ce terrain-là, celui de la guerre, de l'action militaire que Mme de Tencin entraîne ses personnages. La conquête amoureuse n'est métaphore de la guerre que sur le plan de la fable. Dans la fiction, le rapport de force et la rivalité entre Canaple et Mme de Granson se joue bien du côté du siège militaire et l'enjeu en est la reconnaissance d'un roi. Mme de Granson va réparer le déshonneur de l'outrage qu'elle a subi en venant battre Canaple sur son propre terrain, celui du mérite du guerrier prêt à payer de sa vie le service de son roi. Par son propre sacrifice, Mme de Granson sauve la vie de son amant, certes, mais elle obtient surtout que le roi, Edouard III puisse faire valoir publiquement de quel prix elle est. Elle a atteint son but. L'amant cependant n'est pas absolument déshonoré puisqu'elle lui permet en quelque sorte de sauver la face en montrant que c'est son exemple à lui, le sacrifice qu'il se proposait de faire, qui l'a incitée à le devancer.

Peut-on expliciter plus précisément la manière dont, dans *Le Siège de Calais*, cette autre figure du père, celle du roi a été sauvée ? C'est ici que l'ambiguïté du mythe sert le propos de Mme de Tencin à moins que ce ne soit l'inverse et que, par le traitement qu'elle en a fait, ce soit elle qui l'ait rendu ainsi clairement exploitable par les auteurs venus après elle. Pour que le siège de Calais devienne un épisode digne de l'histoire de France, il était indispensable que l'objet du sacrifice en vaille la peine, qu'il soit à la hauteur du sacrifice exigé. Or, ce n'était pas tout à fait le cas dans les premières versions du mythe. Par la fiction de Mme de Tencin la chose est, en quelque sorte, faite car c'est de la grandeur du sacrifice que la figure royale s'est vue rehaussée. Le culte de l'héroïsme est ce qui a permis de sauver le père. Du côté des historiens la question reste posée de savoir pour qui les bourgeois se sont sacrifiés, c'est-à-dire ce qu'il faut entendre ici par « père ». Est-ce le roi ou la patrie ? Selon J.-M. Moeglin :

La « patrie » pour laquelle l'on est prêt à mourir est-elle alors vraiment le royaume conçu comme un corps mystique ? Les bourgeois meurent-ils alors en patriotes français ou en patriotes calaisiens ? Les historiens du XVII^e et du XVIII^e siècle ne donnent pas de réponse à cette question et, à dire vrai, la référence monarchique, omniprésente dans leurs œuvres, les dispense même d'avoir à la poser ; il leur suffit, conformément au canon des usages rhétoriques et moraux de l'histoire, de pouvoir célébrer un exemple français du « mourir pour la patrie ». [...] Il faudra bien pourtant qu'un jour le problème soit tranché : les six bourgeois ont-ils voulu mourir pour Calais, pour le roi, ou pour la France²⁸⁸ ?

²⁸⁸ *op. cit.* p. 170.

Je me garderai bien de trancher au nom de Mme de Tencin mais je peux avancer qu'à la différence de Mme de Gomez, elle n'a aucune sympathie pour Philippe VI. Celui dont on brigue la reconnaissance dans le roman de Mme de Tencin, c'est Edouard III dont il est dit qu'il a « toutes les qualités qui font les héros²⁸⁹ ». Le traitement qu'elle fait de l'épisode ramène le siège de Calais à une querelle entre deux princes et l'on sent bien que sans toutefois prendre parti pour le roi de France ou le roi d'Angleterre, sa préférence va au dernier.

L'héroïsme du sacrifice dans les romans de Mme de Tencin c'est cela : le désir de reconnaissance d'une valeur qui, pour se faire connaître, est prête au sacrifice ultime. C'est ce qui explique cette nécessité, récurrente dans les romans de Mme de Tencin, de trouver la faille du côté père pour venir ensuite le sauver, ce faisant elle se substitue à lui. L'intérêt des personnages féminins est toujours l'obtention de cette visibilité. Que l'on se souvienne du sacrifice d'Adélaïde de Lussan pour qui le sacrifice ultime de sa vie se fait au nom de Dieu. C'est ainsi que la dernière scène de Comminge, celle de la confession d'Adélaïde²⁹⁰, a toujours embarrassé les critiques parce qu'elle vient mettre à mal la tonalité subversive du roman. Certes Comminge obtient d'être enterré auprès d'Adélaïde lorsqu'il mourra mais l'héroïne, c'est elle, qui meurt en sacrifiant son amour et sa vie même pour sauver Comminge et le ramener dans la voie de Dieu. Elle devient dès lors l'objet perdu qu'il va idolâtrer jusqu'à la fin de sa vie et le roman s'achève sur ces propos :

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 perdu²⁹¹.

En ce qui concerne Mme de Granson dans *Le Siège de Calais*, elle peut tout à fait après la grande scène du sacrifice, rentrer dans le rang et adopter à nouveau la posture et le discours retenu et modeste qui sied à sa condition de femme : l'ordre aristocratique règne à nouveau. La fin du roman montre les personnages réconciliés avec la reine et Edouard. Comme dans un conte de fées, tout se termine par des mariages et il est même désormais possible de marquer de la compassion pour ces oubliés du roman que les grands vont enfin secourir :

²⁸⁹ *op. cit.* p. 208.

²⁹⁰ C'est par ailleurs sur cette scène essentiellement que Baculard d'Arnaud a construit son adaptation de Comminge pour le théâtre dans *Les Amans malheureux, ou le comte de Comminge*, drame en trois actes et en vers, Londres, Paris chez les libraires du Palais Royal, 1764.

²⁹¹ *Mémoires du comte de Comminge, op. cit.* p. 56.

Celui de madame de Granson se fit dès le lendemain et monsieur de Canaple jouit enfin d'un bonheur qui lui fut donné par les mains de l'amour. Ils allèrent en Bourgogne attendre monsieur de Vienne, qui fut obligé de conduire les habitants de Calais au roi Philippe.

Ces pauvres gens, forcés d'abandonner leur patrie, venaient en demander une nouvelle. Leur fidélité parlait en leur faveur : on leur donna des terres, où ils allèrent s'établir et où ils n'eurent point à regretter les pertes qu'ils avaient faites. Eustache de Saint-Pierre et sa famille restèrent attachés au comte de Canaple et en reçurent un traitement digne de leur vertu²⁹².

Qu'est-ce que les romancières ont apporté dans le traitement de cet événement historique par la fiction ? Elles ont ouvert la voie : la suite des adaptations d'œuvres inspirées de ce fait historique montre que la postérité a opté pour l'interprétation du sacrifice héroïque. Si l'épisode est resté célèbre c'est que l'humiliation royale a été sinon effacée, en tout cas voilée par la grandeur du sacrifice des assiégés. Elles ont rendu possible le culte de l'héroïsme des sauveurs. Pour Mme de Gomez ils étaient nobles mais ils n'ont remporté la victoire que grâce au concours de Béatrix de Guines à la tête de ses Amazones. Pour Mme de Tencin c'était également une femme, Mme de Granson, la véritable héroïne. C'est donc du côté féminin que peut se lire l'héroïsme dans ses œuvres, non qu'il serve à promouvoir le féminin dans une visée féministe mais probablement parce que c'est d'une position plus féminine que naît la structure qui permet de dire la vérité historique tout en la masquant pour partie, celle de l'intolérable de la faillite de la royauté. Il fallait être une femme, peut-être, pour pouvoir ainsi pressentir les enjeux et les atouts d'une telle situation.

L'ironie de l'histoire veut que les fictions inspirées par le siège de Calais ont par la suite à nouveau connu une période de déclin due, cette fois, aux découvertes de Bréquigny, à la fin du XVIII^e siècle, qui ont jeté une ombre sur « le » héros Eustache de Saint-Pierre dont il a été révélé qu'il avait continué à vivre dans Calais après le siège et qu'il avait même reçu des faveurs et de l'argent d'Edouard III. Pour prendre toute sa portée, le sacrifice doit être absolu et s'accommoder évidemment très mal de ce type de compromis. Cependant la cause essentielle du refroidissement à l'égard de cet événement a été, après la Révolution, la difficulté de reprendre un événement qui, précisément, valorisait la monarchie. Au moment où les valeurs républicaines ont commencé à tenter de s'imposer le mythe a cessé de plaire. Mais c'est là une autre histoire. Les romans de Mme de Gomez et de Mme de Tencin ont en tout

²⁹² *op. cit.* p. 225.

état de cause créé en leur temps une articulation manquante en restaurant ce qui, avant elles, avait embarrassé historiens et auteurs : un héroïsme qui trouvait son fondement dans l'éviction de la figure royale de Philippe VI et dans la capitulation de la ville de Calais. On est décidément bien loin, avec Mme de Tencin, de la contestation de l'ordre patriarcal.

e) La femme outragée

Dès lors que le discours des romancières s'énonce à partir de leur souffrance ou d'une revendication, alors la vérité qui soutient cette plainte est nécessairement celle d'un désir qu'il convient d'élucider. Dans *Le Siège de Calais* c'est un désir implicite qui est le support de tout l'édifice. La scène d'adultère, si évidemment scandaleuse, a tendance à captiver l'attention. Elle est présentée comme étant le fruit de quelque méprise mais, si l'on examine de plus près les éléments épars dans la fiction, il n'y a là nulle méprise et aucun hasard. Une seule raison au fait que monsieur de Canaple se retrouve dans le même lit que Mme de Granson résiste à l'examen, c'est tout simplement l'accomplissement d'un souhait.

Certes, la fable fabrique à grands traits, sans chercher même à en convaincre le lecteur, une autre explication mais qui, très rapidement, s'effrite : Mme de Granson serait venue se coucher dans la chambre de Canaple pensant qu'il ne reviendrait pas puisqu'il était parti chasser sur les terres voisines d'un ami²⁹³. Si l'on fait de la chasse une métaphore de la conquête amoureuse, Canaple reviendra finalement « chasser » sur les terres de Monsieur de Granson auquel il est également lié par les liens de l'amitié : les allusions, on le voit, sont à peine voilées. Même pour un lecteur peu averti, une lecture, au moins double, des éléments en présence est aisément repérable.

La distribution des lieux dans un roman étant toujours signifiante, il apparaît évidemment curieux que cette femme, déjà éprise du comte depuis quelque temps, trouve comme seul refuge pour la nuit la chambre de l'homme aimé et absent. De toutes les chambres d'une demeure faite pour recevoir une nombreuse compagnie, elle n'a pu choisir que celle-là. Enfin, si Canaple s'y introduit, à la faveur de son sommeil, c'est qu'il disposait

²⁹³ Il s'agit de Monsieur de Châlons lequel jouera par ailleurs un rôle dans l'un des récits insérés du roman avant que tous les fils se rejoignent lors du dénouement.

encore de la clef que probablement elle lui avait elle-même donnée. En tout état de cause, elle n'ignorait pas qu'il la détenait encore :

Il était tard quand il arriva, et celui qui lui ouvrit la porte était si endormi, qu'à peine put-il obtenir qu'il lui donnât de la lumière. Il monta tout de suite dans son appartement, dont il avait toujours une clef ; la lumière qu'il portait s'éteignit dans le temps qu'il en ouvrit la porte ; il se déshabilla, et se coucha le plus promptement qu'il put²⁹⁴.

Alors, pourquoi toute cette mise en scène ? Qu'est-ce que l'adultère sert à masquer ? Car ce n'est pas encore là le véritable enjeu du texte, le désir implicite sur lequel repose le roman.

La première remarque que je pourrais faire, c'est qu'au XVIII^e siècle, peu après la Régence, il ne pesait pas sur la sexualité des femmes les mêmes interdits que ceux qui se sont imposés au XIX^e siècle. Je ne reviendrai pas sur la vie de Mme de Tencin, mais je doute fort qu'elle ait eu besoin d'avoir recours à la fiction pour pouvoir dire quelque chose d'un désir sexuel dont il n'y a pas apparence qu'il ait été refoulé. Certes, il fallait respecter les bienséances dans les romans mais justement, les auteurs du XVIII^e siècle ont su tirer parti de ces contraintes, fécondes pour l'écriture, et se sont fait un jeu de laisser entendre sans dire. De plus, les mœurs de l'époque étaient suffisamment « libres » pour que l'on puisse penser que les enjeux étaient ailleurs et c'est précisément en ceci que les textes de femmes de cette époque sont intéressants à étudier depuis notre XXI^e siècle plutôt « libéré », lui aussi, et pourtant toujours aussi inquiet quant aux questions de l'amour.

La deuxième remarque que je ferais, c'est que pour les besoins de la fable, l'adultère est immédiatement déguisé en outrage qu'il faut réparer alors que – c'est là l'un des procédés les plus classiques de l'inversion ironique - au niveau de la fiction, cet outrage est très exactement ce que visait Mme de Granson. Voilà qui est déjà beaucoup plus délicat à énoncer puisque l'insupportable apologie du viol semble beaucoup trop proche. Mais ce n'est pas de cela qu'il est question, nous sommes-là dans une fiction dans laquelle l'outrage sert un autre propos. Il s'agit de faire croire au personnage masculin qu'il a commis l'irréparable, qu'il est coupable d'une faute qu'il lui faudra expier.

²⁹⁴ *op.cit.* p. 19.

La chose est mise en place dans le roman à partir d'un lieu commun de la littérature dont la forme qu'il prend chez Mme de Tencin mérite d'être analysée²⁹⁵. L'amour naît avant même que les protagonistes aient pu se rencontrer. A la faveur d'un discours l'héroïne tombe amoureuse de son amant. Ainsi, c'est en conversant avec son amie Mme de Beaumont, qui se trouve être la sœur de monsieur de Canaple, que Mme de Granson commence à ressentir les premiers symptômes de l'amour. Ce sont donc les paroles de la sœur qui sont à l'origine du sentiment amoureux. Voici en l'occurrence le portrait que Mme de Beaumont fait de son frère :

[...] il croit qu'on ne peut être longtemps amoureux et heureux ; mais aussi il est bien éloigné de penser, comme la plupart des hommes qu'on peut, sans intéresser la probité, manquer à une femme ; il est persuadé, au contraire, qu'on ne saurait mettre trop de vertu dans un engagement qui trouble souvent toute la vie d'une malheureuse à qui l'on a persuadé qu'on l'aimerait toujours. Aussi, ajouta Mme de Beaumont, mon frère ne s'est-il jamais permis d'engagement sérieux.

« - Je suis tout à fait fâchée, répondit madame de Granson, de ce que vous m'apprenez : la liaison qui est entre monsieur de Canaple et monsieur de Granson, et celle qui est entre vous et moi, m'avaient fait naître l'espérance d'en faire mon ami ; mais je crains qu'il ne soit aussi inconstant en amitié qu'il l'est en amour. – Ce n'est pas la même chose, répliqua Mme de Beaumont : l'amitié n'a point, comme l'amour, un but déterminé ; et c'est ce but, une fois gagné, qui gâte tout chez mon frère ; mais je doute qu'il s'empresse d'être de vos amis ; il craint de voir les femmes qu'il pourrait aimer, et vous êtes faite de façon à lui donner très légitimement cette crainte : je crois même que, quoiqu'il soit fort aimable, il ne vous le paraîtra point du tout ; car il faut encore vous dire ce petit trait de son caractère ; son esprit ne se montre jamais mieux que quand il n'a rien à craindre pour son cœur. – C'est-à-dire, répliqua madame de Granson, qu'il fait injure toutes les fois qu'il cherche à plaire, et qu'il faudrait l'en haïr²⁹⁶.

La phraséologie de Mme de Beaumont amène le lecteur à se prendre à tous les pièges des doubles sens contenus dans le moindre syntagme. A la première lecture, Canaple apparaît comme un homme d'une exceptionnelle courtoisie, champion des femmes devant lesquelles il se sentirait déshonoré s'il venait à leur manquer de parole : « il est bien éloigné de penser, comme la plupart des hommes qu'on peut, sans intéresser la probité, manquer à une femme ». Je dirais qu'aujourd'hui il apparaîtrait même comme un féministe. Contrairement à ceux qui pensent, comme Diderot, que la parole donnée est sacrée, exception faite de celle que l'on a

²⁹⁵ Ce *topos* par ailleurs, figure aussi dans l'un des romans de Mme de Fontaines, *La Comtesse de Savoie*, il se retrouve fréquemment dans les contes de fées.

²⁹⁶ *Le Siège de Calais*, op. cit. pp. 12-13.

donnée à une femme sous l'emprise de l'amour²⁹⁷, Canaple ne veut rien promettre qu'il ne puisse tenir²⁹⁸. C'est un homme d'une grande droiture morale, un homme pour qui la parole donnée à une femme compte, au même titre que celle donnée à un homme.

Une deuxième lecture, plus attentive et guidée par les remarques de Mme de Granson, dont l'esprit vif traduit pour le lecteur le sens du discours de son amie, permet de saisir que Canaple est un libertin de l'espèce la plus dangereuse pour une femme : c'est un cœur froid qui, s'il ne s'autorise aucun « engagement sérieux » avec une femme sous prétexte qu'il sait déjà qu'il l'abandonnera, ne s'interdit pas pour autant leur commerce. Mme de Granson traduit ceci avec simplicité : Canaple est inconstant en amour. C'est un infidèle qui ne s'avance que portant le masque séduisant de l'honnêteté.

Néanmoins, le trait qui le caractérise et autour duquel le roman tout entier est construit justement parce que c'est celui qui fixe les vœux de Mme de Granson, est ainsi reformulé par elle : « il fait injure toutes les fois qu'il cherche à plaire ». On le voit, l'outrage est déjà là. Il est tout à fait significatif que Mme de Granson ajoute qu'« il faudrait l'en haïr ». Le conditionnel indique dans ce passage, qu'il est déjà décidé que Mme de Granson va venir prendre une place tout à fait particulière dans un discours constitué et qui, en quelque sorte, fait système²⁹⁹. Faut-il s'étonner de ce que, plus tard, bien qu'« injuriée », elle ne le haïra pas ?

Lorsque Mme de Beaumont énonce le fait que Canaple « craint de voir les femmes qu'il *pourrait* aimer », la proposition contient en germe la possibilité d'un tel amour. C'est une possibilité qui bientôt se mue en certitude dans l'esprit du lecteur puisque Mme de Tencin conduit systématiquement la fable à la réalisation de la valeur modale du conditionnel.

Sans grande originalité, pour Canaple, selon le poncif des romans et plus particulièrement des romans libertins, dès lors qu'un homme « a eu » une femme il ne peut

²⁹⁷ C'est un lieu commun depuis Platon. Dans *Le Banquet* Pausanias énonce ceci : "[...] devant Aphrodite, à ce qu'on dit, nul serment n'engage", Libro, 1992, p. 25.

²⁹⁸ On peut rapprocher cette position de ce que Diderot fait dire à Orou : "Rien, en effet, te paraît-il plus insensé qu'un précepte qui proscrie le changement qui est en nous ; qui commande une constance qui n'y peut être, et qui viole la nature et la liberté du mâle et de la femelle, en les enchaînant pour jamais l'un à l'autre ; qu'une fidélité qui borne la plus capricieuse des jouissances à un même individu ; qu'un serment d'immuitabilité de deux êtres de chair, à la face d'un ciel qui n'est pas un instant le même [...]", *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 157.

²⁹⁹ A l'époque où Mme de Tencin écrit les romans libertins sont légion et ses propres nouvelles historiques font figure d'anachronismes pour reprendre les propos de Pierre-Jean Rémy.

que s'ensuivre le dégoût³⁰⁰ : le sentiment amoureux ne survit pas à la « possession charnelle » et cette « possession » est pour le libertin le but à atteindre. Il n'y a rien au-delà. Le but que Mme de Granson se propose est différent : il s'agira pour elle d'opposer au discours libertin de Canaple, un démenti radical et en acte car tout ceci se trouvera dans les blancs du texte, pour reprendre l'expression de Galiani, c'est-à-dire dans un discours, à lui adressé, mais sans paroles. Si Canaple ignore tout de ce stratagème, le lecteur toutefois est du moins informé de l'intention puisque, faisant suite à l'échange, les pensées de Mme de Granson nous sont rapportées :

« Quand madame de Granson fut seule, elle ne put s'empêcher de repasser dans son esprit tout ce qu'elle venait d'entendre sur le caractère de monsieur de Canaple. « Il croit donc, disait-elle, qu'il n'a qu'à aimer pour être aimé. Ah ! que je lui prouverais bien le contraire, et que j'aurais de plaisir à mortifier sa vanité³⁰¹ ! »

C'est à nouveau à partir d'un conditionnel qu'est exprimée la visée de Mme de Granson dont on sait déjà le traitement que Mme de Tencin lui réserve : pour pouvoir prouver à Canaple qu'il ne suffit pas d'aimer pour l'être en retour, il lui faudra se soustraire à l'aveu ou en tout cas le retarder aussi longtemps que possible. De fait, tout au long du roman, Canaple sera maintenu dans l'ignorance absolue des sentiments de Mme de Granson, croyant même en être haï puisqu'il pense avoir commis envers elle un acte dont il est persuadé qu'il est impardonnable. Ce qui est d'une importance égale à la question des sentiments, c'est le plaisir escompté par Mme de Granson. Il s'agit moins pour elle de la perspective des ébats amoureux que de celle du combat à livrer. Canaple doit pouvoir la posséder et désirer ensuite ne plus s'en détacher. Il faut qu'il désire avec ardeur les nœuds indissolubles du mariage. La victoire de Mme de Granson sera presque complète lorsqu'il en sera là. Il n'y a pas, dans ce roman de Mme de Tencin, de glorification du sentiment amoureux en tant que tel. L'amour et le mariage ne valent ici qu'en tant que preuve de la défaite de Canaple.

Mme de Granson va tenter de tenir le discours de Canaple en échec en s'employant à le faire taire. Pour cela, Mme de Tencin dispose d'un autre *topos* du roman d'amour d'ailleurs annoncé par Mme de Beaumont : « Son esprit ne se montre jamais mieux que quand il n'a rien à craindre pour son cœur ». Mais si, lors de la rencontre avec Mme de Granson Canaple s'est montré si loquace, c'est que l'amour ne lui vient pas dès la scène de première vue. Ce

³⁰⁰ L'inverse est vrai aussi dans les romans libertins et les femmes également éprouvent des goûts passagers.

³⁰¹ *Ibid.* p. 13.

n'est que bien plus tard que le sentiment amoureux le rendra coi. Son mutisme sera renforcé par le sentiment de sa faute qu'il n'aura expiée que lorsqu'il sera prêt à faire, par amour, le sacrifice de sa propre vie. Car c'est là le véritable enjeu du roman, du désir qui anime le personnage féminin. C'est pour elle et pour attester de sa valeur que Canaple doit se sacrifier au siège de Calais. Le roman de Mme de Tencin est en cela beaucoup moins anachronique qu'il y paraît puisqu'il reprend à sa façon l'esprit des romans de chevalerie et de l'amour courtois.

Une fois que ce dispositif discursif est mis en place, le roman peut commencer, il ne reste plus qu'à observer la manière dont le ressort de la machine se détend : Monsieur de Canaple arrive, ne la remarque pas et se montre brillant. Elle s'éprend de lui, on connaît la suite : ils furent heureux ; et la fin : ils se marièrent. *Echec et mat*, pourrait dire Mme de Granson qui a réalisé un certain idéal féminin puisqu'elle règne sur l'homme par l'amour qu'elle lui inspire, ce qui est d'une facture assez classique. Ce qui l'est moins, c'est qu'elle a assuré sa victoire en dépit de – ou plutôt grâce à – ce qui devait signer la défaite de cet amour. Il est tout à fait frappant que le discours de Mme de Granson, pour s'assurer la victoire, n'a eu qu'à aller chercher la faille dans le discours de Canaple et qu'elle l'a en quelque sorte battu avec ses propres armes.

Mme de Tencin fait donc remporter une double victoire à Mme de Granson et dans les deux cas, qu'il s'agisse du registre de la guerre ou du système libertin, ce qu'elle fait jouer ce sont les lois qui organisent les discours.

2. Un roman de Mme de Fontaines : jeux de lois et de parole

En ce qui concerne le sens d'une œuvre, nous avons toujours affaire à une construction, à l'élaboration d'un sens. Si l'écriture que l'on appelle littéraire, est bien le lieu de l'équivoque, elle ouvre par conséquent à l'interprétation parce qu'elle est jeu avec le langage et donc avec le sens. Mais où arrêter le sens ? Autrement dit, un texte est-il susceptible d'une infinité d'interprétations ? A quelles conditions peut-il supporter des interprétations plurielles voire contradictoires ? Il y a toujours dans l'analyse littéraire le risque d'un forçage du texte.

Aujourd'hui les tenants de l'indécidabilité du texte, dont Stanley Fish est l'un des plus éminents représentants, pensent que c'est le lecteur qui « fait » le texte. Pour préciser les questions en jeu dans la problématique de l'élaboration des sens d'un texte, je vais prendre appui sur un bref passage extrait de son ouvrage *Quand lire, c'est faire*³⁰². Le danger, selon Fish, d'une prolifération du sens qui serait le fait de lectures individuelles, se posant comme aussi valables les unes que les autres, n'existe pas. Pour lui, la possibilité d'élaboration de la signification d'un texte est un fait social :

[...] les significations arrivent déjà calculées, non parce qu'il y aurait des normes incluses dans la langue, mais parce que la langue est toujours perçue, dès le départ, à l'intérieur d'une structure de normes. Toutefois, cette structure n'est pas abstraite et indépendante, mais sociale. Il ne s'agit donc pas d'une structure unique dans un rapport privilégié avec le processus de communication tels qu'il se produit dans n'importe quelle situation mais d'une structure qui change lorsqu'une situation, avec son arrière-plan supposé de pratiques, de finalités et d'objectifs laisse place à une autre. En d'autres termes, la base d'accord partagée que recherchent Abrams et d'autres est toujours déjà trouvée, bien que ce ne soit pas toujours la même³⁰³.

Je lis ces lignes comme une refonte de la très problématique articulation entre ce qui relèverait de l'histoire et qui serait donc soumis à des variations à travers le temps d'une part et d'autre part ce qui relèverait de la structure permettant ainsi de repérer une certaine fixité

³⁰² Titre original : *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*.

³⁰³ Stanley Fish, *Quand Lire C'Est Faire*, l'autorité des communautés interprétatives, traduit de l'anglais (américain) par Etienne Dobenesque, Les Prairies ordinaires, collection « penser/croiser », Paris, 2007 pour la traduction française, p. 48.

des éléments. Mais une confusion s'installe dès lors que Stanley Fish affirme que nous avons affaire à une « structure de normes qui change » car il devient difficile de maintenir la distinction entre structure et histoire, entre diachronie et synchronie et je ne vois plus très bien où situer la structure et où situer l'histoire. Ce que Stanley Fish nomme « structure de normes » n'est cependant pas autre chose que l'idéologie propre à chaque époque qui reçoit les textes : la « structure de normes » c'est donc l'ensemble des valeurs qui ordonnent une société donnée et je pense avec Stanley Fish que ces valeurs peuvent être soumises à variation au fil du temps.

Quant aux « normes incluses dans la langue », je souhaiterais y revenir brièvement car ce sont précisément celles qui sont le plus aisément isolables et qui permettent de travailler les textes sans se laisser déborder par la question du sens. Par exemple, c'est une norme, une loi du langage articulé qu'un élément ne vaille, ne puisse recevoir de valeur, que du fait de sa différence avec un autre élément : la lettre *a* n'a de valeur qu'en tant qu'elle diffère de la lettre *l* mais elles vont pouvoir se combiner ensemble de diverses manières. Saussure, généralement considéré comme le père de la linguistique moderne, en a fait une théorisation dans son Cours de Linguistique Générale. Ces lois qui organisent le langage sont toujours à l'œuvre et elles portent à conséquence quelle que soit la situation d'énonciation. C'est probablement la raison pour laquelle Stanley Fish – qui est aussi linguiste – emploie ici une terminologie mathématique, pour aborder les significations qui arriveraient selon son expression, déjà « calculées ». S'il ne précise pas avec quel outil il effectue le calcul (serait-ce une trace de la scientificité de la linguistique, de celle de la sociologie ou encore un souvenir des mathèmes lacaniens ?) il rend perceptible l'embarras des études littéraires devant la question de la subjectivité à laquelle on va un peu trop rapidement opposer l'objectivité. Dès lors qu'il est question du sens, la ligne de partage devient incandescente. Il me paraît essentiel de distinguer entre sens et signification. Je dirai pour ma part que le sens suppose une interprétation nécessairement subjective et qu'elle vient non pas s'opposer mais s'accrocher à une signification qui – même lorsque le mot est au pluriel – a un caractère objectivable.

Le grand débat qui agite encore l'université quant au statut scientifique des sciences humaines et de l'analyse littéraire me semble sous-tendre l'approche de Stanley Fish. J'ai montré précédemment en quoi la question de la science est fondamentale quant à la place faite aux romans écrits par des femmes dans l'histoire littéraire et il apparaît ici que cette question continue à avoir des effets déterminants sur la chose littéraire. Mais dans quel rapport se trouvent l'objectif et le subjectif quand il s'agit d'une œuvre littéraire ? Et est-ce forcément un

rapport d'exclusion ? Si l'on reste dans le fil de Lanson, du côté de l'histoire de la littérature, ou du travail du critique littéraire, il faudrait répondre à cette question par l'affirmative. Antoine Compagnon rapportait les propos de celui qui a inscrit la critique littéraire dans une méthode scientifique : « Notre métier ne vaut que par l'effacement de notre personne³⁰⁴ ». Mais ce n'est pas là la position de Stanley Fish.

Le titre original du livre de Stanley Fish pose la question : « *Is There a Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities* ». Au-delà de la provocation (« Y a-t-il un texte dans ce cours ? » semble faire disparaître le texte lui-même), S. Fish illustre la *situation* par laquelle « quelqu'un » peut faire advenir un texte ou non.

Néanmoins, pour limiter la dérive du sens, il aborde l'œuvre comme un produit objectivable. On a souvent caricaturé sa pensée mais il faut remarquer avec Marc Escola que Stanley Fish a tenté de sortir de l'antinomie traditionnelle sujet/objet³⁰⁵. Il le fait pourtant en maintenant le texte du côté d'une instance objectivable ; ce qui est pour lui « variation » ne semble être imputable qu'aux seuls lecteurs. Ceci est tout à fait concevable à la condition de s'appuyer sur une conception du texte comme immuable, sur une fixité qui serait celle de sa matérialité et, de fait, le texte est un énoncé.

Pourtant je rencontre là une difficulté pour faire place à ce qui précisément dans le texte demeure incertain, du fait de sa nature même, c'est-à-dire d'être tissé de langage. Ce passage n'indique pas ce qui dans la singularité textuelle, relève de la langue propre à un auteur, c'est-à-dire de la question du style. Il laisse de côté ce qui permet, justement, de ne pas faire d'un texte un produit « objectif ».

Selon Stanley Fish, les dangers du relativisme ne sont pas à craindre car l'élaboration du sens dépend de « communautés interprétatives » qui fonctionnent comme une limite à la fuite du sens. C'est une façon de dire que la « base d'accord partagée », le consensus est

³⁰⁴ Propos rapportés par Antoine Compagnon dans *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, *op. cit.* p. 48.

³⁰⁵ Marc Escola : « On peut énoncer cette question dans les termes simples [...] d'une alternative brutale : doit-on penser que le sens d'un texte se confond avec la signification qu'un auteur a en lui déposé [...] ou bien : un texte peut-il recevoir tous les sens qu'il nous plaît de lui donner ? [...] La présente traduction nous offre à comprendre que la thèse de S. Fish, même si elle peut prêter le flanc, par des formulations à l'emporte-pièce qu'il est toujours tentant de sortir de leur contexte, à l'accusation de relativisme absolu, n'est en réalité assimilable à aucune des deux positions, parce qu'elle vise précisément à esquisser une sortie de l'alternative », dans « L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish », janvier 2008, volume 9, numéro 1, <http://www.fabula.org/revue/document3780.php>.

toujours à l'œuvre. Se croire original (au sens de l'origine) dans sa façon de penser est pure illusion puisqu'il ne nous est pas possible de penser en dehors de l'idéologie : on ne risque pas de se tromper puisqu'au fond, l'interprétation est bien ancrée dans une pensée commune.

Ce n'est peut-être pas tant le relativisme que Stanley Fish risque de promouvoir (malgré lui) qui lui aura valu le plus de critiques qu'une des conséquences logiques de cette analyse : ce qu'il désigne pour être bientôt dénoncé, c'est la croyance en un « penser vrai » qui tirerait sa légitimité de ce que l'on pense sinon avec le plus grand nombre du moins avec une communauté qui fait argument d'autorité comme l'indique la traduction française de son titre : « l'autorité des communautés interprétatives ». Dès lors que cette autorité se trouve de la sorte circonscrite et suivant la tendance de notre époque, elle peut être « déboulonnée ».

J'ose espérer que ce qui fait lien dans une communauté de chercheurs, c'est moins les questions de la signification et du sens, que la rencontre avec la nécessité avérée de la relance du questionnement et ceci non seulement parce que le sens ne peut être fixé une fois pour toutes mais parce que ce qui maintient les œuvres en vie, c'est précisément ce qui troue la signification, c'est-à-dire, du côté du lecteur, le *travail* de la pensée. L'idée de « communauté interprétative » oblige à repenser les problèmes posés par toute forme de communautarisme : l'écueil de la pensée c'est l'absence de son travail, c'est le consensus, c'est-à-dire la pensée unifiante en ce qu'elle risque toujours de basculer du côté de la pensée unique.

Pour les textes de femmes du XVIII^e siècle toutefois, nous sommes encore loin du compte, ils sont loin de souffrir pour l'instant d'une inflation des analyses qui viendraient se conjoindre dans un consensus interprétatif (encore que l'impact des études sur le genre et certaines approches féministes offrent déjà des grilles de lecture et un type de questionnement consensuel : l'égalité est l'horizon idéal que l'on cherche à atteindre et la lutte contre toute forme de domination en est le moyen).

Toutefois, je retiens cette notion de « communauté interprétative » malgré les réserves dont je viens de faire état, car elle m'est utile sur un point : elle invite, avant de s'avancer dans l'analyse des romans, à s'interroger plus précisément sur le type de lien, de discours social ou littéraire dans lequel le texte se trouve avoir pris place. Ceci me permettra de dégager les éléments qui, faisant autorité, commandent ou ont commandé de fait un certain type de lecture.

Arpenter le champ des romans écrits par des femmes au dix-huitième siècle m'a parfois amenée, en ce qui concerne l'appareillage critique, en plein désert. Bien que certaines romancières fassent depuis peu exception (ainsi Mme Riccoboni, la grande favorite Mme de Charrière ou Mme d'Epinay), je n'ai eu connaissance que d'un nombre très restreint de travaux récents, voire aucun, à propos de Mme de Fontaines, de Marguerite de Lussan ou de Fanny de Beauharnais : les textes récemment réédités sont aussi ceux qui bénéficient du plus grand nombre de travaux analytiques. Or, les conditions de réception des textes sont un des facteurs les plus importants de variation des lectures analytiques et la question éditoriale est un facteur déterminant. On n'aborde pas de la même manière un texte de Mme de Tencin que l'institution universitaire a reconnu, sur lequel le nombre de travaux ne cesse de croître et qui a traversé les siècles avec une réputation de chef-d'œuvre (fût-il méconnu) et un texte de Mme de Morency dont personne ne semble avoir jamais entendu parler et qui, à la première lecture, ne correspond que de très loin aux critères de qualité que nous attribuons aujourd'hui aux textes littéraires. Qu'est-ce qu'un « bon » texte pour la recherche?

Entre l'époque où ces romans ont été écrits et aujourd'hui, les différences au niveau de la réception sont telles que surgit inévitablement la question épineuse de la dérive interprétative, d'autant plus que pour certains textes les points d'appui qu'offre une tradition critique bien établie manquent. La difficulté qui s'ensuit est presque paradoxale : tenter l'analyse d'un texte sur lequel il n'existe (en apparence) aucun discours préétabli offre une liberté appréciable mais difficile à exercer. La pensée obéit à un double mouvement : elle est à la fois tentative d'avancée et d'innovation, c'est-à-dire de création à l'intérieur d'un discours mais elle ne peut progresser qu'en tenant compte de ce qui est déjà là, à savoir, pour les textes les moins connus de ce corpus, l'arrière-plan des discours constitués sur la littérature de cette époque, ce que Stanley Fish nomme « l'arrière-plan supposé de pratiques ». Le travail du critique littéraire consiste souvent à élaborer une réflexion « contre », et celle-ci ne se déploie jamais si facilement que lorsqu'elle peut s'exercer contre un discours critique qui lui préexiste. Mais il arrive aussi que la pensée cherche une autre voie que celle de l'innovation et qu'elle s'efforce de trouver, voire de prouver, pour les textes étudiés, la fondation d'une tradition. C'est ce qu'un titre comme *La Tradition des romans de femmes*³⁰⁶ permet de supposer. En effet, il n'y a, pour l'histoire littéraire, rien de tel que la fondation d'une

³⁰⁶ Voir notamment Catherine Langle, « Le refus du monde ou le comble du roman » dans *La Tradition des romans de femmes : XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion, p. 41-57.

tradition pour légitimer une catégorie d'écrits et, nous l'avons vu pour les romans écrits par des femmes, la question de la légitimité est récurrente. Cependant, s'il n'existe que peu, ou pas d'études sur certains des textes de ce corpus, ces derniers se situent néanmoins dans un contexte lui-même déjà bien balisé.

Pour ce qui est des romans écrits par des femmes dans la première moitié du XVIII^e siècle, à défaut de discours critique, l'arrière-plan qui tend à orienter le plus fortement leur analyse, et qui donc construit un sens, est celui que forme la catégorie de la « nouvelle historique » ou « nouvelle galante ». Cette appellation fait autorité. Ce qui va pouvoir faire limite à la dérive du sens, c'est « l'autorité d'une communauté interprétative » non pas en tant qu'elle délivrerait une « signification calculée », mais au contraire en ce que d'être repérée comme telle, c'est-à-dire dans sa fonction d'autorité, elle permet de s'en décaler.

Ainsi, je me suis appuyée sur la lecture d'un bref passage du livre de Stanley Fish pour indiquer les différentes manières dont la construction des sens d'un texte peut rencontrer des limites dans la langue, avec le style de l'auteur ou en la personne des lecteurs formant une communauté interprétative. Cependant, une approche qui s'appuierait essentiellement sur la place du lecteur contient le risque de peiner à faire une juste place aux deux autres dimensions évoquées plus haut : la dimension du texte en ce qu'il résiste et celle de l'auteur en ce qu'il échappe. Celles-ci se trouvent en quelque sorte reléguées à une place seconde au lieu d'être appréhendées dans un même temps. La linéarité du processus d'écriture rend difficile le traitement simultané de ces trois dimensions sauf à les traiter au niveau où elles s'articulent. Le sens d'un texte dépend de la manière dont sont nouées entre elles trois dimensions indissociables³⁰⁷ : le texte lui-même, l'auteur (collectif ou singulier avec ses intentions conscientes ou non) et le lecteur. Cependant, ces trois dimensions sont tout à fait susceptibles de se nouer de diverses manières. Très souvent les théories littéraires optent pour l'une de ces dimensions au détriment des deux autres et l'on a affaire essentiellement soit à la question de l'intention de l'auteur soit à la suprématie du texte qui ne renverrait toujours qu'à lui-même ou encore à la place du lecteur à qui il revient d'établir le sens de l'œuvre.

³⁰⁷ Je m'appuie ici sur le nœud borroméen comme présentation des trois dimensions de la parole que Lacan introduit à partir de son séminaire de 1973-1974, *Les Non-dupes-errent*. Cet apport fécond permet de travailler à partir des trois dimensions indissociables que sont le réel, l'imaginaire et le symbolique.

Je me suis demandé quelles étaient les lois qui organisaient un texte, la manière dont l'auteur y prenait part et en quoi elles pouvaient apporter quelque chose à la lecture d'une œuvre méconnue aujourd'hui. Or l'entrée dans cette problématique m'est venue précisément du traitement que, dans *Histoire de la comtesse de Savoie*, Mme de Fontaines fait de la parole et de la loi, conjointement. C'est là ce qui vient dé-limiter le sens que je peux donner au roman par ma lecture.

C'est pourquoi mon analyse de l'œuvre de Mme de Fontaines, *La Comtesse de Savoie*, prend son départ de la question éditoriale en ce qu'elle contribue à fonder les catégories construites ultérieurement par l'histoire littéraire. J'ai montré que les éditions vont parfois jusqu'à forger le texte lui-même : ce fut le cas pour le roman de Mme d'Epinay. En tout état de cause, les éditions influent sur la réception qu'elles façonnent et donc sur le lecteur. Ma lecture se poursuivra par une analyse aussi serrée que possible de ce qui permet de faire jouer entre eux les deux termes de parole et de loi. J'aborderai cette question successivement dans une épître dédicatoire de Voltaire, dans le texte source de l'Arioste, *Roland furieux* et une tragédie de Voltaire intitulée *Tancrède* qui s'inspire du roman de Mme de Fontaines puis dans la pièce de Shakespeare, *Beaucoup de bruit pour rien* et enfin dans le roman de Mme de Fontaines. En effet, la parole et la loi se déclinent dans des registres et des niveaux différents dont je souhaite montrer – au sens musical du terme – la portée. Si le texte s'écrit à la manière d'une partition, il lui faut un interprète pour le jouer.

a) Charmant ouvrage

A quelle date le roman de Mme de Fontaines, *Histoire de la comtesse de Savoie* fut-il publié pour la première fois ? Les sources que j'ai pu consulter se contredisent. D'après la bibliographie de Cioranescu³⁰⁸, le roman daterait de 1713, d'après le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France, la première édition du roman daterait de 1726 mais le critique cité ci-après donne quant à lui la date de 1722. Tous cependant indiquent que le roman a été publié dans la première moitié du XVIII^e siècle. L'imprécision des références, les

³⁰⁸ Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Editions du Centre National de la recherche scientifique, 1969, 3 volumes, 2137 p.

différences dans l'établissement des éditions de ce texte et les commentaires qui les accompagnent sont très instructifs. Ils donnent des indications précieuses sur la réception du roman, sur le sort qui lui a été fait depuis sa première impression et sur les types d'interprétations auxquels le roman a pu donner cours. Ainsi pour l'auteur de cette notice historique³⁰⁹ :

Les deux premières éditions qui furent faites sous les yeux de l'auteur, l'une en 1722, l'autre peu d'années après, sont depuis longtemps devenues très rares : elles étaient d'ailleurs imprimées avec une extrême négligence. Depuis ce temps, la *Comtesse de Savoie* n'a point été publiée séparément ; on la trouve dans un ancien recueil intitulé Bibliothèque de Campagne, et elle a été jointe à la collection in-8° des Œuvres de Mesdames de Lafayette et de Tencin. Nous croyons donc rendre service aux amateurs d'un genre de lecture aussi agréable, en donnant, dans un format commode et portatif, cette nouvelle édition des deux charmants ouvrages de madame de Fontaines.

Cette édition qui publie séparément *La Comtesse de Savoie* fait quasiment figure d'exception. Hormis les deux premières éditions dont le critique précise qu'elles ne sont pas fiables et que nous ne pourrions donc pas les considérer aujourd'hui comme des éditions « scientifiques », cette romancière n'avait donc jamais été publiée seule. Le roman de Mme de Fontaines a souvent été, comme ceux de Mme de Tencin, comparé aux romans de Mme de Lafayette. Il appartient à la catégorie des « nouvelles historiques » et justement, l'édition de *La Comtesse de Savoie* sur laquelle je me suis appuyée pour cette étude figure dans un volume qui rassemble les œuvres de ces trois romancières³¹⁰. Ce que j'avance au sujet de Mme de Fontaines a longtemps été vrai pour Mme de Tencin : A titre d'exemple, Etienne commence ainsi une notice sur elle :

C'est un usage aujourd'hui consacré d'imprimer les œuvres de Mme de Tencin à la suite de celles de Mme de La Fayette³¹¹.

Cependant, ses romans, nous l'avons vu, ont connu un destin éditorial qui les a conduits vers une relative célébrité dans les milieux autorisés. Pour Mme de Fontaines il n'en

³⁰⁹ *Œuvres de Mme de Fontaines*, nouvelle édition, *La comtesse de Savoie, Histoire d'Aménophis*, Paris, chez d'Hautel, librairie, 1812, notice p. 5-6.

³¹⁰ *Œuvres complètes de Mesdames de Lafayette, de Tencin et de Fontaines* par M. Auger, Paris, Lepetit, 1820, volume 4.

³¹¹ *Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines*, tome IV, Moutardier, 1825, Notice, p. I-LXXXV, p. I.

est rien. Toutefois, si j'insiste sur la particularité de cette comparaison³¹² et sur le fait que ces trois noms se trouvent ainsi régulièrement accolés par les critiques et les éditeurs du XIX^e siècle, c'est que leur proximité conditionne déjà pour une grande part notre entendement de ces textes : lire un roman de Mme de Tencin ou de Mme de Fontaines à la suite de *La Princesse de Clèves*, c'est déjà l'interpréter à partir d'une certaine habitude de lecture.

Les choses semblent s'être inscrites ainsi dans une forme de mémoire collective puisque par la suite, prenant le relais des éditeurs, alors même que leurs œuvres ne sont plus publiées ensemble, les critiques du XIX^e siècle pour Mme de Fontaines, et jusqu'au XX^e-XXI^e siècle, lorsqu'ils évoquent Mme de Tencin, ont tendance à citer conjointement Mme de Lafayette, comme je l'ai fait également dans les premiers moments de cette étude.

Le discours de la critique littéraire maintient donc un type de lecture qui ne correspond plus à la réalité éditoriale. Les rares notices biographiques concernant Mme de Fontaines disent que l'on ne sait presque rien d'elle ce qui contribue à augmenter le pouvoir suggestif du paratexte. Le voisinage des œuvres de Mme de Lafayette et de Mme de Tencin a un effet tout à fait déterminant quant à un auteur comme Mme de Fontaines, du fait qu'elle est aujourd'hui et pour l'instant absolument méconnue : il tend à devenir dès lors l'élément principal du contexte à partir duquel le lecteur va élaborer sa propre lecture. On s'attend donc en premier lieu à lire un texte dont la finalité est de parcourir les méandres du sentiment amoureux et qui évoque avec délicatesse les heurs et malheurs des héros dont la passion est passée au crible de l'analyse, sur un fond historique quelconque dont on suppose presque toujours, à tort, qu'il est indifférent.

b) D'un langage enchanteur

Pour ne pas rester trop prisonnière de cet éclairage, j'ai pris appui sur des vers que Voltaire avait écrits à propos de *La Comtesse de Savoie*³¹³. Citer un éloge de Voltaire peut avoir, à terme, l'effet d'un argument d'autorité c'est-à-dire qu'il risque de discréditer aux

³¹² Il existe aussi une autre éditions (1832) réunissant les mêmes auteurs et portant le même titre : *Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaine*.

³¹³ Si j'en crois l'auteur de la notice qui précède les *Œuvres de madame de Fontaines*, nouvelle édition, revue, corrigée et précédée d'une notice littéraire, *La Comtesse de Savoie, Histoire d'Aménophis*, Paris, chez d'Hautel, librairie, 1812, p. 9-11.

yeux du lecteur ce dont il est censé venir assurer la qualité. Pour éviter cet écueil, j'ai tenté de lire ces vers de manière à ce qu'ils aident au renouvellement de la lecture de la *Comtesse de Savoie* en insistant moins sur l'aspect élogieux que sur les questions esthétiques qu'ils permettent de soulever :

[...] Quel dieu, charmant auteur,
Quel dieu vous a donné ce langage enchanteur ?
La force et la délicatesse,
La simplicité, la noblesse
Que Fénelon seul avait joint,
Ce naturel aisé dont l'art n'approche point ?
Sapho, qui ne croirait que l'amour vous inspire ?
Mais vous vous contentez de vanter son empire ;
De Mondor [sic] amoureux vous peignez le beau feu,
Et la vertueuse faiblesse
D'une maîtresse
Qui lui fait, en fuyant un si charmant aveu.
Ah ! pouvez-vous donner ces leçons de tendresse,
Vous qui les pratiquez si peu ?
C'est ainsi que Marot, sur sa lyre incrédule,
Du dieu qu'il méconnut prôna la sainteté.
Vous avez pour l'amour aussi peu de scrupule ;
Vous ne le servez point, et vous l'avez chanté,
Adieu. Malgré mes épilogues,
Puissiez-vous pourtant, tous les ans,
Me lire deux ou trois romans [...]

Dans ces vers Voltaire fait à Mme de Fontaines un double compliment : en homme galant il se plaint de la vertu de son amie, trop chaste pour accepter qu'on lui parle d'amour. Et rapprochant la religion de la bagatelle avec Marot dont il fait un réformé voire un athée : « sur sa lyre incrédule », il évoque la liberté de la romancière qui n'est pas soumise au dieu.

Malgré l'éloge apparent contenu dans la comparaison de Mme de Fontaines avec les grands écrivains que furent Fénelon, Sapho et Marot, le jeune Voltaire insiste sur l'insensibilité de Mme de Fontaines et sur son talent à rendre des sentiments qu'elle n'éprouve guère : « Sapho, qui ne croirait que l'amour vous inspire ? » ou encore : « pouvez-vous donner ces leçons de tendresse / Vous qui les pratiquez si peu ? » et enfin : « Vous avez pour l'amour aussi peu de scrupule ; / Vous ne le servez point, et vous l'avez chanté ». Voltaire s'attarde, à propos de l'écriture de son amie, non pas sur la vérité du sentiment, mais sur l'aisance et le naturel dans le maniement de la rhétorique amoureuse et des lois du discours romanesque. Mme de Fontaines est, aux yeux de Voltaire, un auteur dont le charme consiste à donner à la fiction un aspect si naturel qu'il en devient le comble de l'art : « Ce

naturel aisé dont l'art n'approche point. ». C'est de la qualité de son expression et de son style qu'il est question, je dirai que c'est, transposé à la romancière, le paradoxe du comédien avant la lettre.

Si, selon Voltaire, le langage de Mme de Fontaines est enchanteur, ce n'est pas seulement qu'il procure du plaisir mais qu'il trompe en faisant illusion, c'est à ce niveau-là que se situe l'enchantement. C'est le langage d'un songe de nuit d'été où, à la faveur de la nuit et du sommeil, des fées malignes feraient croire aux personnages le contraire ou en tout cas, autre chose que ce qui est. Car c'est bien de cela qu'il est question dans le roman de Mme de Fontaines : en effet, ce sont les discours tenus par les personnages, c'est-à-dire leur parole, dans une confrontation avec l'apparence trompeuse qui néanmoins leur tient lieu de réalité, qui va pouvoir déplacer, voire confondre les catégories du vrai et du faux. Plus important encore, c'est à partir de la méprise apparente, grâce à la bévue, que quelque chose d'une vérité nécessairement voilée va pouvoir jouer dans le roman.

La comtesse de Savoie et Mendoce sont amoureux l'un de l'autre, ils savent les sentiments qui les lient l'un à l'autre (bien qu'il n'y ait pas eu d'aveu à proprement parler) mais la comtesse est mariée et vertueuse. Elle se fait un crime de ses sentiments et elle a décidé de fuir un amant qu'elle s'interdit d'aimer. En l'absence de son mari, le Régent, comte de Pancallier, s'éprend d'elle mais se voit éconduit par la belle vertueuse. Le perfide décide de se venger de cet affront qui lui est intolérable en faisant accuser la comtesse d'adultère. Pour que l'accusation soit irréfutable, il organise un flagrant délit. Dans ce stratagème, c'est son propre neveu qui doit être surpris dans la chambre de la comtesse. Le méchant parvient à manipuler son neveu en lui faisant croire que la comtesse est éprise de lui mais que son rang l'empêche de le reconnaître. Il le persuade même de la nécessité de la violer puisque, dit-il, avec les femmes de cette distinction, excédées de manières et de politesse, c'est le véritable moyen de s'en faire aimer. Pancallier le jeune se rend à cette logique (apparemment imparable) sans discuter et tombe dans le piège, victime de la machination de son oncle. Le moment venu, Pancallier, accompagné de témoins, surgit comme le sauveur de l'honneur outragé du mari, poignarde son propre neveu et devant témoins accuse la comtesse de Savoie d'adultère.

La loi de ce pays veut qu'une femme surprise dans de telles dispositions soit mise à mort. C'est donc en parfaite adéquation avec la loi que le mari offensé demande que sa femme soit exécutée. Cependant une autre loi propre à cette province, veut que la dame ait la vie

saute si un chevalier accepte de prendre les armes pour défendre son honneur et remporte la victoire dans un combat contre l'accusateur³¹⁴. Mendoce, l'amant malheureux mais aimé, se présente pour combattre au nom de sa belle mais en conservant le secret sur son nom afin de ne pas éveiller les soupçons. Le mari étant à la guerre, le mystérieux chevalier affronte Pancallier. Ce dernier, mortellement frappé par Mendoce, avoue sa trahison juste avant d'expirer. L'honneur de la comtesse est ainsi doublement réhabilité : d'abord par le combat, bien réel mais dont la valeur a une portée symbolique et ensuite par l'aveu de Pancallier qui fait éclater la vérité. Le mari jaloux meurt à son tour fort opportunément. Les deux amants peuvent enfin s'épouser. Tout est bien qui finit bien.

Il faut convenir qu'à moins de prendre les lecteurs de l'époque pour de grands naïfs, eux aussi ont dû être sensibles au peu de réalisme d'une telle intrigue dont le moins que je puisse dire c'est qu'elle semble au lecteur d'aujourd'hui absolument tirée par les cheveux. Pourtant les lecteurs du XVIII^e siècle ont accueilli ce roman avec une très grande bienveillance. C'est donc que l'absence de réalisme sert un autre propos et que les contemporains de *La Comtesse de Savoie* y ont trouvé quelque chose que je n'ai d'abord pu distinguer qu'avec peine. En effet, parce qu'en plusieurs endroits Mme de Fontaines s'inspire largement d'épisodes renvoyant à *La Princesse de Clèves* ou à d'autres romans de Mme de Lafayette, ceci a pour effet de voiler une autre dimension ou plutôt, un autre registre à l'œuvre dans ce texte : le registre très subtilement ironique.

L'influence de la tradition littéraire de la nouvelle historique n'est pas seule en cause dans la difficulté d'interprétation que pose ce texte. Il apparaît que, selon les critiques (Auger puis Etienne qui reprend les mêmes explications à sa suite), *La Comtesse de Savoie* aurait retenu durablement l'attention de Voltaire. En effet, il s'en serait souvenu bien des années plus tard pour composer deux tragédies, *Artémire* et *Tancredé*. Ainsi voilà posés, et pour longtemps, les premiers jalons d'une lecture interprétative. Voilà donc un roman que nous lisons à partir d'un cadre dont les coordonnées sont ainsi spécifiées : c'est une nouvelle historique contenant un matériau susceptible d'un traitement tragique.

³¹⁴ Le combat d'un tiers contre l'accusateur afin de libérer l'accusé est un motif que l'on trouve déjà dans l'*Astrée*. C'est l'épisode où Méandre, travestie en chevalier, se bat contre Lypandas pour sauver son amant Lydias. Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, textes choisis et présentés par Jean Lafond, Editions Gallimard, 1984, pp. 83-99.

Notre grand philosophe avait dix-sept ans³¹⁵ lorsqu'il composa les vers cités plus haut qui le montrent déjà rompu au ton ironique qui lui est propre, au « ton épigrammatique » qui fait aussi la marque de fabrique de nombreux textes des Lumières. De lui, considéré aujourd'hui encore comme le maître incontesté de l'ironie à la française, on ne peut pas penser qu'il ne se soit pas avisé d'une éventuelle charge satirique, parodique ou ironique de *La Comtesse de Savoie*. En tout état de cause, les vers en question laissent planer un doute quant à la tonalité du roman de Mme de Fontaines. Comment expliquer alors le décalage entre la lecture que je propose du roman de Mme de Fontaines et la lecture que Voltaire semble en avoir faite à travers les réécritures ultérieures que proposent ses propres tragédies ? C'est que ce décalage n'est pas dû à une lecture anachronique et qu'il ne s'agit pas d'une différence de perspective qui viendrait de la différence des époques, le temps n'est pas ici en cause. La différence de perspective et le décalage sont portés, ou plutôt produits, par le texte lui-même.

D'après Auger, Voltaire s'est inspiré de *La Comtesse de Savoie* pour écrire les deux tragédies citées ci-dessus. Cela est probable, surtout pour *Artémire* dont le canevas reprend de très près le roman de Mme de Fontaines. La pièce a été représentée pour la première fois en 1720 soit sept ans après la publication du roman. Toutefois, en ce qui concerne *Tancrède*, les choses ne se présentent pas tout à fait de la même manière. Certes, on y retrouve l'élément principal de l'intrigue lié à la fausse accusation mais la pièce a été représentée pour la première fois en 1760. Or, le roman de Mme de Fontaines avait été publié une quarantaine d'années auparavant, en 1713. Ce serait une inspiration qui aurait pris beaucoup de temps pour mûrir. De plus, il faut prendre garde au fait que Voltaire semble avoir éprouvé la nécessité de reprendre ce même motif, non seulement une deuxième fois (la composition de deux tragédies autour du même motif n'est pas un usage si fréquent) mais que de surcroît, il a été amené à remanier *Tancrède* à plusieurs reprises.

S'il est vrai que *La Comtesse de Savoie* a fait impression sur Voltaire, il ne faut pas négliger le fait qu'il n'était pas sans connaître les sources de Mme de Fontaines. Quelles sont-elles ? Un certain nombre de scènes de *La comtesse de Savoie* renvoient directement à des textes que les lecteurs de l'époque connaissaient bien. D'après Auger, le roman rappelle *La Princesse de Clèves* pour la jeune femme amoureuse d'un autre homme que son mari. C'est

³¹⁵ D'après la notice historique dans *Œuvres de Mme de Fontaines, op. cit.* p. 10-11 : « Voltaire n'avait que dix-sept ans quand il composa ces vers, et cependant ils offrent la preuve incontestable que madame de Fontaines lui lisait, à lui particulièrement, ses écrits [...] ».

aussi le souvenir de *Zayde, histoire Espagnole* de Mme de Lafayette pour le portrait « qui sera cause de grands malheurs ». On trouve également l'héroïne d'un récit inséré et intitulé « Histoire du comte d'Eu ». Au moment du dénouement, alors qu'elle se voit pourtant enfin libre d'épouser l'homme qu'elle aime et qui l'aime, par une vertu allant jusqu'au scrupule, elle préfère s'enfermer au couvent malgré les supplications de l'amant au désespoir. C'est justement dans ce récit qu'apparaissent les Tancrède qui seront ramenés à la dimension d'un personnage unique et éponyme dans la tragédie de Voltaire. Mais pour lors, ce n'est pas cette source que je retiendrai.

Ce qui est essentiel pour mon propos, c'est la prégnance d'une autre source indéniable et que Voltaire n'ignorait pas³¹⁶. Auger a reconnu dans le roman de Mme de Fontaines l'influence du *Roland Furieux* de l'Arioste. La marque laissée par ce poème tragi-comique parfois aussi qualifié de roman héroï-comique, imprime au texte de la romancière une tonalité dont il faut tenir compte dans l'analyse car c'est elle essentiellement qui le démarque à la fois des romans de Mme de Lafayette et du registre tragique des pièces de Voltaire dont je suppose qu'elles ont rétroactivement projeté leur ombre sur le texte de la romancière. C'est dans l'Arioste que Mme de Fontaines a pu lire l'épisode du faux adultère.

Ainsi, j'ai choisi de faire une lecture qui remonte vers ce que je suppose être les modèles ou les textes-sources de Mme de Fontaines dont le roman apparaît comme une forme de réécriture. Cette analyse s'enrichit donc de la confrontation avec d'autres textes et d'autres auteurs ayant eu recours aux mêmes éléments constitutifs de l'intrigue. C'est le traitement nécessairement différent de ces éléments qui fait saisir l'originalité, la richesse et la portée énigmatique du texte de Mme de Fontaines. C'est ce qui me permet d'aborder l'œuvre dans une perspective nouvelle. L'articulation entre les discours consensuels établis régissant l'ordre de la fiction et ce qui relèverait davantage d'une invention m'amène à faire une lecture quelque peu décalée du roman de Mme de Fontaines, avec une attention toute particulière portée à un signifiant qui émerge dans chacun des textes étudiés : la loi. C'est en effet le traitement littéraire réservé à cet axe autour duquel chacun des auteurs a construit un texte singulier qui m'a permis de dégager ce que le roman de Mme de Fontaines met en jeu. Je déclinerai ainsi dans les pages qui suivent un questionnement sur la loi de l'amour courtois,

³¹⁶ Sur l'influence de cet épisode au XVIII^e siècle, on peut trouver une trace dans le champ musical du côté de Haendel avec son *Ariodante* créé en 1735. Voir <https://www.opera-online.com/items/works/ariodante-haendel-salvi-1735>.

chez l'Arioste, les lois de la cité avec Voltaire et la loi du silence dans une pièce de Shakespeare afin de mieux saisir ce qu'il en est des lois de la parole dans un roman de Mme de Fontaines.

c) L'esprit de la loi

Dans le *Roland furieux*³¹⁷, Dalinde aime Polinesse, duc d'Albany, et utilise pour ses rendez-vous secrets avec lui, la chambre de la belle Genièvre. Le duc d'Albany qui s'éprend de Genièvre, veut la ravir à Ariodant. Il imagine de faire croire à celui-ci qu'il n'a plus rien à désirer d'elle. Avec le concours de Dalinde, que l'amour pousse à accepter jusqu'à cette manigance, se joue sur le balcon la scène du faux adultère, tromperie à laquelle Ariodant assiste médusé. Il ne comprend pas que la femme que le duc embrasse sous ses yeux n'est pas Genièvre et il s'en va, croit-on dans un premier temps, se suicider en se jetant dans la mer du haut d'une falaise.

Je me suis demandé quelle était la raison d'être de la narration de l'épisode de l'accusation mensongère relatée au chant V parce que c'est précisément ce motif que tous les auteurs auxquels je me suis intéressée successivement ont repris à sa suite (Shakespeare, Mme de Fontaines, Voltaire). Pour éclaircir la question en ce qui concerne le *Roland Furieux*, il faut se reporter à la fin du chant précédent, au moment où Renaud entend parler pour la première fois d'une jeune femme injustement condamnée. Il exprime alors avec véhémence son indignation :

Une donzelle ainsi devrait mourir
Pour avoir son amant laissé calmer
Dans ses bras amoureux si grand désir ?
Que soit maudit l'auteur de telle loi,
Et maudit cil qui la peut bien souffrir !
C'est à bon droit que meurt une cruelle,
A tort qui rend la vie à son fidèle.

Genièvre aurait accueilli son amant ?
Ou vrai ou faux, cela ne me regarde ;

³¹⁷ L'Arioste, *Roland furieux*, titre original, *Orlando furioso*, édition bilingue, traduction de Michel Orcel, Paris, Editions du Seuil, volume 1, chants-IV à VI, pp. 145-197, 969 p.

Même je l'en louerais, et grandement,
 Pourvu que tout cela restât secret.
 [...]
 Je ne dis pas qu'elle ne l'ait point fait :
 N'en sachant rien, je pourrais me tromper ;
 Mais je dis bien que, pour un pareil acte,
 Nul châtement ne doit tomber sur elle ;
 Et je dirai que fut injuste ou fou
 Qui le premier fit ces lois criminelles :
 Il faut les révoquer, étant iniques ;
 Qu'une autre de bon sens on vous fabrique³¹⁸ !

Pour Renaud la souffrance d'amour n'est pas liée à l'infidélité de la belle dont il ne se préoccupe pas (et d'autant moins que ce n'est pas la sienne) : « C'est à bon droit que meurt une cruelle, / A tort qui rend la vie à son fidèle. ». La véritable cruauté consiste à repousser l'amant. Les hommes souffrent de la rigueur de la vertu imposée aux femmes et de cet amour tout idéal qui exclut l'amour charnel. La question de la vérité est ici absolument indifférente : « ou vrai ou faux cela ne me regarde ». La seule restriction concernant la conduite de Genièvre et qui éventuellement pourrait conduire à une condamnation morale, c'est que la chose soit rendue publique. En revanche, ces vers sont d'emblée introduits comme un plaidoyer pour l'abrogation de la loi injuste : « Que soit maudit l'auteur de telle loi, Et maudit cil qui la peut bien souffrir ! ».

Avec un accent dans lequel notre époque ne refuserait pas de se reconnaître, Renaud plaide avec éloquence pour une égalité entre les hommes et les femmes en ce qui concerne la liberté sexuelle :

Si même ardeur, si semblable désir
 Incline et force l'un et l'autre sexe
 A cette fin suave de l'amour
 Que le peuple ignorant juge un péché,
 Pourquoi punir ou blâmer une femme
 Qui a commis, avec un ou plusieurs,
 Ce que, selon son appétit, fait l'homme –
 Et, loin de le punir, on l'en renomme³¹⁹ !

Toutefois, ce plaidoyer pousse les choses si loin que je m'en suis étonnée. Je soupçonne là une forme d'exagération ironique du propos dans l'évocation d'une liberté que des moralistes un peu sévères seraient loin d'approuver aujourd'hui encore. Ce que je retiens

³¹⁸ *op. cit.* p. 147.

³¹⁹ *Ibid.*

pour l'instant, c'est surtout que la question de ce qui motive la narration n'est pas à chercher du côté des agissements de la femme, mais du côté de l'aberration qu'est cette loi dans laquelle on ne peut voir qu'injustice ou folie et qui ne peut être soutenue que par l'ignorance :

En vérité, par cette injuste loi,
A ces dames l'on fait des torts exprès,
Et j'espère montrer que c'est grand mal
Qu'on se comporte ainsi de tant d'années. »
Oui, les anciens étaient mal avisés
D'avoir permis une loi si énorme ;
Et si le roi, qui point ne la réforme.

Renaud n'hésite donc pas à remettre en question les anciens et jusqu'au roi qui ne reviendrait pas sur une loi si injuste. Il serait nécessaire de créer de nouvelles lois, plus conformes à la vérité du désir des hommes et des femmes. Le passage tout entier interroge le fondement de ces lois lesquelles, tout en punissant trop sévèrement les femmes et en frustrant les deux parties des plaisirs de l'amour, obligent à masquer le désir sexuel, seule vérité du lien entre les hommes et les femmes, pour exhiber à sa place une vertu tout idéale. L'épisode de la fausse accusation figure donc dans le *Roland furieux* comme la tentative faite par le personnage de Renaud de « montrer que c'est grand mal / Qu'on se comporte ainsi de tant d'années. ». Son récit est présenté comme étant susceptible d'avoir une valeur opérante puisqu'il ne représente pas la réalité mais qu'il fait une présentation de ce qui est dénoncé, une mise en scène du mal. On ne trouve cependant nulle trace dans les chants qui suivent de l'effet de cette déclaration dans la fiction, il n'en reste que la trace que, peut-être, elle aura laissée dans l'esprit du lecteur.

Quel est, cependant, son statut dans l'ordre de la fiction ? Il est difficile de déterminer si l'épisode qui suit doit recevoir une lecture ironique ou pas puisque manquent des indications précises sur l'intention de l'auteur : dans quelle mesure est-il solidaire de la position adoptée par son personnage ? Quel que soit l'éclairage que l'on choisit de faire porter sur cet épisode, les lois qui se trouvent de la sorte remises en question sont celles de l'amour courtois dans les romans de chevalerie : c'est bien – aussi – pour sa vertu que la dame est aimée.

Si, s'inspirant de Mme de Fontaines mais aussi de l'Arioste qu'il devait connaître et qui avait inspiré sa devancière, Voltaire a préféré inscrire ses propres œuvres dans le registre tragique cela ne relève pas d'une erreur de lecture mais d'une position idéologique justifiant ce choix esthétique. Voltaire opte, si je rapproche son texte de celui de l'Arioste, pour une

interprétation univoque, là nulle trace d'ironie : il s'agit très clairement pour lui, à l'instar de Renaud, d'écrire un plaidoyer contre une loi inique à cette nuance près qu'il ne s'agit pas pour lui de remettre en cause les lois du roman de chevalerie mais bien celles de la cité.

Pour avancer sur cette question, il paraît nécessaire de s'interroger sur ce qui fait le tragique dans la pièce de Voltaire. Le *quiproquo* est dû à une lettre écrite par Aménaïde et adressée à Tancrède mais sans que le destinataire soit par elle nommée. De telle sorte que lorsque la lettre, comme de bien entendu, se perd en route puis se trouve interceptée, c'est l'autre ennemi, Solamir, qui est à tort considéré comme le véritable destinataire de la lettre. Puisqu'Aménaïde est accusée d'avoir pactisé avec l'ennemi de l'Etat, son père, de par sa fonction royale, se voit contraint de demander sa mort. C'est donc le père qui représente l'Etat et ses lois qui demandent la mort de sa fille (là où pour l'Arioste, le roi, père de Genièvre cherchait partout qui pourrait bien venir sauver sa fille). Tancrède vient combattre pour sauver Aménaïde, bien qu'il la croie coupable, et meurt peu après le combat.

Pour les contemporains de Voltaire, le tragique a été recherché dans le dilemme quasi cornélien de ce père déchiré entre les devoirs de sa charge et l'amour paternel³²⁰. C'est d'ailleurs sur ce point précis que Voltaire a été amené plusieurs fois à remanier sa pièce mais il est fort probable qu'un autre message convoyé par Voltaire dans *Tancrède* n'a pas été compris par le public, ou en tout cas, qu'il n'y a pas été sensible. C'est Gabriel Henri Gaillard qui m'a permis d'avancer quant à ce questionnement grâce à l'explication qu'il donne de ce que cette tragédie n'est pas :

Quant à ceux que cette correction ne satisfait pas encore, qui voudraient que la tendresse d'Argire rendît plus de combats, et que la condamnation d'Aménaïde, avant d'être prononcée, excitât plus de mouvements, développât plus de passions, ils se méprennent, à ce qu'il me semble, sur l'objet de cette pièce et sur le ressort de l'intérêt qui lui est propre. Il ne s'agit pas dans *Tancrède*, de savoir si un père étouffera la nature [...] ; mais si une fille innocente, condamnée par le sénat et abandonnée par son père qui ne peut la défendre, sera sauvée par les lois de la chevalerie, voilà la base sur laquelle repose l'intérêt. [...] cette pièce est un monument érigé à la gloire de la chevalerie, non à la tendresse paternelle³²¹.

Il est vrai que dans cette tragédie, Voltaire s'intéresse assez peu au caractère du père d'Aménaïde. Les remaniements successifs échouent à donner une véritable consistance à ce

³²⁰ Le thème du sacrifice de la fille fait aussi penser à *Iphigénie* de Racine, autre pièce du répertoire classique.

³²¹ *Mélanges académiques, poétiques, littéraires, philologiques*, par M. Gaillard, de la Classe d'Histoire et de Littérature Ancienne de l'Institut, tome troisième, Paris, Agasse, 1806, p. 223-224.

personnage sur ce plan-là. Ce n'est donc pas de ce côté qu'il convient de rechercher le tragique comme le dit Henri Gaillard. Toutefois, je m'écarte de la position du critique sur les conclusions qu'il tire quant aux intentions de Voltaire. Si ce dernier a été amené à réviser sa pièce pour tenir compte de l'incompréhension du public, celle-ci s'étend au-delà de cette question. En effet, Voltaire ne tente pas de réhabiliter les lois de la chevalerie qu'il montre par ailleurs impuissantes à éviter la mort de Tancrède puis d'Aménaïde. Que serait un « monument érigé à la gloire de la chevalerie » qui ne parviendrait pas à sauver ses protagonistes ? Voltaire s'en prend à la peine capitale. Le tragique dans cette pièce, se trouve dans le fait que la mort est inscrite en tant que telle dans la loi faite par les hommes.

Le théâtre de Voltaire et, au vu de son influence, le théâtre du dix-huitième siècle tout entier, s'est senti de ce qu'il avait méconnu Shakespeare et, plus précisément la modernité du théâtre shakespearien. Une même intrigue peut tout à fait être tirée du côté de la tragédie : ce sera *Artémire* ou *Tancrède* de Voltaire³²²; elle peut tout aussi bien servir de canevas à une comédie et c'est *Beaucoup de Bruit pour rien* de Shakespeare. Aussi, le tragique, pour n'être pas totalement absent du texte de départ, le *Roland furieux*, ouvrait à la possibilité d'un mélange des genres et témoigne en tout cas chez Voltaire d'une orientation décidée : c'est du côté de la prose que la modernité de son écriture apparaît au lecteur d'aujourd'hui comme la plus frappante. Voltaire a bien écrit des textes ironiques mais ce sont des contes philosophiques, des pamphlets ou éventuellement quelques-unes de ses comédies. Son théâtre demeure cependant essentiellement tourné vers un tragique qui continue à obéir aux règles du théâtre classique français. Néanmoins, s'agissant de sa pièce *Tancrède*, Voltaire semblait être aux prises avec une difficulté quant au choix d'une versification adaptée au sujet traité. C'est ainsi qu'il s'en explique auprès de Mme de Pompadour dans son épître dédicatoire :

Je dois parler encore d'une petite nouveauté qui est dans Tancrède, et qui peut mériter un jour d'être perfectionnée. Cette Pièce est écrite en vers croisés. Cette sorte de poésie sauve l'uniformité de la rime ; mais aussi ce genre d'écrire est dangereux : car tout a son écueil. Ces grands tableaux que les Anciens regardaient comme une partie essentielle de la Tragédie peuvent aisément nuire au Théâtre de France, en le réduisant à n'être presque qu'une vaine décoration : la sorte de vers que j'ai employés dans Tancrède, approche peut-être trop de la prose. Ainsi, il est à craindre qu'en voulant perfectionner la Scène Française, on ne la gâte entièrement. Il se peut qu'on lui ajoute des avantages qui lui manquent, il se peut qu'on la corrompe.

³²² Si *Artémire* est une transcription en vers très fidèle au texte de Mme de Fontaines, *Tancrède* s'en éloigne suffisamment pour permettre de mettre au jour d'une manière plus fine et plus précise ce qui demeure voilé à la fois chez Shakespeare et chez Mme de Fontaines.

J'insiste seulement sur une chose ; c'est la variété dont on a besoin dans une ville immense, la seule de la terre qui ait jamais eu des Spectacles tous les jours³²³.

Voltaire est partagé entre les contraintes qui s'imposent du côté de la tragédie et le fait que la forme qu'il a néanmoins choisie risque d'être perçue par le public comme frayant avec le style moins noble de la prose. Mme de Fontaines et son roman ne sont peut-être pas si loin. La représentation du tragique dans le théâtre au XVIII^e siècle se trouve de la sorte interrogée mais pourquoi adopter une forme qui s'efforce de trancher avec la prose alors que précisément son mérite semble se situer dans sa proximité avec elle ? Il y a là une ambivalence que Voltaire met sur le compte du danger que ce choix fait courir à la tragédie : il ne serait plus possible d'écrire des tragédies comme le faisaient les Anciens mais l'innovation des modernes risque de contribuer à enterrer définitivement la tragédie. Cette nouveauté avec laquelle Voltaire n'est pas à l'aise « sauve l'uniformité de la rime » mais en contrepartie elle apparaît comme « dangereuse ».

L'essentiel pour Voltaire et qu'il situe du côté de la « variété » le montre bien plus proche du théâtre shakespearien que l'on pourrait croire. C'est peut-être le texte lui-même ou disons le sujet qui appelle une écriture nouvelle. Ce qui fait hésiter le dramaturge est probablement dans le texte ce qui prête à l'équivoque et que le registre tragique ne parvient qu'imparfaitement à faire sentir. Shakespeare, quant à lui n'a pas rencontré de telles entraves et il s'est appliqué à mêler vers et prose adaptant la forme au sujet traité au sein même de sa pièce variant l'emploi de telle forme selon que tel ou tel personnage s'exprime : ainsi la prose ou le vers rend compte à la fois de ce dont le personnage parle (l'objet de la parole), mais également de quel personnage parle (le sujet de la parole). Les personnages issus de la noblesse s'expriment en vers, l'épisode foncièrement comique faisant intervenir les « administrateurs » qui arrêtent les vrais coupables pour de faux motifs, est rendu en prose. Quant à l'épisode qui m'intéresse ici, la dramaturgie mêle les styles.

Ainsi, chez l'Arioste, le but de l'épisode était d'amener le lecteur à réfléchir sur l'injustice de la loi au nom de l'amour – de l'amour charnel – dont la privation est une cruauté aussi bien pour l'homme que pour la femme qui de surcroît est seule à porter le poids d'un châtiment extrême puisqu'elle le paie de sa vie. Si Genièvre, quant à elle, est sauvée par les

³²³Voltaire, http://www.theatreclassique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/VOLTAIRE_TANCR_EDE.xml.

lois de la chevalerie, l'idéal de l'amour courtois demeure ce qui est visé : la vertu, du fait de l'idéalité dans laquelle elle inscrit les amants, est cause de souffrance. Avec Voltaire, nécessairement, les lois de la chevalerie sont impuissantes à sauver Tancrède et Aménaïde.

Il n'y a rien de tel chez Mme de Fontaines pour qui les lois de la chevalerie resteront bien utiles et rien ne permet de supposer que son écriture tente de quelque manière que ce soit de remettre en cause la loi bien qu'elle soit cruelle. Dans son texte l'enjeu est ailleurs, du côté de ce que l'on peut appeler les lois de la parole.

d) La muette

Dans le texte de l'Arioste, Genièvre n'est pas seulement muette, elle est littéralement absente de l'épisode qui est rapporté par Dalinde puisque c'est cette dernière qui en fait le récit à Renaud. A aucun moment la structure de l'épisode ne convoque le personnage féminin, Genièvre, à une place de sujet de la parole ni même comme actrice, fût-elle muette, de cette histoire. Ceci s'explique précisément par le fait que Genièvre est bien l'objet central au sens de l'objet-cause de l'épisode : tout se joue entre Polinèse, Dalinde et Ariodant. Genièvre est dans ce sens l'objet qui les fait parler.

A la différence de l'Arioste, chacun de ces auteurs (Shakespeare, Voltaire et Mme de Fontaines) fait figurer l'héroïne à l'intérieur de l'épisode. Une question se pose alors : pourquoi l'accusée ne dit-elle rien ou si peu ? Alors même qu'elle est, en quelque sorte, déplacée de l'extérieur vers l'intérieur, pour quelle raison ne tente-t-elle rien pour sa propre défense ? C'est d'une manière tout à fait précise que Mme de Fontaines va mettre en circulation les enjeux de la parole dans *Histoire de la comtesse de Savoie*. Dans son roman, elle prend le parti d'une écriture avec laquelle elle s'autorise un jeu que la mise en regard de la pièce de Shakespeare permet de mettre en valeur.

Dans *Beaucoup de Bruit pour rien*, Héro, promise à Claudio est fausement accusée d'infidélité. Au moment de la cérémonie de leur mariage, Claudio l'accuse et l'insulte devant l'assemblée, refusant de s'unir à celle qu'il considère désormais comme une catin. Comme dans *Le Roland Furieux* et plus tard dans *La Comtesse de Savoie*, c'est une mise en scène qui a trompé les témoins dont les yeux ont été abusés. Dans la pièce de Shakespeare, l'accusée se

défend mal. Il semblerait que rien, en elle, ne puisse répondre de la vérité que l'on exige d'elle. Dès le début de la scène Héro est sommée de dire la vérité au nom du lien de filiation :

Claudio. - Permettez une seule question à votre fille
Et, usant du pouvoir naturel qu'a un père
Sur une fille, dites-lui de donner vraie réponse.
Léonato (à Héro). - Je t'ordonne de le faire, puisque tu es ma fille³²⁴.

C'est un commandement auquel elle ne peut répondre que par des questions, manifestant par là sa totale incompréhension de ce qui est en train de se produire. Dans un premier temps on peut supposer qu'elle ne peut pas répondre parce qu'elle est sidérée par ce qui s'abat sur elle en cet instant. Et puis, la série de questions qu'elle pose s'achève sur une affirmation par laquelle elle répond à la demande qui lui est faite, à savoir de nommer l'homme auquel elle aurait parlé entre minuit et une heure. Elle affirme : « Je n'ai parlé à nul homme à cette heure, monseigneur³²⁵ ». Il est remarquable que cette affirmation a pris la forme d'une dénégation. Son père pourtant ne prend pas appui sur cette phrase de la manière que l'on aurait pu attendre. En effet, stupéfait par la révélation accablante, il conclut un peu vite à la culpabilité de sa fille. Ce point mérite d'être relevé. Pourquoi la croit-il d'emblée coupable ? Qu'est-ce qui le pousse, lui, à accorder créance aux propos de Claudio ? Aux protestations du Frère Francis qui devait officier lors de la cérémonie et qui prend la défense de Héro en invoquant la possibilité d'une erreur, il répond :

Frère, c'est impossible.
Tu vois à quoi se réduit la grâce qui lui reste :
Qu'elle ne veuille pas ajouter à son crime
Le péché de parjure. Elle ne dénie rien.
Pourquoi cherches-tu donc à vêtir d'une excuse
Ce qui nous apparaît dans sa vraie nudité³²⁶ ?

Ce qui est frappant dans le discours du père c'est l'oubli de la dénégation de Héro. En cet endroit du texte, l'oubli ne peut logiquement s'appuyer que sur le fait qu'elle est momentanément évanouie. Le comique de la chose est manifeste lorsque le texte est joué :

³²⁴ William Shakespeare, *Beaucoup de Bruit pour rien*, titre original *Much Ado about nothing*, Paris, Laffont, collection « Bouquins », édition bilingue, texte présenté et traduit par Sylvère Monod, pp. 378-499, p. 455. « Claudio. - Let me but move one question to your daughter,/ And by that fatherly and kindly power/ That you have in her, bid her answer truly. //Leonato (to Hero). – I charge thee do so, as thou art my child.” p. 454.

³²⁵ *Ibid.* p. 457, traduction p. 456 : « I talked with no man at that hour, my lord. ».

³²⁶ *Ibid.* p. 461. « Friar, it cannot be. / Thou seest that all the grace that she has left/ Is that she will not add to her damnation/ A sin of perjury. She not denies it. /Why seek'st thou then to cover with excuse/ That which appears in proper nakedness?” p. 460.

elle ne dénie rien parce qu'elle est physiquement dans l'impossibilité de répondre mais la temporalité induite par la lecture permet de déplacer l'accent. Le comique laisse place à une sourde inquiétude. Quand bien même son père la croit coupable, d'autres (le Frère Francis, Béatrice) sont prêts à entendre ce qu'elle a à dire, bien que Héro soit en quelque sorte momentanément rendue muette par le dispositif de l'intrigue. C'est d'ailleurs de ce mutisme que s'étonne l'énergique Béatrice qui ne comprend pas que sa cousine s'évanouisse au lieu de répondre à l'accusation infâmante qui lui est faite : « Holà, holà cousine, pourquoi vous effondrer³²⁷ ? ». En effet, pourquoi Héro, au lieu de se défendre, s'évanouit-elle ? Pourquoi s'absente-t-elle de sa propre parole en cet endroit précis ?

De plus la réaction du père montre d'emblée que la dénégation de sa fille, si elle était entendue, le serait comme la transgression de sa propre parole : un parjure. Il n'y a pour elle, de ce côté-là, aucune issue. Tout se passe comme si la réponse qu'elle pourrait faire à Claudio au nom de son père ne pouvait être que mensongère. Or, ce qui n'est pas moins manifeste, c'est que l'oubli du père est en soi un déni : c'est un déni de la dénégation. C'est pourquoi le fait de dire, pour le père, se distingue très nettement de l'acte dont elle est accusée : « Qu'elle ne veuille pas ajouter à son crime/ Le péché de parjure ». Dans ce passage, la parole de Héro apparaît comme suspecte et ne peut en aucune manière répondre de la vérité, elle est forcément inefficace et en tout cas provisoirement absente.

Il faut bien reconnaître pourtant que Héro elle-même pousse à interroger la chose plus avant du fait qu'elle ne soutient pas, momentanément en tout cas, son propre discours. Les choses s'éclairent un tant soit peu si l'on considère que le déni du père ne porte pas sur l'énoncé « Je n'ai parlé à nul homme » mais sur la parole elle-même, c'est-à-dire sur l'énonciation. Ceci me pousse à souligner le fait que le silence de Héro se trouve en quelque sorte redoublé dans la pièce puisqu'il peut se lire dans deux registres différents. D'autre part, le silence de ce personnage féminin shakespearien rappelle celui d'une autre héroïne du dramaturge, peut-être plus célèbre que Héro. Il s'agit de Cordélia, la fille du roi Lear, qui elle aussi garde le silence lorsqu'elle est sommée de dire – et c'est là aussi un aveu public qui est exigé – l'amour qu'elle porte à son père. Cordélia est celle des filles du roi Lear qui aime le plus son père. Son silence, marque d'une pudeur féminine, relève d'un amour impossible à

³²⁷ *Ibid.* p. 457. « Why, how now, cousin, wherefore sink you down ? », p.456.

dire. C'est la raison pour laquelle je ne souscris pas aux propos d'Olivier Py³²⁸ pour qui il s'agit là d'une remise en cause du langage auquel Cordélia ne croirait plus. Contrairement à ce qu'affirme le metteur en scène, ce n'est pas elle qui « annule la possibilité de la parole³²⁹ » mais la parole qui lui fait défaut en ce lieu.

Sous la plume de chacun des auteurs évoqués il est patent que c'est la parole qui vient à manquer au personnage féminin devant l'accusation mensongère. Force est de constater que, pour le moins, la vérité des faits ne coïncide pas avec la vérité de la parole. C'est donc le statut de la vérité qu'il convient d'interroger. Il y a là une dissociation qui indique que différents registres sont convoqués. Y aurait-il, dans un autre registre que celui des faits, quelque fondement à l'accusation ? Rien dans *Beaucoup de Bruit pour rien* ne me permet de l'affirmer. Néanmoins sur ce point précis le roman de Mme de Fontaines se présente d'une tout autre manière me permettant ainsi d'avancer sur cette question.

Dans le roman de Mme de Fontaines il s'agit d'opposer la vérité de la « preuve » non seulement oculaire mais publique à la vérité d'une parole singulière qui ne pourra pas se faire entendre puisqu'elle est d'avance frappée de discrédit voire mutique. Au fond, la parole mais aussi bien la réalité telle que perçue par les protagonistes, sont soumises à un autre discours qui pervertit le langage puisqu'il est mis au service d'une parole mensongère : l'accusation. Ce qui va venir « vérifier » ce discours mensonger est une mise en scène qui à sa manière propre raconte une histoire, c'est ce que nous pourrions nommer aujourd'hui un scénario.

Dans le roman de Mme de Fontaines, l'épisode tel qu'il est narré ne laisse pas non plus la comtesse de Savoie prendre la parole :

Le jeune Pancallier n'avait encore osé se montrer ; il fut aussi épouvanté que cette princesse du bruit qui se faisait et du nombre de gens qu'ils entendaient entrer dans cette chambre ; mais son cruel oncle ne lui donna pas le temps de faire réflexion sur ce qui se passait ; il alla lever la portière où il savait qu'il devait être caché : Meurs, traître, lui dit-il, en lui enfonçant son poignard dans le cœur, et que la juste punition de ton audace fasse trembler désormais tous ceux qui voudraient t'imiter. Pour vous, madame, ajouta-t-il, en se tournant du côté du lit de la comtesse, qui, à demi-évanouie de frayeur, avait ouvert son rideau, souffrez que nous nous assurions de vous, en attendant que le comte de Savoie, qui seul a droit de disposer de votre sort, nous ait fait savoir ses volontés. Pendant ce discours, l'étonnement et la consternation étaient peints sur les visages de tous les spectateurs de cette sanglante tragédie ; les seigneurs qui en étaient témoins avaient peine à approuver la cruauté

³²⁸ Olivier Py, « Le silence de Cordélia », <http://www.theatre-video.net/video/Olivier-Py-Le-silence-de-Cordelia-69e-Festival-d-Avignon>.

³²⁹ *Ibid.*

du comte de Pancallier ; ils ne pouvaient s'empêcher d'être attendris du malheur de la comtesse ; mais, comme toutes les apparences la faisaient croire coupable, personne n'osa paraître s'intéresser pour elle. On transporta cette princesse dans un autre corps-de-logis du palais, où elle fut gardée avec beaucoup d'exactitude³³⁰ [...]

On notera que le neveu de Pancallier n'a pas le temps d'ouvrir la bouche avant d'être tué et que la comtesse de Savoie ne profère pas un son alors que c'est justement là qu'une parole aurait été attendue. Quant aux témoins qui se confondent avec le lecteur, ils ne disent pas un mot non plus, la narration nous les présente à travers les émotions qui peuvent se lire sur leurs visages : « l'étonnement et la consternation étaient peints sur les visages de tous les spectateurs de cette sanglante tragédie ». La « sanglante tragédie » peut se lire de deux manières différentes. Ça peut être une simple expression relevant du langage courant et voulant signifier qu'il vient de se produire une action terrible ayant entraîné la mort d'un personnage. Mais cela peut aussi correspondre à la manière employée par Mme de Fontaines pour ironiser sur le mot « tragédie » tout en mêlant les différentes facettes du signifiant. Il y a là comme une mise en abyme du terme et la romancière joue à la fois avec le signifiant et le signifié : c'est véritablement, dans ce que nous appellerions plutôt aujourd'hui un drame qu'une tragédie, un coup de théâtre qui vient de se produire sous les yeux des témoins et à un autre niveau, selon la loi de la double destination au théâtre, sous les yeux du lecteur-spectateur. Mais c'est un coup de théâtre qui est rendu avec une sorte de distance.

Cet extrait hautement théâtral n'offre que peu de paroles et aucun dialogue. Le seul personnage à s'exprimer ici est le comte de Pancallier : il s'adresse tout d'abord à son neveu à qui il annonce sa mort mais en joignant l'acte à la parole. Il profère une série de menaces par lesquelles il fait mine, devant les spectateurs assemblés, de s'assurer que le sacrifice de son neveu a pour finalité de décourager toute velléité d'imitation mais ce sont autant de paroles performatives qui maintiennent de force tous les acteurs dans le silence. Leur parole est comme proscrite. Puis s'adressant à la comtesse de Savoie, il lui signifie qu'elle est en état d'arrestation. Il s'agit là d'actes de paroles qui viennent redoubler le sens des deux principales actions de la scène : le sacrifice du neveu masqué en punition et le châtiment de la comtesse qui n'est que différé puisqu'elle sera effectivement condamnée à mort par son mari. Ce redoublement a un effet d'amplification de la brutalité et de son impact. Outre qu'elle peut

³³⁰ *Histoire de la comtesse de Savoie, op. cit.* p. 240.

être versée au compte des procédés de grossissement de traits caricaturaux propres au théâtre, elle contribue à maintenir le personnage dans son rôle type de scélérat par ailleurs caractérisé par les épithètes que l'âge classique emploie habituellement, en l'occurrence : cruel, féroce, barbare.

L'étymologie du substantif « barbare » renvoie en premier lieu chez les Grecs à la langue : ceux qui n'en assurent pas la maîtrise étant considérés comme des êtres ne partageant pas les mêmes lois, c'est-à-dire, des étrangers mais parfois aussi comme des êtres hors civilisation. La fin du discours de Pancallier introduit une nouvelle dimension, précisément celle à laquelle échapperait le barbare : celle de la loi et celle-ci est incarnée par le mari qui « seul a droit de disposer » du sort de la comtesse. Or, celui-ci optera sans balancer pour la condamnation à mort de sa femme. C'est précisément de ce rapport à la parole que s'étonne la Comtesse de Savoie pendant sa captivité :

Quelque préparée que fût la comtesse au plus funeste événement, une condamnation si prompte la surprit. La tendresse que le comte de Savoie avait paru avoir pour elle, lui avait fait croire qu'il n'en viendrait point à cette extrémité, sans lui avoir parlé, et sans avoir examiné par lui-même si elle était véritablement coupable³³¹.

Elle souligne par là la manière dont Pancallier et le mari procèdent avec le langage : leur inhumanité tient à l'évitement de la parole et de ses lois.

Mme de Fontaines met en branle les lois de la parole en tant que ce sont elles qui permettent de se repérer quant aux positions respectives des personnages dans *Histoire de la comtesse de Savoie*. Il y a un enjeu lié à la circulation de la parole dans ce roman. C'est cela qui structure le texte tout entier et qui permet d'en saisir l'ordonnancement sous-jacent. Cet enjeu, au sens propre de ce qui est mis en jeu, à savoir le gage, réside dans l'articulation de la loi et de la parole, c'est là que gît la vérité du propos romanesque et la raison du silence de la comtesse : si la vérité n'est pas là où l'on croit, là où l'évidence visuelle semble la situer, elle se trouve très précisément au lieu de cette parole muette. Je m'efforcerai dans les pages qui suivent de circonscrire ce lieu³³².

³³¹ *Ibid.* p. 243.

³³² Pour cela, je me suis appuyée sur deux séminaires de Lacan, « Le séminaire sur *La Lettre volée* » dans *Ecrits I*, pp. 11-61, Editions du Seuil, 1999 et *L'Envers de la psychanalyse*, séminaire dans lequel Lacan met en place les quatre discours qui structurent les liens sociaux.

e) Le portrait volé

C'est du côté du récit qui encadre l'intrigue principale et qui est d'abord apparu comme tout à fait anecdotique que ce lieu énigmatique dans le roman se dégage avec le plus de précision. Que dona Isabelle n'ait été qu'un personnage secondaire du roman n'empêche pas qu'elle en soit une pièce maîtresse puisque c'est de son bref passage dans l'intrigue que les différents éléments de la fiction se sont trouvés mis en relation. En effet, elle a joué le rôle de courroie de transmission et elle a en quelque sorte été l'entremetteuse qui a rendu possible la rencontre des deux amants, Mendoce et la comtesse de Savoie. Mais, si j'observe de plus près sa position dans le roman, son histoire donne un éclairage tout à fait particulier à l'histoire de la comtesse de Savoie³³³.

L'*incipit* du roman est la présentation de deux familles ennemies, les Tolède et les Mendoce qui transmettent leur haine en héritage à leurs descendants. On reconnaît aisément ici le *topos* déjà largement analysé dans les *Mémoires du comte de Comminge* :

Les annales d'Espagne sont remplies des fameux démêlés des Tolède et des Mendoce ; ces deux maisons, les plus illustres du royaume, avaient une haine l'une pour l'autre, qui durait depuis plusieurs siècles ; et cette haine, en naissant, était, dans leur cœur, aussi naturelle que la vie. Leur animosité parut plus vive que jamais, dans le temps que Henri I^{er} régnait en France, et que la plupart des provinces d'Espagne avaient leur souverain particulier ; celle de Murcie était possédée par les Mendoce³³⁴.

A l'époque où se situe l'intrigue, dans l'Espagne du onzième siècle, le chef de la famille des Mendoce est engagé dans une bataille sanglante contre son ennemi héréditaire, le chef de la famille des Tolède mais contrairement au roman de Mme de Tencin, les enfants des deux familles ennemies ne vont pas s'éprendre l'un de l'autre. Cette haine apparaît presque comme une facilité romanesque ou plutôt comme une pièce dénuée de signification particulière dans un rouage plus complexe. Alors que chez Mme de Tencin, dans *Comminge*, la haine des pères suscitait l'amour des enfants, ici elle n'est que la cause indirecte, un embrayeur, ou au mieux le prétexte à une autre histoire. Celle-ci va se dérouler dans un à côté,

³³³ Je distingue sciemment l'histoire de la comtesse de Savoie comme partie du roman ayant trait aux aventures de ce personnage et le roman lui-même, *Histoire de la Comtesse de Savoie*.

³³⁴ *La Comtesse de Savoie*, op. cit. p. 187.

sur une autre scène qui sera pourtant la scène principale. Cette autre histoire est celle de la comtesse de Savoie, bientôt introduite. Mme de Fontaines ne soldera le différend entre les deux familles rivales, celle des Mendoce et celle des Tolède, qu'à la fin du roman et d'une manière somme toute, plus « réaliste » que « romanesque » : l'histoire s'achèvera bien par un mariage mais qui n'aura rien d'un mariage d'amour.

Comme dans les romans de Mme de Tencin la fatalité, derrière laquelle il faut toujours voir la main de l'auteur, joue son rôle. Elle est présente une première fois dans le roman sous la forme de l'emprise de la nature puisque la haine est présentée comme « aussi naturelle que la vie ». Aller là-contre est donc aussi impossible que de lutter contre la force des éléments naturels³³⁵. Les hommes des deux familles se livrent donc une guerre sans merci. De la famille des Mendoce, le roman ne présente que deux personnages : dona Isabelle et Mendoce, son frère. C'est probablement parce que s'opposer à cette haine serait un acte contre-nature et en tant que tel évidemment voué à l'échec que dona Isabelle ne tente pas de dissuader son frère de mener un tel combat. Elle trouve provisoirement une solution qui consiste à l'accompagner dans la haine en le soutenant à sa manière : en effet, voyant son frère pris dans cette lutte à l'issue incertaine, elle fait le vœu d'accomplir un pèlerinage, à pied, de Carthagène à Rome, si son frère a la vie sauve. C'est précisément la force de cette haine qui justifie le vœu que fait dona Isabelle.

La chose est dite comme en passant si je puis dire, et lorsque Mendoce revient sain et sauf de la guerre, dona Isabelle met son projet à l'œuvre. Certes Mendoce émet quelques réserves :

Quelque touché qu'il fût de cette marque d'amitié de sa sœur, il eut peine à l'approuver ; il trouvait qu'il y avait de l'imprudence à elle de s'être engagée à faire un voyage si long et si pénible à pied. Il n'oublia rien pour la détourner de ce dessein ; mais dona Isabelle, qui croyait devoir le salut de son frère au vœu qu'elle avait fait, voulut absolument l'exécuter³³⁶.

On perçoit ici la distance du narrateur par rapport à son personnage car si dona Isabelle « croyait devoir le salut de son frère au vœu qu'elle avait fait », le lecteur peut à juste titre en douter. Effectivement la narration insinue le doute avec le verbe « croire » en ce qu'il modalise le verbe « devoir ». Et assurément, pour le lecteur sensé et à un premier niveau de

³³⁵ Une même thématique est travaillée par Mme de Gomez dans son roman *L'Amour plus fort que la nature*.

³³⁶ *La Comtesse de Savoie*, op. cit. p. 189.

lecture, dona Isabelle n'est pour rien dans la victoire de son frère malgré le vœu par lequel elle s'engage. En quelques lignes l'affaire est décidée.

Ce n'est pourtant pas une mince affaire pour une jeune femme car ledit pèlerinage fait plus de 1900 kilomètres. Mme de Fontaines n'emprunte pas ici la voie du picaresque et ce n'est pas non plus la réalité du pèlerinage qui est en jeu, ce qui compte, c'est sa valeur symbolique. C'est dire, avec la distance à parcourir, le temps nécessaire pour le faire et les dangers de toutes sortes à affronter, l'importance de l'entreprise pour dona Isabelle ; c'est aussi indiquer quelque chose de son esprit « romanesque ». Ce pèlerinage m'amène d'emblée à interroger la tonalité du roman ne serait-ce que parce que la dimension démesurée de l'entreprise saute aux yeux du lecteur. Ainsi, bien que les réalités inhérentes au voyage ne soient qu'à peine abordées dans le roman et toujours de manière très allusive, elles inscrivent subrepticement dans l'esprit du lecteur et – on le verra, dans l'esprit des personnages – la grandeur de l'amour de dona Isabelle pour son frère. C'est un amour extraordinaire qui la pousse à une action que l'on peut à bon droit considérer comme véritablement héroïque. Elle fait presque figure de don Quichotte en jupons³³⁷.

Au cours du pèlerinage qu'elle a entrepris, dona Isabelle a la curiosité de rencontrer la comtesse de Savoie dont la beauté est légendaire de telle sorte que la scène de première vue se joue, non pas entre les futurs amants, mais entre les deux femmes :

Quelque prévenue que fût dona Isabelle de la beauté de la comtesse, elle en fut si frappée qu'elle ne put s'empêcher de s'écrier en langage espagnol : Qu'elle est belle ! si le ciel eût permis que mon frère et cette princesse eussent été unis, ils auraient fait l'admiration de toute la terre³³⁸.

A nouveau la modalisation des verbes (le passé antérieur suivi du conditionnel passé) est significative. Elle exprime, au-delà du regret manifeste, un souhait ardent de dona Isabelle. La suite montrera que cette phrase « si le ciel eût permis que mon frère et cette princesse eussent été unis, ils auraient fait l'admiration de toute la terre », aura dans le corps du roman, une fonction performative. La comtesse de Savoie qui surprend ces paroles au cours de sa promenade journalière sur les bords du Pô en est d'emblée affectée. Dans la suite immédiate

³³⁷ Je reprends ici le titre de Jean Mainil : *Don Quichotte en jupons ou des effets surprenants de la lecture*. Essai d'interprétation de la lectrice romanesque au dix-huitième siècle, Paris, Kimé, 2008.

³³⁸ *Ibid.* p. 190.

de la narration, les conséquences ne se font pas attendre, la comtesse ordonne que dona Isabelle soit suivie et invitée au palais mais cela ne suffit pas :

Cependant la comtesse, l'esprit occupé de la pèlerine et de son discours, avait une sorte de curiosité inquiète qui ne lui permit pas de goûter le plaisir de la promenade³³⁹ [...]

Comme souvent dans les romans, l'amour se laisse percevoir par ses effets avant la prise de conscience par les principaux intéressés. Ce qui vient déranger la quiétude de la promeneuse, c'est que les propos de dona Isabelle ont immédiatement suscité le désir impérieux dont on voit qu'il s'est déjà emparé de la comtesse. Comme de bien entendu la comtesse de Savoie, intriguée par les paroles de dona Isabelle, s'enquiert du frère dont elle a fait mention mais aussi des relations par lesquelles ils sont liés. Elle y est d'autant plus sensible qu'elle a instantanément et parfaitement perçu la portée du pèlerinage entrepris : l'amour naissant de la comtesse de Savoie pour Mendoce ne vient pas uniquement du fait que le portrait que dona Isabelle fait de son frère est flatteur, mais de ce que cette dernière le présente comme un objet éminemment aimable pour elle :

A en juger, madame, lui dit-elle, par le voyage que vous faites et par le discours que vous avez tenu quand j'ai passé auprès de vous, il faut convenir que jamais sœur n'a aimé un frère si tendrement que vous aimez Mendoce. Dona Isabelle fut d'abord un peu embarrassée de ce que son discours avait été entendu ; elle se remit cependant, et elle répondit à la comtesse qu'il était vrai que son voyage marquait sa tendresse pour son frère ; mais qu'à l'égard de ce qu'elle avait dit d'avantageux de lui dans une langue qu'elle croyait être ignorée d'elle, l'amitié n'y avait nulle part. Je n'ai parlé de lui, continua-t-elle, que comme les personnes les plus indifférentes qui le connaissent en parlent, et j'ose même vous assurer ajouta-t-elle, qu'il passe dans toutes les Espagnes pour ce qu'on y a jamais vu de plus accompli³⁴⁰.

Dona Isabelle semble parvenir à éviter habilement de répondre à la curiosité de la comtesse. Toutefois son évitement ne fait que renforcer la certitude du lecteur qui sait depuis les premières pages du roman l'amour extraordinaire que dona Isabelle porte à son frère. Ainsi, lorsqu'elle dit : « Je n'ai parlé de lui [...] que comme les personnes les plus indifférentes en parlent », nous savons d'emblée que la vérité du propos est à rechercher dans l'inversion exacte de ce qui est dit et qu'il s'agit là d'un amour tel qu'il ne peut être exprimé

³³⁹ *Ibid.* p. 190-191.

³⁴⁰ *Ibid.* p. 191-192.

par elle que sous cette forme³⁴¹. Ceci est confirmé deux fois dans le passage : d'abord par la gêne suscitée par le fait d'avoir été entendue : « Dona Isabelle fut d'abord un peu embarrassée de ce que son discours avait été entendu », puis par son propre discours puisqu'elle dit n'avoir parlé que dans la perspective de n'être pas comprise par la comtesse de Savoie : « dans une langue qu'elle croyait être ignorée d'elle. ». Ce passage demeure paradoxal si l'on ne situe pas la vérité du côté de l'inversion du sens de la négation. S'il s'agit de parler pour ne pas être entendue, c'est que la parole dévoile quelque chose qui doit rester masqué.

Dans *Le Siège de Calais*, c'est un portrait qui fait naître l'amour. Mais si, dans le roman de Mme de Tencin il s'agissait d'un portrait au sens figuré du terme, élaboré par des paroles, dans le roman de Mme de Fontaines le portrait fait par dona Isabelle est doublé d'un objet matériel, d'un portrait peint qu'elle tient dans une boîte et qu'elle montre à la comtesse comme pour venir appuyer ses paroles. C'est à ce moment que le mari de la comtesse de Savoie fait son entrée :

La vue de son mari, dans ce moment, la fit rougir ; elle craignit, sans savoir pourquoi, qu'il ne vît le portrait ; elle referma promptement la boîte ; et, par un mouvement dont elle ne fut pas la maîtresse, au lieu de la rendre à dona Isabelle, elle la garda³⁴² [...]

Les sentiments de la comtesse de Savoie qui se traduisent directement au niveau du corps par le fait qu'elle rougit permettent au lecteur de percevoir bien avant elle la nature des émotions qui l'agitent. Ce décalage est tout à fait conventionnel dans l'écriture des romans et il permet de rendre compte de la raison pour laquelle elle semble ne pas comprendre le type de crainte dont elle est saisie : « elle craignit, sans savoir pourquoi, qu'il ne vît le portrait ». Le lecteur, pris dans ses habitudes de lecture, sait déjà qu'elle le comprendra plus tard et se réjouit à l'avance du moment où elle « prendra conscience » de ses sentiments. Par ailleurs, que le mari « vît le portrait » n'aurait en soi rien de particulièrement inquiétant si ledit portrait n'était pas déjà fortement investi.

Ce qui, en revanche, est tout à fait frappant, c'est qu'immédiatement elle agisse comme si elle était coupable. Or, la culpabilité est le motif qui traverse chacune de ces

³⁴¹ Léo Spitzer a montré dans « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », la manière dont il est impossible à une femme, dans la littérature classique, de dire son amour directement. Elle emploiera de préférence l'art de la litote, dans *Etudes de style*, Gallimard, 1970, pp. 208-335.

³⁴² *Ibid.* p. 192.

histoires de fausse accusation et elle est nécessairement associée à la question de la nature de la vérité en cause. La culpabilité permet de mettre en évidence la force qui vient déranger l'ordre des choses. C'est là, dans ce dérangement, que se situe le trouble. Dans ce roman le désir est toujours désigné par le sentiment de culpabilité qui l'accompagne alors même que le faux-pas est encore à venir.

La comtesse de Savoie, avec une diligence de prestidigitatrice, escamote le portrait qui lui vient de dona Isabelle. C'est peut-être moins le portrait en lui-même que « la vue de son mari » qui la fait rougir : il s'agit surtout qu'il ne la voie pas regardant le portrait. Le jeu des regards croisés voile en dévoilant les désirs : si les actions se succèdent avec une telle précipitation (elle referme la boîte, la dissimule et la garde) c'est que le portrait caché dans la boîte pourrait jouer ici le rôle de représentant de l'objet d'amour qui circule de l'une à l'autre. Pour lors, le portrait convoité se trouve en la possession de la comtesse de Savoie. C'est le faux-pas qui en tant que marque du désir ne sera évidemment pas sans conséquences.

Toutes deux deviennent amies mais dona Isabelle doit reprendre la route afin d'accomplir sa promesse et de terminer son pèlerinage. Elle assure à la comtesse qu'elle s'arrêtera à nouveau sur ses terres sur le chemin du retour. La Comtesse de Savoie peut dès lors se prévaloir de leur amitié nouvelle pour conserver par devers elle le portrait de Mendocce :

Pour m'assurer de la promesse que vous me faites, madame, lui dit la comtesse d'un air enjoué, je garderai le portrait de ce frère qui vous est si cher, comme un gage de votre retour. Dona Isabelle parut un peu embarrassée ; elle eut envie de presser la comtesse de lui rendre ce portrait ; mais [...] un refus, en cette occasion, paraîtrait bizarre à cette princesse³⁴³ [...]

Les deux amies feignent une légèreté que ni l'une ni l'autre n'éprouvent. L'une parce qu'elle se trouve déjà sous l'emprise du portrait qu'elle ne veut pas rendre (et qu'elle ne rendra pas à dona Isabelle) l'autre parce qu'elle vient de le perdre. Tout ceci montre bien comment le gage, constitué par ce que l'on mise, est aussi bien ce qui peut se perdre que ce qui peut être remporté.

Elles vont dès lors s'efforcer de se cacher l'une à l'autre la nature des sentiments qu'elles éprouvent. Si le refus de dona Isabelle d'abandonner le portrait à la comtesse aurait

³⁴³ *Ibid.* p. 193.

pu paraître « bizarre », c'est que ses motivations ne peuvent pas être avouées, c'est pourquoi dona Isabelle ajoute les propos suivants sur son frère et qui viennent compléter le portrait parlé :

[...] il faut que je vous apprenne une particularité qui vous fera peut-être trouver un peu trop de faiblesse à Mendoza. On lui a prédit qu'un portrait de lui causerait quelque jour de grands troubles dans sa vie ; il a toujours refusé de se faire peindre ; mais moi, qui ajoute peu de foi à ces sortes de prédictions, j'ai fait faire son portrait, sans qu'il l'ait su³⁴⁴.

Dona Isabelle vient de masquer son propre faux-pas, c'est-à-dire la marque de son désir, en se défaussant sur son frère de la force des sentiments qu'elle éprouve pour lui. En effet, si l'entretien des deux femmes portait jusque-là sur les sentiments de dona Isabelle pour son frère, celle-ci s'arrange pour que l'échange bascule désormais sur Mendoza. Je dirai qu'elle transpose le faible qu'elle a pour son frère en une « faiblesse » de Mendoza, ce en quoi elle n'a pas tout à fait tort, même si elle ne sait pas encore à quel point elle dit vrai. Ici, le subtil décalage entre l'instance qui assume la narration et le personnage de dona Isabelle permet de saisir différents niveaux de lecture. Dona Isabelle prend en charge le court récit de la genèse du portrait dont elle se croit maîtresse mais la narration lui fait perdre la main. Elle peut se croire à l'origine du portrait et cependant elle ne l'est pas. Elle juge insensée la peur de son frère (qui peut-être ne l'est pas tant que ça). Contrairement au personnage initialement construit avec le vœu du pèlerinage, elle apparaît comme tout à fait sensée et raisonnable puisqu'elle ne s'est pas laissé arrêter par de vaines paroles relevant de la superstition : « moi, qui ajoute peu de foi à ces sortes de prédictions ». L'affection qu'elle a pour son frère justifierait non seulement qu'elle fasse faire son portrait – ce qui n'est pas si fréquent pour une sœur – mais aussi qu'elle le fasse sans son assentiment.

Ce personnage, jusqu'ici présenté dans toute sa magnificence à grand renfort de superlatifs a, aux dires de sa sœur, une faille qui contraste avec l'image qu'elle en avait donné : il s'est effrayé d'une superstition, autant dire d'un fantôme. Or, cette « faiblesse » de Mendoza que dona Isabelle balaie rapidement devrait avoir pour fonction de desservir Mendoza aux yeux de la comtesse puisqu'elle introduit un défaut. L'effet produit sera, comme de juste, exactement l'inverse : c'est justement par là que vont pouvoir se nouer les deux histoires. Voilà pour ce qui est de Mendoza.

³⁴⁴ *Ibid.* p. 193.

Cependant il apparaît immédiatement au lecteur, pour qui la littérature offre maints exemples de ce type, qu'il y a là quelque chose d'autre. Il ne peut lui échapper que le portrait est d'abord un portrait volé et que c'est en tant que tel qu'il prend sa signification dans le corps du texte. Ce portrait est loin de se réduire à une fonction de représentation de Mendoce pour dona Isabelle puis pour la comtesse de Savoie³⁴⁵ comme je l'ai cru d'abord.

Bien avant d'exister, c'est-à-dire avant d'être, dans la fiction, réalisé par la commande de dona Isabelle, il est pris dans un discours qui le situe comme cause : « On lui a prédit qu'un portrait de lui causerait quelque jour de grands troubles dans sa vie ». Certes le portrait le représente : « un portrait de lui » mais il figure avant tout dans le roman en tant qu'objet cause de grands troubles, c'est-à-dire objet cause de l'amour. C'est la raison de mon intérêt à observer de près ce qu'il s'ensuit au niveau de l'intrigue : l'intelligence du roman impose de suivre à la trace le déplacement de cet objet.

Au-delà de dona Isabelle et de Mendoce, le pronom personnel « on » responsable de la prédiction institue un autre niveau de lecture. Si Mendoce croit pouvoir échapper à la prédiction en ne se faisant pas peindre, si dona Isabelle croit pouvoir passer outre afin de satisfaire sa tendresse pour son frère, le lecteur ne va pas tarder à découvrir que les personnages vont se précipiter tête la première dans ce qu'ils pensaient éviter ou ce à quoi ils ne croyaient pas, tout cela étant depuis le début orchestré par ce « on », index pointé vers l'auteur³⁴⁶.

Les grands troubles dont Mendoce aura vainement tenté de se défendre seront bien sûr, dans l'ordre de la fable, les souffrances inévitables de l'amour contrarié et les épreuves par lesquelles il lui faudra bien passer. C'est lui qui, à la fin du roman, interviendra pour venir sauver la comtesse au moment où elle est injustement accusée et abandonnée de tous. Ce sont aussi, outre les modalités particulières de son propre engagement dans l'histoire à venir de la comtesse, celles qui auront trait au récit inséré et aux aventures secondaires du roman. Il ne faut pas négliger le fait que si la comtesse de Savoie et Mendoce apparaissent comme les personnages principaux du récit, l'essentiel de la narration, dans sa linéarité, ne les met pas en

³⁴⁵ Je peux même rajouter : puis pour Mendoce dans les mains duquel s'achèvera le trajet du portrait.

³⁴⁶ C'est toujours à la faveur de l'emploi d'un pronom personnel ou démonstratif de troisième personne « on » ou encore « celui » que se lit la possibilité d'une référence à l'auteur quoique le contexte permette toujours d'imaginer une autre solution, c'est précisément dans l'ambiguïté de l'attribution du référent que je situe l'intérêt stylistique de l'emploi de ces pronoms.

présence l'un de l'autre. Chacun sera occupé par ses propres aventures à l'issue desquelles la narration leur permettra de se rejoindre. C'est pourquoi je m'interroge aussi à un autre niveau de lecture, sur cette « faiblesse » du personnage masculin qui peut se lire comme une défense contre le surgissement de l'amour *pour* une femme, voire *d'*une femme, ce que dona Isabelle semble ignorer.

Mais pour l'instant et en ce moment précis de la narration que constitue l'*incipit*, je ne peux que remarquer que le trouble du désir se trouve là aussi marqué du refus et inscrit sous le signe de la négation : « il a toujours refusé de se faire peindre ».

Si je récapitule l'enchaînement des éléments ainsi mis en lumière, la transgression de dona Isabelle provoque l'histoire à venir de Mendoce et de la comtesse de Savoie. A ce titre dona Isabelle crée un lieu par lequel se trouvent réunies les conditions pour que puisse advenir cette histoire. Le portrait de Mendoce est un symbole qui va déterminer toute son histoire et dont il ignore l'existence puisqu'il lui a été dérobé. Le vol est justifié par la décision de dona Isabelle de contrer la volonté du personnage principal lequel à son tour cherchait à contrer la prédiction. Celle-ci est un dire que je ne peux que rattacher à l'instance de l'auteur. C'est lui qui préside à l'acte transgressif de dona Isabelle. Le portrait est ainsi le fruit d'une transgression elle-même générée par la prédiction. Les enjeux pour les personnages se trouvent de la sorte assez précisément circonscrits, mais demeure en suspens la question de l'intention de l'auteur dont la place s'actualise dans ces mots : « on lui a prédit ».

Parce que la suite du roman est l'accomplissement du souhait qu'elle prononce au moment de la rencontre avec la comtesse de Savoie, dona Isabelle peut quitter à ce moment le devant de la scène et le premier rôle revient désormais à la comtesse de Savoie.

Peu de temps après cette rencontre avec dona Isabelle, devenue éperdument et irrémédiablement amoureuse de Mendoce, la comtesse de Savoie finit par prendre la route à son tour pour rencontrer enfin Mendoce sur ses terres. Elle sera chaleureusement accueillie par le frère et la sœur tout juste rentrée de son pèlerinage. Néanmoins, bien qu'elle se trouve dans le sillage de Mendoce, devenu amoureux lui aussi, c'est dans la contemplation du portrait que la comtesse de Savoie se perd à nouveau pendant une nuit d'insomnie :

Elle prit le portrait de Mendoce qu'elle avait toujours ; et, sans savoir ce qu'elle faisait, ni ce qu'elle voulait, elle l'ouvrit, elle y attacha ses regards, et, en le

considérant, elle s'abyma dans une si profonde rêverie, qu'elle ne voyait et n'entendait plus rien.

Mendoce, qui ignorait son bonheur, et qui, bien éloigné de se croire aimé d'elle, osait à peine s'avouer à lui-même qu'il en était amoureux [...] avança assez près d'elle, sans en être aperçu, pour distinguer qu'elle tenait un portrait, qui lui parut être celui d'un jeune homme. Il ne s'y reconnut point. [...] Elle tourna la tête ; elle vit Mendoce : la honte et l'embarras d'être surprise par lui, en regardant son portrait, la firent rougir. En se levant avec précipitation, elle ferma la boîte et la mit dans sa poche ; et, aussi tremblante que si elle eût été surprise par le comte de Savoie dans une rêverie si offensante pour lui, elle regarda Mendoce sans avoir la force de lui parler³⁴⁷.

L'ignorance de la comtesse de Savoie (doublée de celle de Mendoce) dénote toujours chez elle cette manière si particulière d'absence à elle-même, où, dans un lieu hors langage, se vit la forme romanesque du désir. Cet épisode redouble assez exactement le premier épisode du portrait puisqu'il en a la structure : la comtesse de Savoie s'oublie dans la contemplation du portrait ; elle craignait « sans savoir pourquoi » que son mari « ne vît le portrait », elle ne sait cette fois ni ce qu'elle fait, ni ce qu'elle veut ; elle rougit lorsqu'elle est surprise dans cette position et en éprouve à nouveau un sentiment de culpabilité que traduisent cette fois « la honte et l'embarras », encore une fois elle ferme la boîte pour la faire disparaître dans sa poche. Cette fois encore, la rêverie, c'est-à-dire le fantasme est présenté comme une offense au mari mais le contexte permet le renversement du sens : c'est un hommage à l'amant. Cet hommage, il faut bien le signaler, laisse la comtesse sans voix : « elle regarda Mendoce sans avoir la force de lui parler ».

Dans un premier temps, ce qui ne manque pas d'être comique, Mendoce ne s'est pas reconnu dans le portrait et lui fait alors d'amers reproches. Il la croit perdue dans la contemplation du portrait d'un rival. Lorsque la comtesse de Savoie décide de le détromper et de lui faire connaître son amour, c'est par un aveu qui prend une forme curieuse :

[...] et par un transport dont elle ne fut pas la maîtresse, elle tira de sa poche le portrait, et le jetant aux pieds de ce prince : Mendoce, dit-elle, en le regardant avec des yeux où sa passion était entièrement déclarée, ce portrait vous fera connaître

³⁴⁷ *Ibid.* p. 203-204.

l'injustice de vos soupçons : si vous n'en croyez pas vos yeux, demandez à dona Isabelle, si vous devez en être jaloux³⁴⁸.

Avec la même force immaîtrisée que celle qui lui avait fait par deux fois cacher le portrait, la comtesse le fait réapparaître. Mme de Fontaines écrit ainsi une scène remarquable en ceci que la traditionnelle scène de l'aveu se fait précisément sans aucune parole d'amour, en tout cas au sens explicite d'une parole qui vaudrait comme l'expression directe et univoque de son objet. Je dirai qu'il y a un dire d'un autre ordre : la formulation ultérieure du narrateur : « la parfaite ressemblance que [...] il s'était trouvé avec le portrait » étonne par le fait que c'est Mendoce qui ressemble au portrait et non l'inverse. Plusieurs hypothèses sont possibles. Ceci montre d'abord qu'il est dans l'ignorance qu'il existe un portrait de lui, il le découvre. Cependant si Mme de Fontaines avait écrit que le portrait lui ressemblait elle n'aurait pas laissé le lecteur avec l'impression que dans l'ordre de la fiction le portrait était premier. Je l'explique par le fait que le portrait n'existe pas dans une fonction de représentation imaginaire (auquel cas il ne peut être que second) mais dans une fonction symbolique : il s'agit moins de représenter Mendoce que de tenir lieu de parole ou de discours amoureux. Se joue dans cette scène la circulation du symbole, d'abord caché puis montré et enfin jeté aux pieds de Mendoce : l'auteur évite par là à la comtesse de Savoie un classique aveu parlé de ses sentiments.

Structurellement l'évitement de la parole a le même sens que celui de Pancallier ou du mari, sauf qu'il s'agissait dans le premier cas, pour l'auteur, de mettre en valeur la perversion du maniement du langage, c'est-à-dire un mensonge. A l'inverse, il s'agit ici d'une vérité, de toute la vérité, dont la caractéristique principale est qu'elle ne peut se dire « entièrement » qu'avec les yeux : « des yeux où sa passion était entièrement déclarée ».

Si le portrait est bien un gage, au sens cette fois où il fonctionnerait comme preuve, sa détention semble garantir aux yeux des personnages la vérité du sentiment mais c'est une détention dont il faut se défaire puisqu'à chaque fois c'est le don du portrait qui vient appuyer le discours : « elle tira de sa poche le portrait [...] le jetant aux pieds de ce prince ». Ce don a pour conséquence de créer une heureuse désillusion pour Mendoce qui la croyait amoureuse d'un autre et contemplant le portrait « d'un jeune homme ». Cet éclaircissement s'accompagne d'un nouveau déplacement puisque Mendoce se retrouve d'emblée sous

³⁴⁸ *Ibid.* p. 206.

l'accusation de l'autre motif organisateur du roman : l'injustice du soupçon : « ce portrait vous fera connaître l'injustice de vos soupçons ». La comtesse de Savoie agit exactement de la même manière que dona Isabelle lorsqu'elle avait produit le portrait pour écarter le soupçon de la comtesse lors de leur première rencontre : « A en juger, madame, [avait-elle dit] par le voyage que vous faites et par le discours que vous avez tenu quand j'ai passé auprès de vous, il faut convenir que jamais sœur n'a aimé un frère si tendrement que vous aimez Mendoce ». Ce soupçon portait sur un amour qui aurait eu quelque chose d'excessif, voire de déplacé chez une sœur pour son frère. Ainsi, quiconque détient le portrait se trouve immédiatement occuper la place de l'accusé.

La comtesse de Savoie renvoie Mendoce à dona Isabelle pour ce qui est d'un discours explicatif car il ne saurait y avoir de vérité du regard qui ne s'appuie sur des paroles quand bien même la passion y serait « entièrement déclarée » (ou que des témoins assistent à un flagrant délit) : « si vous n'en croyez pas vos yeux, demandez à dona Isabelle si vous devez en être jaloux. ». Puisque les yeux peuvent être trompeurs, c'est dans les paroles de sa sœur que Mendoce pourra trouver l'expression parlée de la vérité qu'il cherche, ce qui donne une indication précieuse quant à la lecture qu'il convient de faire du roman dans son développement. Ce sont donc les paroles de dona Isabelle qui viendront répondre du sentiment amoureux pour autant que celles-ci sont marquées par les paroles de l'auteur, celles dont j'ai montré qu'elles sont à l'origine de l'amour de la comtesse de Savoie c'est-à-dire cause-des-grands-troubles de son existence.

La comtesse cependant ne détient plus le portrait. C'est maintenant Mendoce qui s'en trouve détenteur ce qui nécessairement relance un nouveau dialogue autour de cette passion qui ne peut se dire par des paroles :

Il n'avait guère moins d'impatience de parler à sa sœur, et de lui demander l'explication du portrait. [...] il lui montra d'abord le portrait, et il lui demanda si elle connaissait celui pour qui il avait été fait. Dona Isabelle fut d'abord un peu interdite à cette question ; mais sa sincérité naturelle ne lui permit pas de déguiser la vérité. Elle pria son frère de lui pardonner si, contre son intention, elle l'avait fait peindre. Elle lui conta ensuite la manière dont cette princesse avait gardé ce portrait. Je ne puis m'empêcher, continua dona Isabelle, de blâmer cette princesse ; après ce que je lui avais dit sur ce portrait, c'est une imprudence à elle de l'avoir, en partant, remis entre vos mains³⁴⁹.

³⁴⁹ *Ibid.* p. 208- 209.

L'ignorance d'un personnage ne joue que sur le fond du savoir d'un autre personnage, voire, comme c'est le cas ici, du savoir de l'auteur en tant qu'il est rendu partiellement accessible au lecteur par la construction de la narration.

L'observation de la manière dont l'écriture construit les rapports entre les motifs met en lumière des analogies et des différences dans le traitement des épisodes qui se répètent. Celles-ci sont significatives et ont une portée plus grande que l'explication psychologique : comme lors de sa rencontre avec la comtesse, dona Isabelle se trouve d'abord momentanément dans l'embarras, elle est cette fois « un peu interdite » lorsque la question approche de la vérité – se rejoue ici ce qu'il en est du mutisme pour les personnages – mais là encore elle se ressaisit et elle trouve un expédient. Il y a, dans le processus linéaire de la lecture, juste assez de place pour une légère suspension du sens marquée par « l'interdiction » de dona Isabelle qui reprend ensuite la parole.

Ce n'est pas la vue du portrait mais la question posée qui l'a, un instant, arrêtée. Puisque le narrateur lui fait avouer sans difficulté aucune et au nom de sa « sincérité naturelle », la peinture du portrait et la transgression de la volonté de son frère, de quelle vérité au juste se trouve-t-elle de la sorte embarrassée ? A première vue, c'est le sentiment de culpabilité de dona Isabelle qui la fait hésiter. Dans un premier temps Mendoce lui montre le portrait et dans un deuxième temps il pose la question. Elle comprend qu'il a désormais connaissance de l'existence du portrait et elle entend qu'il veut savoir qui en est le commanditaire : elle a commis une faute, elle est démasquée et elle hésite. Pourtant, le fait qu'elle est « interdite », forcément marqué par un court silence, renvoie nécessairement au désir de dona Isabelle et donc aux paroles qui, dans le roman, l'ont constitué.

Cet épisode a la même construction que celui qui s'était déroulé avec la comtesse et cette fois, suivant l'adage « faute avouée à demi pardonnée », dona Isabelle endosse partiellement la transgression pour laquelle elle demande pardon mais tout de suite, elle se défausse de sa « faute » sur la comtesse, à son tour blâmée pour avoir transgressé un interdit en donnant le portrait à Mendoce. Je traduirai l'attitude que dona Isabelle adopte à chaque fois qu'elle se trouve directement mise en cause, d'abord avec la comtesse puis avec son frère, par les mots : « ce n'est pas moi, c'est l'autre ». C'est dire qu'il y a là à nouveau une dénégation : j'ai montré précédemment la portée de cette opération. Elle est désignation d'un désir féminin qui ne peut se dire.

Dona Isabelle parle enfin. Elle raconte « la manière dont cette princesse avait gardé ce portrait ». Autrement dit, elle dévoile à Mendoce le faux-pas de la comtesse, la façon dont elle s'est emparée du portrait-cause-de-grands-troubles. Le blâme cependant porte moins sur le fait que la comtesse a fait main basse sur le portrait que sur le don qu'elle en a fait à Mendoce malgré ce qui avait été dit. En effet, la scène s'était terminée sur ces paroles de dona Isabelle : « Je vous le laisse cependant sans crainte ; je serais même charmée qu'il vous parût assez aimable pour le garder toujours³⁵⁰ ». Ce dire aurait donc dû, selon dona Isabelle, fonctionner comme un interdit. Et précisément, dona Isabelle s'exprime comme s'il s'agissait de conserver ce portrait, d'en être la gardienne alors même que le roman, lui, est construit sur la nécessité de sa circulation. C'est en le laissant échapper, pire, en le remettant directement à Mendoce que la comtesse a commis une faute. Il y a dans les propos de dona Isabelle un savoir qui excède le savoir attendu du personnage. C'est là un point de structure signalé par l'inquiétude de dona Isabelle lorsqu'elle énonce : « après ce que je lui avais dit sur ce portrait, c'est une imprudence à elle de l'avoir, en partant, remis entre vos mains ». On voit mal, d'abord, de quoi il retourne avec cette « imprudence » puisqu'au fond le portrait, à son niveau, ne devrait être qu'un révélateur de l'amour de la comtesse pour Mendoce. Du côté du sens, une interprétation psychologique des motivations du personnage suffirait à justifier la crainte de dona Isabelle par le fait que la comtesse de Savoie étant mariée, elle devient nécessairement inaccessible pour son frère. Mais ce n'est pas encore cela. Il y a un risque qui s'explique par la position dans laquelle se trouve chaque personnage dès lors qu'il détient le portrait.

J'ai montré que dona Isabelle se croyait maîtresse de la genèse du portrait qui cependant préexiste comme cause dans le discours narratif. Il y a bien danger – et c'est, dans ce roman, toujours un danger de mort ou de disparition – encouru par chacun des personnages dès lors qu'il se trouve possesseur du portrait dans la manière dont il pousse au « sacrifice ». L'instance qui en est responsable est celle qui incarne le « on » de la prédiction. Dans l'expression « elle fut d'abord un peu interdite », le mot interdit n'est donc pas à comprendre ici uniquement dans son sens premier mais dans le sens où il renvoie à la loi prédictive, je dirai à ce qui est à lire entre les lignes ou même au-delà : au pré-texte .

³⁵⁰ *Ibid.* p. 193.

Il y a donc, de la part de la comtesse, une nouvelle transgression et celle-ci aura, en toute logique, les mêmes suites que les deux premières : Mendoce prendra à son tour la route pour tenter de retrouver la comtesse dont il vient d'apprendre dans le même temps qu'elle avait quitté ses terres. *La Comtesse de Savoie* est un roman dans lequel les amants passent leur temps à se poursuivre, poussés par un désir qui est derrière eux vers un objet qui est toujours déjà ailleurs. La circulation du symbole montre, à travers les conséquences qui se répètent qu'il y a là une loi qui règle la marche du roman.

Si je me reporte maintenant à l'épisode ultérieur de la fausse accusation de Pancallier et à ses suites pour la comtesse de Savoie, le mutisme de cette dernière peut recevoir, à partir de l'explication structurelle, une lecture qui informe sur la place de l'auteur. La vérité en cause relève bien d'un autre ordre de discours que celui de la mise en scène mensongère. C'est un silence qui étonne lorsqu'il résonne au cœur de l'histoire de Pancallier et de la comtesse de Savoie mais s'il reçoit un sens, il ne le peut que du fait de son intrication dans l'histoire de la comtesse de Savoie et de Mendoce et dans une autre dimension que celle de la fable. C'est un silence que je peux interpréter dans un premier temps comme lié au trouble du désir vécu comme coupable mais qu'il faut ensuite considérer sous l'angle de l'écriture de Mme de Fontaines et d'une intention liée à l'esthétique choisie car il ne saurait y avoir de psychologie des personnages qui ne renvoie au geste d'écriture.

En ce qui concerne la culpabilité vis-à-vis de son mari, la comtesse de Savoie s'en explique dans sa confession avant l'épreuve où elle risque sa vie :

[...] je ne me crois pas entièrement innocente à son égard, puisque j'ai eu pour un autre des sentiments que je ne devais avoir que pour lui ; et c'est à cette faute involontaire et qu'il ignore, que je sacrifie ma vie à celui de qui je la tiens³⁵¹.

La comtesse n'est pas « entièrement innocente » dit-elle, parce qu'elle a « eu pour un autre des sentiments qu'[elle] ne devait avoir que pour lui ». C'est là une marque précise de l'art de Mme de Fontaines avec l'inscription de son personnage dans une tonalité romanesque tout à fait particulière. Cette vertu outrée a pu passer pour une veine dans laquelle les romancières se seraient égarées. A trop vouloir peindre les « malheurs de l'amour », elles en seraient venues, pour certaines, à vider la question de son sens et à peindre systématiquement des malheurs sans cause réelle décelable au sein du texte. La comtesse serait donc punie pour

³⁵¹ *op. cit.* p. 250.

avoir aimé. Or, l'écriture romanesque dans le roman de chevalerie ou dans la nouvelle historique n'interdit pas le sentiment amoureux à la femme mariée. Il n'est pas plus interdit ici qu'ailleurs. Aussi n'est-ce pas d'amour qu'il est question ici mais de vertu.

La comtesse est à son tour engagée (puisque'elle est prête à sacrifier sa vie) dans une entreprise visant à défendre un implacable idéal de vertu. Elle est donc prête à payer de sa vie cette « faute » qui n'est autre que la force d'un amour provoqué par cet objet-cause-de-grands-troubles dont il est apparu qu'il s'origine dans une parole auctoriale. C'est d'ailleurs pourquoi la comtesse peut dire que c'est une « faute involontaire ». Elle n'y est pour rien puisqu'elle a été déterminée dans ses actes et ses sentiments par un discours qui n'était pas le sien (les paroles de l'Autre) et par les effets de ce portrait (le symbole) dont elle s'est trouvée détentrice. Il y a plus, le mari qui est supposé demander sa mort pour une faute qui n'existe pas (le soupçon est injuste) ignore tout de la « faute involontaire ». Une question se pose alors. A quoi la comtesse sacrifie-t-elle sa vie ?

Elle le dit très précisément : « à celui de qui je la tiens ». Structurellement, celui dont la comtesse de Savoie tient la vie, c'est son créateur, c'est-à-dire l'auteur. Il est fort probable toutefois que ce ne soit pas cela que Mme de Fontaines fait dire à son personnage. Deux sens s'offrent ici à l'interprétation qui demande que soit éclaircie la présence du pronom démonstratif « celui » au sujet duquel je tiens à faire remarquer l'ambiguïté dans l'emploi qu'en faisait déjà Mendoce lorsqu'il demandait à sa sœur si elle « connaissait *celui* pour qui le portrait avait été fait ». Dans l'édition avec laquelle je travaille, avec toutes les réserves qui s'imposent étant donné l'usage de l'époque en matière de typographie, « celui » ne porte pas de majuscule ce qui me permet d'écarter l'hypothèse que le pronom renverrait à Dieu. Surtout, quel serait le sens ici d'un sacrifice mensonger à Dieu ? Mme de Fontaines n'inscrit pas son texte dans une dimension sacrilège comme ce pouvait être le cas pour Mme de Tencin dans *Comminge*. Dans *Histoire de la comtesse de Savoie* le contexte laisse croire qu'il s'agit du mari, ne serait-ce que parce qu'il détient sur une épouse présumée adultère pouvoir de vie ou de mort et parce que le thème de la proposition précédente « et qu'il ignore » réfère à lui : « c'est à une faute involontaire et qu'il ignore, que je sacrifie ma vie à celui de qui je la tiens. » Quoi qu'il en soit, que l'on penche pour la thèse de l'auteur ou pour celle du mari comme référent du pronom « celui », c'est la vanité du sacrifice qui ressort essentiellement et qui pousse à interroger le sens d'une telle vertu.

Cette outrance de la vertu est une caractéristique de l'écriture sur laquelle je reviendrai dans la troisième partie de ce travail. Toutefois elle me permet déjà de rapprocher le texte de Mme de Fontaines d'une écriture « oblique », ce qui n'est pas si surprenant si l'on se souvient du texte source de l'Arioste dont je suppose qu'il figure parmi les textes dont elle a pu s'inspirer. *La Comtesse de Savoie* est à lire dans la lignée du *Roland Furieux*.

Le silence que la comtesse maintient dès « l'aveu » et jusqu'au moment de la fausse accusation, permet en effet à Mme de Fontaines de maintenir intacte la vertu idéale sans laquelle elle perdrait son statut exacerbé d'héroïne vertueuse : elle met son héroïne pour ainsi dire hors de cause, retrouvant ainsi le statut extérieur que Genièvre occupait dans le texte source de l'Arioste. Mais ce n'est plus un paradoxe désormais que de constater qu'elle le fait au moment où la comtesse y est intéressée de la manière la plus intime.

Comment la comtesse de Savoie, dans la fable, parvient-elle à se sortir du mauvais pas dans lequel elle se trouve suite à la fausse accusation puisqu'elle n'a aucunement recours à la parole ? Pas plus que les autres héroïnes évoquées précédemment elle ne va tenter de se défendre. Il n'y a, chez elle, aucune éloquence pour plaider sa cause. En revanche, elle prend la plume.

Elle écrit à Mendoce afin qu'il intercède pour elle. Mme de Fontaines amène la comtesse de Savoie à s'appuyer sur les lois de l'amour courtois qui commandent à l'amant de venir combattre pour sauver l'aimée quand bien même il la croit coupable. Si Mme de Fontaines a fait le choix de situer son intrigue au Moyen Âge c'est probablement parce qu'elle a trouvé là l'occasion d'articuler la loi et la lettre afin qu'un désir féminin puisse s'écrire. Ce n'est donc pas en passant par la dénonciation d'une loi injuste, comme chez l'Arioste, que l'héroïne de Mme de Fontaines accomplit son heureuse destinée mais en épousant cette loi dans ses moindres contours jusqu'à en inverser, pour elle-même, les effets. L'engagement même de Mendoce dans le combat, puisqu'alors ce sera lui qui occupera cette position engagée, le désigne au lecteur comme l'amant de la comtesse de Savoie. Il n'y a que pour les personnages à l'intérieur du roman que cette position est supposée ne relever d'aucune signification particulière, y compris pour la comtesse de Savoie qui ne reconnaît pas son amant dans la personne masquée de son défenseur. Ceci est une constante de l'écriture des romans de chevalerie.

Cependant la référence à cette dimension de l'amour courtois ne sera pas poussée plus avant par Mme de Fontaines. Si dans les romans de chevalerie la femme occupe une place qui

la maintient toujours hors de portée d'un amour réel, dans une position sublime de femme idéale, ici Mme de Fontaines s'arrange pour que les amants puissent s'épouser tranquillement à la fin du roman qui cependant n'est pas encore tout à fait fini. Elle n'a recours au code de l'amour courtois que pour autant qu'il sert son propos mais celui-ci est ailleurs. Une fois que ce code a rempli son office, elle passe à autre chose. Cette autre chose demande à être précisée quant à son sens car tout ceci n'en dit pas encore suffisamment sur l'ordre sous-jacent du roman dont j'ai montré qu'il est réglé par la circulation de la parole ou plutôt de son objet. La conséquence en est que l'histoire tout entière est à revisiter.

f) Le mot de la fin

Au gré des discours qui se succèdent, un gage se déplace, tantôt perdu tantôt trouvé. Mme de Fontaines a fait jouer habilement les déplacements de chacun des personnages les uns vis-à-vis des autres en fonction de la circulation de ce gage et de sa position dans les discours mobilisés par les différentes instances prenant en charge la narration : les personnages, le narrateur mais aussi l'auteur.

Les histoires de dona Isabelle et de la comtesse de Savoie ne reçoivent un sens satisfaisant que d'être conjointement analysées. L'histoire de dona Isabelle a pu dans un premier temps apparaître simplement en contrepoint ou en négatif de celle de la comtesse de Savoie dans une logique binaire d'opposition. En effet, l'une se présente comme l'accomplissement d'une destinée dont le principe est l'amour et le désir alors que l'autre serait en quelque sorte sacrifiée à l'ordre social et aux intérêts de sa famille : si l'*incipit* présentait dona Isabelle engagée dans un pèlerinage par amour pour son frère, ce type d'engagement se retrouve au niveau de la fin du roman puisque c'est elle qui, par son mariage avec Tolède, le prince de la famille ennemie, permet de sceller la réconciliation des deux familles. Pour la première fois dans l'économie du roman dona Isabelle assure *réellement* la vie sauve à son frère puisqu'elle est le gage d'une paix nouvelle. Si son premier engagement relevait d'une position imaginaire, cette fois, c'est l'ordre symbolique de cette société qui la met à cette place où elle accepte de se tenir :

Dona Isabelle, sacrifia à la tendresse qu'elle avait pour son frère, la répugnance qu'elle se sentait pour un nouvel engagement. Le comte de Tolède et Mendoce

oublèrent qu'ils avaient été ennemis ; l'amitié prit facilement la place de la haine dans le cœur de deux hommes déjà si prévenus d'estime l'un pour l'autre. Le mariage de dona Isabelle qui assurait la paix, causa une joie générale³⁵² [...]

La cause de cette jouissance si générale, c'est donc dona Isabelle, définitivement inscrite dans cette fonction de mise que l'on rafle ou que l'on perd bien que ce soit en tant qu'elle est perdue qu'elle se révèle dans toute sa valeur. Toutefois l'opposition simple entre l'histoire de l'une et celle de l'autre ne rend pas compte du fait que ces histoires sont intrinsèquement nouées l'une à l'autre. Si la fonction de dona Isabelle à la fin du roman est d'être pur objet d'échange entre deux familles, l'organisation de la narration met aussi en évidence un autre facteur à son sujet : sous couvert de l'accomplissement d'une promesse faite à Dieu, elle s'est rendue dans un autre pays chercher une femme pour son frère. Surtout, c'est de sa parole et de son désir que s'origine l'histoire de la comtesse de Savoie laquelle se présente d'emblée comme relevant d'une dimension fantasmatique.

Force est donc de s'interroger sur le statut de dona Isabelle. Elle apparaît comme un maillon intermédiaire entre l'auteur et la comtesse de Savoie mais on peut aussi s'interroger quant à son statut par rapport à son frère. Quelle est la nature de son amour pour lui ? En effet, cet amour démesuré la pousse à faire faire son portrait contre sa volonté, à entreprendre un pèlerinage insensé dont la comtesse elle-même remarque la dimension extraordinaire et enfin, la narration s'achève sur l'évocation d'un mariage auquel elle ne consent que par esprit de sacrifice. Faut-il y voir l'expression d'un amour incestueux ? C'est une lecture possible. Pourtant la suite du récit permet d'en douter puisque l'amour de la comtesse de Savoie pour Mendoce est l'accomplissement du vœu de dona Isabelle. Cela fait de cette dernière non une sœur incestueuse mais la représentante de l'instance qui règle le sort des femmes dans une société exogamique. C'est bien au nom de cette société que son mariage met fin à la guerre ancestrale.

Curieusement pourtant, la haine naturelle que rien ne pouvait ébranler au début du roman, prend fin avec une légèreté déconcertante :

³⁵² *Ibid.* p. 255-256.

Il [le comte d'Eu] forma le dessein de finir, par son mariage [de Tolède] avec dona Isabelle, une guerre qui n'était fondée que sur une haine héréditaire qui n'avait que trop duré³⁵³.

L'oubli de la haine de Tolède et de Mendoce ne laisse pas que d'être suspect tant par la promptitude avec laquelle il vient s'inscrire dans la narration que par le sentiment qui vient s'y substituer. Si l'amitié des deux hommes prend la place de la haine, c'est que ces deux sentiments sont équivalents, pourtant on voit mal pourquoi le comte d'Eu, personnage secondaire, se voit autorisé à conclure ce mariage. La substitution ne saurait être justifiée par les seuls « besoins de l'intrigue », elle est à prendre au sérieux et elle est toujours signifiante. Cette négociation de mariage est un acte, c'est même un acte de parole, qui fait du comte d'Eu, à son tour, un représentant : celui de Mendoce.

La haine cependant n'a pas tout à fait disparu : elle est un point pivot autour duquel le roman est construit et elle engage la lecture dans deux voies différentes relevant chacune de deux niveaux de lecture bien distincts. Les catégories de fable et de fiction mobilisées pour l'étude des romans de Mme de Tencin sont fort utiles ici. Du côté de la fable, la haine initiale se retourne à la fin en son contraire et j'ai montré à quel prix. A cette réserve près que le sentiment qui séparait les deux familles, du fait de son retournement, devient ce qui désormais les unit : il s'agit maintenant de l'amitié entre les chefs des deux familles. La haine et l'amitié apparaissent comme l'avvers et le revers de la même médaille. Cette « amitié », l'autre nom de l'amour, ne joue ni entre la comtesse de Savoie et Mendoce ni entre dona Isabelle et Tolède mais bien entre Mendoce et Tolède : « l'amitié prit facilement la place de la haine dans le cœur de deux hommes déjà si prévenus d'estime l'un pour l'autre. »

L'ordonnancement homosexuel de cet univers est directement corrélé à l'idéal de l'amour courtois dans lequel la femme se situe du côté d'un idéal inatteignable. En effet ce qui, dans la *Comtesse de Savoie*, sous-tend la réalité romanesque et les enjeux croisés des intrigues amoureuses et politiques ce sont ces amitiés viriles. Elles ne se défont pas du fait que la femme, *in fine*, a pu être rejointe par le héros, au contraire. Je m'appuie, pour avancer dans ma lecture, sur la thèse proposée par Georges Duby dans « A propos de l'amour que l'on dit courtois » :

³⁵³ *Ibid.*

Les jeux de la fine amour enseignaient en vérité l'*amistat*, comme disaient les troubadours, l'amitié, l'*amicitia* selon Cicéron [...] Désirer le bien de l'autre plus que le sien propre, le seigneur attendait ceci de son homme. De toute évidence [...] le modèle de la relation amoureuse fut l'amitié. Virile.

Ceci porte à s'interroger sur la vraie nature de la relation entre les sexes. La femme était-elle autre chose qu'une illusion, une sorte de voile, de paravent, au sens que Jean Genet donna à ce terme, ou plutôt qu'un truchement, un intermédiaire, la médiatrice. Il est permis de se demander si, dans cette figure triangulaire, le « jeune », la dame et le seigneur, le vecteur majeur qui ouvertement, se dirige de l'ami vers la dame, ne ricoche pas sur ce personnage pour se porter vers le troisième, son but véritable, et même s'il ne se projette pas vers celui-ci sans détour. Les remarques formulées par Christiane Marcello-Nizia dans un bel article obligent à poser la question : dans cette société militaire, l'amour courtois ne fut-il pas en vérité un amour d'hommes ? Je donnerais volontiers au moins une portion de réponse : servant son épouse, c'était, j'en suis persuadé, l'amour du prince que les jeunes voulaient gagner, s'appliquant, se pliant, se courbant. De même qu'elles étayaient la loi du mariage, les règles de la fine amour venaient renforcer les règles de la morale vassalique. Elles soutinrent ainsi en France dans la seconde moitié du XII^e siècle la renaissance de l'Etat. Discipliné par l'amour courtois, le désir masculin ne fut-il pas alors utilisé à des fins politiques³⁵⁴ ?

C'est à ce niveau que la fiction de Mme de Fontaines se révèle dans toute sa complexité. Il y a bien une équivalence entre les jeux du langage que j'ai appelés « lois de la parole » et « les jeux de la fine amour » dans l'écriture de Mme de Fontaines. Or, si elle illustre ce « désir du bien de l'autre » dans son roman, elle le fait aussi dans le sens où ce qui est désiré est convoité au point qu'on veuille se l'approprier. C'est le cas par exemple lorsque le bien de l'autre est matérialisé par le symbole qu'est le portrait : il s'agit bien de mettre la main dessus et de le posséder même si c'est pour mieux le perdre. Ainsi, tant que le portrait passe de main en main, l'histoire avance et la parole est vive. Or au terme de son parcours dans le roman, c'est Mendoce qui se trouve possesseur du portrait. Quelle lecture faire de ce « coup d'arrêt » et comment comprendre la disparition du portrait dans l'ordre de la fable puisqu'il n'en est plus question ultérieurement³⁵⁵ ? Je ne peux que constater qu'à un second niveau de lecture, ce que Mendoce obtient, c'est la femme de l'autre puisqu'il l'épouse. Paradoxalement, c'est précisément ce qui signe l'échec de la parole dans ce roman.

A suivre la pensée de Duby, l'amitié ou la haine, peu importe désormais, entre Tolède et Mendoce mène nécessairement à un seigneur même si pour le retrouver il faut faire la reconstruction des enjeux politiques dans le texte. Mendoce épouse « la femme » de l'autre,

³⁵⁴ Georges Duby, *Féodalité*, « A propos de l'amour que l'on dit courtois », p. 1420, collection Quarto, Editions Gallimard, 1996.

³⁵⁵ Le portrait sera remplacé par une bague donnée par la Comtesse de Savoie à celui qui vient la sauver par le combat. Dans le roman de Mme de Tencin, *Le Siège de Calais*, la pierre perdue par Canaple dans le lit de Mme de Granson avait la même fonction.

ou pour mieux dire, la sœur de l'autre. En effet, avant de mourir, le comte de Savoie était au service d'un seigneur pour lequel il choisit de donner sa vie, « préférant le bien de l'autre plus que le sien propre ». Or ce seigneur se trouve être le frère de la comtesse de Savoie et il n'est autre que le roi Edouard d'Angleterre que l'Histoire surnomme le Confesseur :

Edouard³⁵⁶ [...] écrivit au comte de Savoie, qu'il le pria de lui envoyer des troupes. Non seulement ce comte lui en accorda ; mais il voulut, en marchant à leur tête, signaler son amitié pour son beau-frère³⁵⁷ [...]

Voilà donc désigné le seigneur pour l'amour duquel le comte mourra. La fable se déroule sur fond d'un motif désormais familier : le mariage de la sœur comme gage de paix. Si la comtesse de Savoie, sœur d'Edouard avait dans un premier temps épousé « Odon, comte de Maurienne et de Savoie », ce n'était pas par amour mais parce que cette alliance était politiquement motivée. C'est d'ailleurs en cela que se produit l'identification entre dona Isabelle et la comtesse de Savoie et que peut s'expliquer la remarque déjà citée : « jamais sœur n'a aimé un frère si tendrement³⁵⁸ ». Pour finir, dona Isabelle, sœur de Mendoce épouse Tolède.

Mais où et comment situer le comte d'Eu par rapport à ce motif ? Pourquoi a-t-il fallu qu'il devienne le représentant de Mendoce dans l'affaire du mariage de dona Isabelle ? C'est ici que la substitution mérite d'être explicitée et qu'elle prend tout son sens puisque sa place dans le roman est suffisamment stratégique pour justifier que le narrateur lui accorde, justement, le mot de la fin :

La négociation que le comte d'Eu traitait en Angleterre fut aussi funeste à ce prince qu'elle avait été favorable à Mendoce. Le duc Guillaume se servit de ce prétexte, lorsque après la mort d'Edouard il monta sur le trône d'Angleterre, pour satisfaire sa haine en terminant les jours du comte d'Eu par une mort tragique³⁵⁹ [...].

Ce qui structure le texte c'est la circulation du symbole, autrement dit la circulation d'un objet de la parole. Or, le roman s'achève bel et bien sur la mise en échec d'une parole. Pourquoi Mme de Fontaines choisit-elle de clore son texte sur cette mort alors que le roman

³⁵⁶ Cet Edouard-là est l'ancêtre d'Edouard II, roi d'Angleterre dont Mme de Tencin a fait le roman que j'ai analysé précédemment.

³⁵⁷ *op. cit.* p. 232.

³⁵⁸ *op. cit.* p.191.

³⁵⁹ *op. cit.* p. 260.

semblait terminé, qu'il s'achevait par un double mariage et que les principaux protagonistes étaient tirés d'affaire ?

Dans le passage présentant l'ultime négociation, la formulation laisse penser qu'il s'agit de la même négociation que celle qui « avait été favorable à Mendoce », comme s'il y avait une seule et même négociation pour deux, un seul et même objet : « La négociation que le comte d'Eu traitait en Angleterre fut aussi funeste à ce prince qu'elle avait été favorable à Mendoce ». Or, la négociation menée par le comte d'Eu pour Mendoce était une négociation politique visant à assurer la paix par le mariage avec la sœur.

A la fin du roman, le seigneur dont il est question n'est plus Edouard mais le « duc Guillaume » comme le désigne Mme de Fontaines « lorsque après la mort d'Edouard il monta sur le trône d'Angleterre. » Il s'agit donc d'un autre temps et d'un autre souverain. Il faut remonter au cœur du roman, au niveau du récit inséré « Histoire du comte d'Eu³⁶⁰ » dont le personnage éponyme prend en charge la narration à la première personne, pour renouer le fil. D'emblée, malgré toutes les marques de respect qui s'imposent à lui, le comte d'Eu présente le duc Guillaume, futur roi d'Angleterre, de manière à ce que soient énoncés les enjeux politiques liés à ce personnage qui appartient à la fois à l'Histoire et au roman :

La protection que lui donna Henri I^{er}, roi de France [...] l'affermît dans une autorité usurpée³⁶¹.

Ainsi, la question de la légitimité de Guillaume est clairement posée. La position de Mme de Fontaines quant à cet épisode historique est tout à fait lisible par la manière qu'elle a d'inscrire la mort du comte d'Eu comme une fin tragique et de présenter Guillaume comme un personnage ambitieux qui se laisse emporter par la haine ; surtout, à aucun moment dans la narration il ne sera nommé « roi d'Angleterre ».

Dans le récit, alors que le comte d'Eu et la fille du comte d'Arque étaient promis l'un à l'autre, le duc Guillaume s'oppose au mariage. La soumission vassalique oblige le comte d'Arque et le comte d'Eu à accepter l'interdit posé par Guillaume. Les négociations autour de ce mariage d'amour entre le comte d'Eu et Mlle D'Hiesme se trouvent prises dans la lutte entre

³⁶⁰ *op. cit.* p. 215-231.

³⁶¹ *op. cit.* p. 215.

Guillaume et le comte d'Arque qui se considère comme le successeur légitime au duché de Normandie :

[...] le comte d'Arque ne songea qu'à quitter un séjour où tout blessait ses regards : il était bien cruel pour lui de faire sa cour où il croyait devoir régner. En prenant congé du duc Guillaume, il lui demanda son agrément pour le mariage de sa fille avec moi. Non seulement ce prince le refusa ; mais il lui dit qu'il avait d'autres vues pour elle, beaucoup plus avantageuses que celles dont il s'agissait ; *qu'il la considérait comme si elle eût été sa sœur*³⁶² ; et que, ainsi, le soin de son établissement le regardait³⁶³.

Voilà une *presque* sœur que Guillaume ne veut pas céder. Je lis en cela la volonté de Mme de Fontaines de situer Guillaume comme celui qui rompt la possibilité du pacte symbolique qui ferait de cette sœur un gage de paix. Comme de surcroît, Mlle d'Hiesme n'est pas réellement sa sœur, il est évident qu'il agit en tyran abusant de son pouvoir. Je fais l'hypothèse que le roman de Mme de Fontaines est construit sur l'inversion exacte de ce qui s'est réellement produit, au niveau historique, quant à la fonction du mariage des femmes. Certaines Histoires racontent que dans sa tentative de faire des alliances et d'éviter les révoltes liées à la contestation de sa légitimité, Guillaume a imaginé de faire épouser – non sa sœur – mais sa fille³⁶⁴ à Harold, qui lui disputait le trône, afin de se garantir un pacte de non-agression. Ce dernier – qui avait d'abord accepté – pour ne pas se trouver lié de la sorte, s'est empressé d'en épouser une autre et il s'est soustrait à la promesse d'allégeance qu'il avait faite auparavant à Guillaume, duc de Normandie, de telle sorte que l'illégitimité dans laquelle Mme de Fontaines inscrit le duc pourrait trouver son fondement dans l'inaccomplissement d'un tel mariage. La guerre et l'ambition individuelle marqueront donc le règne de Guillaume et en effet c'est par la force des armes que le Conquérant accède au trône.

³⁶² Je souligne.

³⁶³ *op. cit.* p. 217-218.

³⁶⁴ « Selon les sources normandes, reprises aux siècles suivants, Harold aurait prêté serment sur des reliques saintes [...] par le serment promissoire qu'il prête devant la cour ducale, Harold s'engage à conserver au duc ses droits à la couronne d'Angleterre [...] Harold devient l'exécuteur testamentaire d'Edouard le Confesseur au profit du duc de Normandie. Mais l'earl ne se limite pas à représenter la volonté d'Edouard, ce qui ne le lierait pas personnellement, du reste. Guillaume parvient à se le rattacher directement par le biais du rite de la datio des mains, c'est-à-dire d'une soumission vassalique [...] Au volet purement successoral de l'accord s'ajouterait donc un volet plus personnel entre les deux hommes, [...]. Plus encore : si l'on accrédite la thèse selon laquelle le duc aurait promis à l'earl la main de l'une de ses filles, le processus de reconnaissance des droits royaux de Guillaume s'achèverait par une sorte d'entrée en filiation. », dans Gilduin Davy, *Guillame le Conquérant : le bâtard de Normandie*, Paris, Belin, 2014, p. 149. D'autre part, on peut lire : « Harold cependant se libère de ce lien en épousant Edith, « sœur d'Edwin et de Morcar » du côté de Gruffyd de Galles, pour s'allier la maison de Mercie. ». Ainsi ce qui légitimerait sa position serait le fait que sur son lit de mort, Edouard aurait déclaré à Harold : « lui désignant la reine, sa sœur : " Cette reine et tout le royaume je te les confie en garde. " », *ibid.* p. 153.

Au cours de sa narration, cependant, le comte d'Eu fait état d'une autre négociation menée par le comte d'Aumale cette fois et qui, celle-ci, s'est heureusement terminée – encore que l'on puisse se demander pour qui :

Cependant le duc Guillaume, dont l'ambition n'avait point de bornes, travaillait à s'assurer la couronne d'Angleterre, après la mort du roi Edouard, qui n'avait point d'enfants. Il avait envoyé le comte d'Aumale faire cette importante négociation ; il s'en acquitta avec succès : il revint avec le comte Harald, frère de la reine d'Angleterre, assurer le duc que le roi l'avait fait désigner publiquement pour son successeur³⁶⁵.

Voici à nouveau un frère et une sœur mais surtout il s'agit ici d'une parole publiquement tenue qui a pour fonction de légitimer Guillaume comme futur roi d'Angleterre. Cette désignation publique était une parole qui avait force de loi, en tout cas pour Guillaume. Or, si à la fin du roman, c'est à la haine du seigneur que l'on a affaire, il y a tout à parier que se rejoue en filigrane la question de la sœur comme gage de paix. C'est là qu'à mon sens Mme de Fontaines mêle habilement réalité et fiction, roman et Histoire en jouant de renversements signifiants³⁶⁶. Il y a une donnée évidente mais qui est demeurée implicite : si, après la mort du comte de Savoie, Mendoce épouse la comtesse, alors c'est la sœur d'Edouard qu'il épouse. Cette alliance le fait entrer dans la famille d'Edouard mais à ce titre, il se trouve directement en rivalité avec celui que Mme de Fontaines désignera jusqu'au bout comme « le duc Guillaume ». L'enjeu de la négociation finale qui vaut la mort au comte d'Eu, substitut et double de Mendoce, est, lui, clairement posé :

Henri I^{er}, toujours jaloux de la puissance du duc Guillaume, et ne se trouvant pas en état de l'abaisser, songea du moins à lui ôter l'espérance de la couronne d'Angleterre, en appuyant auprès d'Edouard les intérêts d'un jeune prince de son sang, que l'empereur avait élevé et renvoyé depuis peu auprès de lui. Le comte d'Eu, avec Mendoce qui ne se faisait pas connaître, arriva dans cette conjoncture à la cour de Henri I^{er} ; il parut au roi que personne n'était plus propre que le comte d'Eu à conduire avec succès l'importante négociation qu'il voulait commencer en Angleterre [...] ce prince reçut les ordres du roi, et [...] il accepta l'emploi dont il le chargeait³⁶⁷.

Le comte d'Eu est sacrifié aux intérêts supérieurs de Henri I^{er} ; ce qu'il a donc tenté de négocier c'est la reconnaissance du neveu d'Edouard contre Guillaume. Par son alliance avec

³⁶⁵ *op. cit.* p. 219.

³⁶⁶ Ce n'est pas parce que le comte d'Eu aurait transgressé l'interdit et épousé Mlle d'Hiesme contre la volonté de Guillaume qu'il est mis à mort. Dans l'ordre de la fable, Mlle d'Hiesme est entrée au couvent. Elle a choisi de la sorte de se punir d'une infidélité (réelle celle-là) faite au comte d'Eu.

³⁶⁷ *op. cit.* p. 258.

Henri I^{er} qui, d'abord allié, s'est ensuite retourné contre Guillaume, il lui déclare la guerre. Et en effet l'Histoire nous apprend que le duc Guillaume devra prendre les armes et conquérir le trône d'Angleterre par la bataille d'Hastings menée contre Harold lequel ne se serait trouvé élu roi d'Angleterre par les nobles anglais qu'à la faveur d'un *parjure*.

Le roman de Mme de Fontaines soulève une question qui pour moi reste ouverte. Sur quelle légitimité les successeurs au trône peuvent-ils s'appuyer ? Quelle instance symbolique peut se montrer garante de cette légitimité ? Mme de Fontaines semble avoir tranché puisqu'elle ne reconnaît pas la parole publique d'Edouard désignant le duc comme héritier. D'ailleurs l'hypothèse qu'Edouard se serait ravisé et aurait désigné Harold en lieu et place de Guillaume est également posée par les historiens. Dans le roman, si Guillaume obtient la puissance du souverain, il n'en obtient pas pour autant l'autorité. Il semblerait donc que cette parole ne tienne pas devant cet ordonnancement qui, dans le roman, fait de l'échange des femmes la règle légitimant le pouvoir royal. Mais cette question de la légitimité, dans la manière qu'a Mme de Fontaines de la poser, n'est-elle pas éminemment féminine ? L'accession au trône de Guillaume est susceptible d'une double lecture. Si Guillaume s'inscrit dans la fonction royale par la force des armes, c'est-à-dire à partir de la position virile du Conquérant, il demeure marqué par une illégitimité symbolique que Mme de Fontaines souligne et qui relève d'un non-dit romanesque puisque l'Histoire le surnomme également *le Bâtard* c'est-à-dire qu'en ce qui concerne le pouvoir, il relève d'une position qui *a priori*, ne le destine pas à occuper une place qui sera toujours pour lui marquée par un caractère d'incertitude.

Je remarque enfin que le roman s'achève sur un pied-de-nez qui éclaire le passage cité précédemment et que je peux désormais compléter :

La négociation que le comte d'Eu traitait en Angleterre fut aussi funeste à ce prince qu'elle avait été favorable à Mendoce. Le duc Guillaume se servit de ce prétexte, lorsque après la mort d'Edouard il monta sur le trône d'Angleterre, pour satisfaire sa haine en terminant les jours du comte d'Eu par une mort tragique, ³⁶⁸*comme toutes les histoires le rapportent*³⁶⁹.

Le roman se trouve de la sorte concilier une fin heureuse (avec le double mariage des protagonistes) et une fin tragique (avec la mort du comte d'Eu). La mort du comte d'Eu, sans

³⁶⁸ Je souligne.

³⁶⁹ *op.cit.* p. 260.

être celle de Mendocce en est toutefois la représentation. Sur cette question, une double lecture est possible quant à la fin du roman et chacune s'oppose à l'autre. En ceci, dans cet assemblage des contraires, je ne vois nulle maladresse de construction mais tout autre chose, à savoir un style qui se signale par le procédé qu'est l'ironie.

Cet assemblage de contraires est fondé sur l'articulation des différents registres qui font alterner les dimensions imaginaires et réelles. Le narrateur montre bien que la négociation est un prétexte, c'est-à-dire une raison faussement alléguée. Que le désir masculin soit, comme le dit Duby, « domestiqué pour servir à des fins politiques » c'est bien ce qu'indique la fin du roman. La négociation est une parole qui n'est pas là pour dire l'amour ou la haine, mais pour voiler l'objet du désir. Il s'agit bien pour Guillaume d'essayer d'obtenir, à partir d'une position fragile et incertaine, c'est-à-dire barrée par un manque symbolique, l'instrument dont il suppose qu'il le fera reconnaître d'abord comme duc puis comme roi d'Angleterre. C'est cette reconnaissance que Mme de Fontaines lui refuse.

Cependant elle va au-delà puisqu'elle opère un déplacement supplémentaire au niveau discursif : le prétexte c'est aussi ce qui a précédé le texte et qui se trouve logiquement hors-champ, en dehors du roman, dans une position d'extériorité, de telle sorte que ce qui est le fondement de la réalité au sein de la fiction, l'objet du désir (de Guillaume mais tout aussi bien du comte d'Eu ou de Mendocce), se trouve projeté dans un réel historique auquel revient le fin mot de l'histoire : « comme toutes les histoires le rapportent ». Cette intrication des dimensions réelles et imaginaires que la critique littéraire nomme aussi réel et idéal relève lui aussi d'un type tout à fait particulier d'ironie que je développerai dans la troisième partie de ce travail.

Mme de Fontaines pour conclure renvoie malicieusement le lecteur à un réel dont l'Histoire se ferait la garante : « comme toutes les histoires le rapportent. ». Or, à ma connaissance, aucune histoire ne fait mention de l'exécution d'un comte d'Eu par Guillaume après son accession au trône. Cela signifie qu'elle opère une double distorsion. En effet, elle fait mine de garantir la « vérité » de sa fable au moyen de faits historiques. De cela les critiques littéraires ont l'habitude. Mais ici, il y a une torsion supplémentaire. Le « faire vrai », l'illusion de réalité s'appuie sur une Histoire elle-même inventée. Il ne s'agit plus de s'appuyer sur l'Histoire pour faire vrai en renvoyant le lecteur à la dimension référentielle du texte. Mme de Fontaines fait bien plus ici que de seulement prendre une certaine liberté avec l'Histoire. C'est le fondement même de ce qui fait référence – en tant que discours pour le

lecteur – qui est tordu. Mme de Fontaines vient ainsi faire vaciller la consistance de la réalité en jouant non seulement sur la réalité des faits – advenus ou non – mais sur la fiabilité du discours historique en tant qu’il serait le garant du rapport du texte à la réalité. N’étant pas historienne, je l’ai d’abord prise au mot et je n’avais *a priori* aucune raison de douter de la réalité de la dernière proposition de son roman. Ce qui m’importe, c’est qu’en termes de proposition justement, ce soit la dernière. Le mot de la fin est celui qui donne rétroactivement le ton – ironique – du roman. Or, cette ironie, il faut un lecteur pour la lire, plus encore, pour la constituer.

Ma réflexion sur les décalages avait pour point de départ l'analyse d'une autre dimension des textes. Celle-ci s'est faite à partir de ce que j'ai pu repérer d'une différence qui relevait d'une rupture dans le sens de la fable par l'irruption d'éléments appartenant à la fiction dans les romans de Mme de Tencin. Cette fiction est apparue comme organisée par ce que nous appelons communément l'ordre symbolique patriarcal. Mon investigation s'est poursuivie par des prolongements digressifs qui s'avéraient nécessaires devant la butée que constituait la question de l'interprétation des textes qui risquait de se poursuivre à l'infini. S'il existe bien un sens, tel que je l'ai construit dans mon analyse des romans – et il est donc préférable de dire *du* sens – celui-ci est toujours articulé à des rapports logiques relevant de la parole.

Il est rapidement apparu que cette autre dimension des textes obligeait à problématiser le traitement, dans l'écriture des romancières, de cet ordonnancement symbolique. Dans un premier temps j'ai mis en évidence ce qu'il en était de la transgression de ce qui était supposément ainsi ordonné : j'ai montré comment peut se lire à chaque fois dans *Les Mémoires du comte de Comminge*, *Le Siège de Calais* ou *Les Malheurs de l'amour*, une dimension transgressive du texte, au sens où une limite serait franchie. La portée de cette transgression cependant s'est trouvée systématiquement tempérée ou relativisée par l'ambiguïté induite par la fiction de telle sorte que cette transgression ne peut pas être considérée comme un point d'aboutissement du roman. Dans les romans que j'ai analysés jusqu'ici, il n'y a pas, à la fin de l'histoire, d'ordre romanesque nouveau soutenu par le discours de l'auteur. S'il existait une version sous-jacente du texte, ce serait encore celle de l'ordre patriarcal, renforcé par les personnages féminins ou leurs alliés. En déplaçant ma lecture interprétative de la transgression vers la subversion, un autre sens de ce qui joue dans le décalage entre la fable et la fiction apparaît. La fable conteste manifestement l'ordonnancement patriarcal, elle fait mine de le renverser et en ceci elle est transgressive mais le texte n'est pas tout entier dans la fable puisqu'il porte également une fiction qui, quant à elle, restaure l'ordre renversé. C'est en m'appuyant sur cette idée de restauration que je peux évoquer – plutôt que la transgression – une subversion qui mobilise par ailleurs certaines des caractéristiques liées à l'ironie.

Cependant, la subversion ne peut suffire à elle seule à rendre compte des implications liées à la complexité de ce que j'ai d'abord désigné comme niveaux d'écriture puis comme dimensions de l'écriture. L'arrière-plan culturel, historique ou politique tel qu'il apparaît dans l'analyse de ces romans, montre qu'intriquée à cette question du père, ce à quoi nous avons

affaire, c'est à la question de la loi que les romans déclinent sous différentes formes et que j'ai suivies au plus près dans *Histoire de la comtesse de Savoie*. Je dirai donc que c'est moins d'ordre patriarcal qu'il est question que, pour reprendre le titre de Michel Foucault, d'ordre du discours puisque c'est bien aux discours et à leurs lois que renvoient chacun de ces romans :

Dans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr, les procédures d'*exclusion*. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'*interdit*. [...] Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir. Et à cela quoi d'étonnant : puisque le discours – la psychanalyse nous l'a montré – ce n'est pas simplement ce qui manifeste (ou cache) le désir ; c'est aussi ce qui est l'objet du désir ; et puisque – cela, l'histoire ne cesse de nous l'enseigner, – le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer³⁷⁰.

On voit avec Michel Foucault que la question du discours mobilise *ipso facto* celle du désir qui est justement, dans les romans que j'ai étudiés, la place de ce qui commande « la production du discours ». Aussi l'interdit qui frappe le discours se trouve être très exactement, dans ces romans, ce qui cause le désir. Ce « pouvoir dont on cherche à s'emparer » évoqué par Foucault est assimilable à un objet du désir. Cependant il faudrait distinguer entre l'objet désiré, c'est-à-dire l'objet vers lequel le désir pousse le sujet (par exemple le pouvoir dans *Histoire de la comtesse de Savoie*) et ce qui est cause du désir (toujours un manque ou une incomplétude symbolique). Ce qui dans *La Comtesse de Savoie* est matérialisé par le portrait c'est un objet marqué de l'interdit. En tant que tel s'il circule entre les personnages, il demeure insaisissable, invouable, indicible, sauf à mener le personnage qui croit pouvoir le posséder tout droit à la mort et le récit à sa fin. Le portrait existe dans sa dimension symbolique tant qu'il demeure impossible à saisir. L'exemple par excellence de ce qu'un discours ne peut énoncer explicitement se repère aisément chez les personnages – et pas uniquement les personnages féminins – du côté de ce que la pudeur indique et dont Claude Habib a pu écrire qu'elle est : « énigme d'un dessein d'esquive », qu'elle « glisse hors de prise, avec une sorte de douceur évasive, sans qu'on puisse désigner ce qui l'anime³⁷¹ ». Il existe dans le discours romanesque quelque chose qui lui échappe ou qui est irréprésentable et qui se trouve être la condition même pour qu'un sujet puisse parler, c'est-à-dire désirer. Ce sont les personnages

³⁷⁰ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, « Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970 », Gallimard, nrf, 1971, pp. 10-12.

³⁷¹ *La Pudeur : la réserve et le trouble*. Claude Habib, Préface, p. 12. Un autre exemple est proposé par Hélène Merlin-Kajman à propos de Campion lorsqu'elle évoque : « les échos traumatiques accompagnés de l'incroyable effort, héroïque dans sa pudeur, d'en transformer le vécu en expérience » dans *Lire Dans La Gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, p. 241.

caractérisés par un manque dans le système symbolique dans lequel ils évoluent qui ont retenu mon attention dans ces romans : c'est entre autres Gaveston chez Mme de Tencin ou le duc Guillaume chez Mme de Fontaines. Mais c'est aussi le propre des personnages féminins. A partir d'une position marquée par ce manque-là, ces personnages tentent généralement de s'emparer d'un pouvoir – au sens de Foucault – qui leur conférerait une reconnaissance plus assurée. Lorsqu'ils y parviennent, ils accèdent à la dimension héroïque de l'exception.

Si je quitte leurs personnages pour me tourner vers des auteurs comme Mme de Staël, Mme de Genlis ou même Sophie Cottin, je m'aperçois qu'elles ont pensé leur position de femmes-auteurs comme *exceptionnelle*. Or, notre époque, même si elle a tendance à maintenir cette représentation pour les femmes du passé, ne se représente plus du tout les femmes qui écrivent comme des « exceptions ». On voit mal aujourd'hui en quoi une femme ferait exception – en tant que femme – parce qu'elle écrit. Si elle est *hors-pair*, c'est-à-dire différente des autres hommes ou femmes, c'est en tant qu'auteur. Ce changement de représentation indique que la condition des femmes a changé. Il montre aussi que le rapport à la publication s'est transformé. Surtout, c'est l'ordre patriarcal lui-même qui est fondé sur l'exception. Le *chef-d'œuvre* littéraire se situe de fait dans une hiérarchie ou dans une verticalité avec laquelle notre époque se trouve bien embarrassée. Quoi qu'il en soit, c'est bien pour ça que « l'exception » constitue un écueil pour penser l'écriture « des femmes ». Passer d'une pensée de l'ordre patriarcal à des développements autour des lois de la parole m'a permis une avancée significative : Foucault évoquait le lien du discours avec le désir, je dirai à la faveur d'un jeu de lettres, qu'il en est le lieu. Plutôt que de se laisser fasciner par l'exception, ma lecture m'aura aussi amenée au fil des pages, à circonscrire le lieu du désir, abrité dans la parole des personnages.

Il apparaît, dans cette perspective, que l'écriture de Mme de Tencin et de Mme de Fontaines m'a permis d'interroger – plutôt que la place des femmes – la *fonction* du manque ou du dé-calage. Elles m'ont permis d'analyser une manière spécifique de se situer *dans* et *par* un ou plutôt des discours³⁷². Toutefois, si l'enjeu est désormais à situer du côté de positions discursives, ce qui se dégage de ces lectures c'est que cette position décalée est

³⁷² Je me garderai bien de faire de l'analyse du discours romanesque une application directement sociologique ou politique. Il est certain que tous les combats politiques ne peuvent se confondre même s'ils se recoupent en certains points de leurs revendications et de leurs positions par rapport au pouvoir. S'il y a nécessairement une dimension référentielle dans l'écriture, il reste à déterminer la nature de cette "réalité" auquel le roman renvoie. Mon intérêt porte sur le rapport des romancières à l'écriture.

assumée par des acteurs des deux sexes : personnages masculins ou personnages féminins. Je peux y reconnaître, chez Mme de Tencin, la position de Mme de Granson ou de Gaveston et dans le roman de Mme de Fontaines, c'est aussi bien celle de dona Isabelle que celle de Guillaume le Conquérant. Je ne peux que constater que ces deux romancières semblent rejeter les conséquences de ce décalage pourtant institué dans leur écriture : à chaque fois qu'un personnage, au terme des romans, se trouve relever d'une telle position, il finit désavoué ou exécuté comme si c'était là la signification dernière de l'histoire.

La question se pose alors de savoir si ce refus relève de l'écriture particulière de ces romancières ou s'il intéresse l'écriture romanesque en tant que telle. En effet, non seulement la mort du personnage et la fin du récit sont-elles généralement concomitantes mais elles sont équivalentes quant au sens que je peux leur attribuer. Ce mot de la fin ne tient-il qu'au fait qu'il faut bien qu'un roman finisse, qu'il y ait un dernier mot, enfin, quelque chose qui vienne arrêter le récit ? Cela pourrait signifier que cet arrêt tiendrait à l'écriture de récits en tant qu'ils sont pris dans une narration. Dans ce cas, qu'en est-il pour la poésie dont les effets sont rarement réductibles au sens ? Qu'en est-il du théâtre si on le prend du côté, non de l'histoire racontée (il faut bien que le rideau tombe à la fin de la représentation) mais dans sa dimension de monstration incluant le réel des corps/décor sur la scène ?

Les romancières ont montré (et peut-être à leur corps défendant) qu'à chaque fois que le discours se fige ou que le symbole cesse de circuler³⁷³, la parole échoue. Mais du coup elles invitent à chercher plus avant. Dans quels cas la parole n'échoue-t-elle pas ? Que serait une écriture romanesque qui soutiendrait cette pudeur féminine, cette position un peu bancale et qui permettrait la reconnaissance ou mieux la préservation de l'indicible dans le discours ? J'avancerai une hypothèse toute simple : la meilleure manière de ne pas buter sur le mot de la fin c'est qu'il n'y en ait pas. Il s'agirait donc de chercher, pour les romans, du côté de ce que nous appelons dans notre jargon littéraire les fins « ouvertes » et d'une esthétique qui ménagerait une place tenable pour ces personnages relevant du dé-calage.

³⁷³ L'objet perd sa dimension symbolique et devient un objet de la réalité. Je renvoie ici au portrait dans *La Comtesse de Savoie* qui vaut dans le roman en tant qu'il circule et non pas en tant que « figé » c'est-à-dire lettre morte. On trouve de même dans *La Mère coupable* de Beaumarchais un portrait de Chérubin détenu par la comtesse. Ce portrait n'a de valeur qu'en tant qu'il est caché à Alaviva et s'il figure dans la pièce c'est pour être dérobé à la comtesse.

Quelles sont les conséquences provisoires que je peux tirer de ces constats pour l'étude des romans écrits par des femmes au dix-huitième siècle ? Chez Mme de Tencin comme chez Mme de Fontaines, ce qui permet l'analyse des enjeux littéraires c'est bien la manière cruciale qu'elles ont – en posant la question du féminin (et non pas des femmes) et qui relève toujours, je l'ai montré, de ce qui règle les discours – d'amener conjointement un indicible, quelque objet qui échappe à la conceptualisation mais qui peut être représenté par un symbole qui semble se perdre dans le tissu du texte à moins qu'il soit justement ce qui permet qu'existe ce que nous appelons écriture littéraire. Ainsi, c'est parce qu'il s'agit toujours de *maîtriser* le symbole que les romans de Mme de Tencin subvertissent un ordre que par ailleurs – et cela était inattendu – ils contribuent à renforcer ; si la lecture du roman de Mme de Fontaines se boucle sur l'échec d'une négociation et donc sur la *maîtrise* (faussement) supposée du discours par Guillaume, c'est encore à partir du maniement spécifique du symbole.

Cette conception, qui se prête à la conceptualisation de Foucault ou encore de Barthes³⁷⁴ avec sa désormais célèbre formule « la langue est fasciste » repose sur la dimension agonistique du discours. On la voit à l'œuvre dans les textes que j'ai étudiés : lorsqu'entre deux mots le rapport est énoncé en termes de domination, comment ne pas aboutir à un combat pour s'assurer du pouvoir et n'est-ce pas ce que démontre la fin du roman de Mme de Fontaines avec l'exécution du comte d'Eu ? Mon analyse laisse entrevoir dans l'écriture des romancières abordées jusqu'ici une manière qui suppose une forme de *maîtrise*, en tout cas une solide connaissance des règles des discours qui régissent les liens sociaux et politiques et qui, du fait de la circulation de la parole, organise le passage d'un discours à un autre. Mais j'ai montré aussi que l'enjeu dans l'écriture de ces romancières n'était pas exclusivement de l'ordre d'une lutte pour le pouvoir. Faut-il en rester au constat ou au vœu d'une *maîtrise* à l'œuvre dans leur écriture ? Au fond, avec ces « nouvelles historiques », elles ont mis en tension les repères structuraux d'une société, les références littéraires et historiques de leur époque ainsi que les aspirations individuelles de leurs personnages.

Il est certes difficile d'écrire sur les femmes et les lois du discours ou de la parole au XVIII^e siècle sans évoquer, ne serait-ce que très brièvement les salons qui leur sont, dans la mémoire collective, profondément liés. S'il existe socialement un espace dans lequel elles auraient montré qu'elles disposaient d'un savoir sur les lois de la parole, c'est bien dans les

³⁷⁴ Leçon inaugurale au Collège de France, 7 janvier 1977.

salons littéraires et philosophiques qu'il se situe. Je pense pouvoir dire sans exagération qu'elles en sont même devenues, aux yeux de la postérité, l'emblème. J'ai déjà longuement évoqué le salon de Mme de Tencin, ceux de Mme d'Épinay ou de Mme de Staël sont demeurés célèbres, une romancière comme Mme de Graffigny tenait elle aussi un salon³⁷⁵.

L'idéal de l'histoire universelle de la littérature est précisément ce qui au dix-neuvième siècle, dans son élaboration, a oublié les femmes ou plus précisément, les écrits de femmes du XVIII^e siècle alors que dans le même temps – et j'insiste sur cet aspect – le discours sur les femmes des Lumières ayant tenu salon s'est maintenu. Il semblerait que se soit opérée du côté de la langue – et c'est probablement un trait de notre culture – une dissociation radicale entre la forme aérienne de la parole et la forme écrite de la lettre. Ainsi Franck Lestringant peut-il évoquer « l'évolution générale qui conduit toute littérature, et en particulier la littérature française, de la parole à l'écrit³⁷⁶ ». L'histoire permet de constater que le champ de la parole a été, sinon dévolu aux femmes, en tout cas autorisé. L'investissement qu'elles en feront à la fin du siècle, à la fois par les salons mais aussi dans leurs romans en travaillant la question de l'éloquence (par exemple dans *Delphine* ou *Corinne* de Mme de Staël) me semble dans ce sens très significatif. La remarque de F. Lestringant me permet de souligner qu'il existe un lien vivant entre une « littérature » de la parole et les romans écrits par des femmes. Ces deux formes langagières, quoique différentes, demeurent à mon sens, indissociables : dans la culture dite occidentale la poésie à laquelle le grand public n'a désormais généralement accès que sous sa forme écrite, était d'abord chantée. Spontanément, nous reconnaissons à la poésie créatrice un ancrage tout à la fois dans la parole et dans l'écriture. Dès lors qu'il est question du roman, c'est une position qui semble nettement moins assurée³⁷⁷ : son ancrage dans la parole lorsqu'il est question des femmes est très souvent rapportée à l'absence de maîtrise des codes de l'écriture littéraire – comme si cette non-maîtrise contrevenait à l'idée même de création littéraire.

³⁷⁵ Trousson, *op. cit.* p. 61 : « Elle tient à présent un petit salon où l'on voit Duclos, Fréron, Marivaux, Marmontel, Prévost, Voltaire, d'Alembert et même Rousseau, quelques-uns des familiers de Mlle Quinault, de hauts fonctionnaires comme d'Argenson, Choiseul ou Maurepas, un petit abbé nommé Turgot et un jeune fermier général, le philosophe Helvétius [...]. »

³⁷⁶ Franck Lestringant, *Clément Marot, De L'Adolescence à L'Enfer*, Biblioteca Francese Unipress, Padoue, 1998, p. 4, 123 p.

³⁷⁷ Claude Habib me faisait remarquer que, curieusement, dans une récente anthologie de la prose française Mme de Staël ne figure pas. J'ajouterai qu'aucune romancière du siècle des Lumières n'y est représentée. Suzanne Julliard, *Anthologie de la prose française*, Editions Fallois, Paris, 2015, 1086 p.

S'il est tout à fait surprenant de constater que le hiatus entre les salons et la publication, aura perduré sans se réduire tout au long du dix-huitième siècle (puisque ce qui était vrai pour Mme de Tencin dans la première moitié du siècle l'est encore pour Mme de Staël), il est plus étonnant encore que cet état de fait ait été implicitement maintenu jusqu'à aujourd'hui dans l'approche que la postérité a faite de la vie intellectuelle des femmes. Le dix-neuvième, le vingtième et le vingt-et-unième siècles ont relayé par leurs discours une dichotomie qui repose sur un certain nombre de présupposés que j'ai en partie déjà évoqués. Il m'apparaît nécessaire de rappeler ici la distinction entre publication et écriture que j'avais déjà soulignée avec le roman de Mme de Genlis, *La Femme auteur* : dès lors qu'il n'est plus question de visibilité des femmes mais d'écriture, l'enjeu qui surgit et qu'il faut bien interroger est celui de la création.

L'influence des salons sur la vie intellectuelle au dix-huitième siècle fut immense et elle demeure incontestable mais celle-ci est très souvent transmise comme relevant d'une position politique de pouvoir, non d'une activité littéraire créatrice. Cela montre assez que dans une culture qui se pense comme essentiellement culture de l'écrit, le littéraire, c'est l'écrit. L'activité mondaine est un fait culturel et le salon demeure attaché à une dimension politique et sociale. Je vois, dans une telle représentation des salons une différence essentielle d'avec un certain imaginaire attaché aux salons des Précieuses du siècle précédent. S'il a existé des courants pour les attaquer violemment et d'autres pour les défendre, Myriam Dufour-Maître, explicitant la position de Brunetière écrit :

[...] il s'agit « d'accomoder ensemble les justes libertés de l'esprit gaulois et les justes scrupules de l'esprit précieux³⁷⁸ ». Cette présentation de la préciosité comme partie intégrante du génie national, au même titre que sa contrepartie « gauloise », inspire jusqu'au milieu du XX^e siècle une tradition critique attentive à l'influence de la préciosité dans l'élaboration de la langue classique³⁷⁹ [...]

Dans la mémoire collective, le travail des Précieuses sur la langue a inscrit les femmes dans une tradition – fût-ce pour les ridiculiser plus durement encore – de la création langagière.

³⁷⁸ Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, Deuxième série, Les Précieuses*, Paris, 1889, p. 25, cité par Myriam Maître-Dufour, *Les Précieuses : Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Champion Classiques, Paris, 2008, p. 33.

³⁷⁹ Myriam Dufour-Maître, p. 33.

Lorsque le XVIII^e siècle est envisagé aujourd'hui, l'auctorialité serait entendue du côté du texte, sinon publié, en tout cas manuscrit, le reste – et c'est flagrant avec l'image qui perdure de Mme de Tencin – c'est du « politique » au sens dévalué du terme, c'est-à-dire des intrigues et des tripatouillages plus ou moins illicites. Pour le XVIII^e siècle, Mme de Tencin est apparue comme pouvant faire et défaire des réputations d'auteurs et son salon pouvait être assimilé à une académie mais cela ne faisait pas d'elle une femme de lettres au sens où elle aurait créé une œuvre. C'est la même chose pour Mme d'Epainay dont le nom s'est trouvé de la sorte irrémédiablement confondu avec la querelle des philosophes.

Les travaux d'A. Lilti que j'ai déjà cités précédemment font percevoir qu'il y a, pour les femmes, une nette séparation entre la sphère liée aux salons et la sphère dévolue à la publication :

Au début du XVIII^e siècle, Mme de Lambert refuse très longtemps de publier ses œuvres, qui ne circulent que sous forme manuscrite. Elle ne s'y résout, sous la pression de ses amis, qu'à la fin de sa vie, quand *l'autorité sociale de son salon n'est plus menacée*³⁸⁰. [...]

A l'inverse, quelques femmes essayèrent de conjuguer sociabilité et publication, d'être à la fois femme du monde et femme de lettres. Elles furent la cible de satires très violentes, jusqu'à la fin du siècle. Mme de Genlis et Mme de Staël, qui s'y risquèrent avec le plus de persévérance, furent en permanence en butte à la satire. [...] Si les innombrables moqueries dont fit l'objet Mme de Genlis sont assez bien connues, on ignore souvent que Mme de Staël faisait assez généralement figure, dans les dernières années de l'Ancien Régime, de personnage ridicule³⁸¹.

Il y aurait donc une dimension qui passe par la conversation au sens fort du terme et une dimension qui suppose une inscription par l'écriture : il existe avec ou sans publication des textes de femmes sous une forme manuscrite. La formulation d'A. Lilti indique clairement qu'avoir un salon ne signifie pas, au XVIII^e siècle, être « femme de lettres » : c'est être « femme du monde ». Mais quel sens la postérité accorde-t-elle à cette expression de « femme de lettres » ? Est-ce si différent aujourd'hui ? Quel statut accordons-nous aux lettres aujourd'hui ?

³⁸⁰ Je souligne.

³⁸¹ *op. cit.* p. 117-118.

Même s'il est nécessaire de distinguer ici entre le grand public et un public universitaire plus averti, dans l'hypothèse où les textes écrits par des femmes – ceux de l'Ancien Régime – sont méconnus, si elles sont « lettrées » c'est en ce qu'elles sont cultivées. Cela reviendrait à dire qu'elles disposeraient d'un savoir ou plutôt de connaissances, à l'instar de « l'honnête homme » sans pour autant qu'il y ait nécessairement inscription de ce savoir dans l'écriture. Mais je tiens à faire remarquer que s'il existe dans le champ des connaissances un savoir objectivable, ce que je ne conteste pas, s'agissant de la langue et de l'objet littéraire, c'est aussi d'un autre savoir qu'il est question. C'est justement là que gît la possibilité de la littérarité d'un texte, dans le décalage. C'est dans l'écart que va pouvoir se faire le travail de la lettre, le passage de la littéralité à la littérarité, à partir duquel une lecture va pouvoir construire un sens.

La conséquence d'une approche comme celle d'Antoine Lilti est que deux formes d'autorité se trouvent mises en regard : celle de l'auteur s'oppose à « l'autorité sociale » du salon ; l'écrivain s'oppose au salon, l'écriture à la parole.

Ainsi le savoir des femmes, celui sur lequel sont élaborées les intrigues et qui donne une orientation tout à fait marquée à leurs romans, est un savoir dont je stipule qu'il est le même que celui qui est à l'œuvre dans la parole. C'est celui-là qui fonde la littérarité d'un texte. Je ne situerais donc pas l'écriture dans un rapport d'opposition à la parole : si je les distingue, c'est bien davantage ce qui les relie qui m'intéresse³⁸². C'est quelque chose de ce cheminement, de ce pont qui me semble devoir être, pour les femmes, redessiné.

Je me suis demandé si ce savoir était volontairement mobilisé. Cette question que le titre de Paul Eluard, *Poésie involontaire, poésie intentionnelle* illustre parfaitement, se pose à chaque fois que l'interprétation d'un texte rencontre ce point où ce qui surgit, c'est la figure de l'auteur. Il arrive que l'on puisse tout à fait s'en passer. De Mme de Fontaines nous ne savons pas grand chose et mon analyse est demeurée textuelle, contextuelle, voire historique mais j'ai dû à plusieurs reprises faire l'hypothèse qu'un personnage se faisait le porte-parole de l'auteur ou encore que telle phrase renvoyait à l'instance auctoriale. Si l'existence de l'auteur est indubitable, son intention en revanche demeure tout à fait énigmatique. Mme de Fontaines a-t-

³⁸² Je vois des prolongements possibles de ce questionnement dans un des procédés de Marie N'Diaye dont Denis Cointe met en scène ces jours-ci un texte intitulé *Délivrance* à La Maison de Poésie : une lecture à haute voix des lettres d'un personnage masculin adressées à sa femme absente.

elle eu l'intention d'écrire le roman tel que je le lis ? Mme de Tencin a-t-elle voulu écrire des romans subversifs ? Ce n'est pas la première fois que je rencontre cette question et je précise tout de suite qu'une fois encore elle a vocation à demeurer en suspens. C'est justement parce qu'elle n'obtient pas de réponse qu'elle demeure féconde : Henri Coulet et Pierre-Jean Rémy montraient bien que l'absence de certitude quant à l'intention de Mme de Tencin avait joué dans la destinée de ces romans en suscitant un désir de lecture. Je les prends donc au mot, pour ne pas dire à la lettre, car c'est bien un désir de lecture qui est le moteur de ce travail. Cette approche intéresse le partage entre subjectivité et objectivité en ce qui concerne les « méthodes » de l'analyse littéraire mais également les définitions de la littérature elle-même³⁸³.

Comment aborder à partir d'une telle position de lecture ce savoir des femmes qui serait à l'œuvre dans leur écriture et où l'ironie vient-elle s'insérer dans cette logique ? Je m'appuierai à nouveau sur Michel Foucault pour articuler cette question aux premiers jalons de ma réflexion sur l'ironie que j'appréhende comme un discours :

[...] on peut soupçonner qu'il y a, très régulièrement dans les sociétés, une sorte de dénivellation entre les discours : les discours qui « se disent » au fil des jours et des échanges, et qui passent avec l'acte même qui les a prononcés ; et les discours qui sont à l'origine d'un certain nombre d'actes nouveaux de paroles qui les reprennent, les transforment ou parlent d'eux, bref les discours qui, indéfiniment, par-delà leur formulation, *sont dits*, restent dits, et sont encore à dire. Nous les connaissons dans notre système de culture : ce sont les textes religieux ou juridiques, ce sont aussi ces textes curieux, quand on envisage leur statut, et qu'on appelle « littéraires » ; dans une certaine mesure des textes scientifiques.

Il est certain que ce décalage n'est ni stable, ni constant, ni absolu. Il n'y a pas, d'un côté, la catégorie donnée une fois pour toutes, des discours fondamentaux ou créateurs ; et puis, de l'autre, la masse de ceux qui répètent, glosent et commentent. Bien des textes majeurs se brouillent et disparaissent, et des commentaires parfois viennent prendre la place première. Mais ses points d'application ont beau changer, la fonction demeure ; et le principe d'un décalage se trouve sans cesse remis en jeu³⁸⁴.

³⁸³ Hélène Merlin Kajman problématise cela très précisément dans l'introduction de son livre, *Lire Dans La Gueule du loup* : “[...] personne aujourd’hui, ne s’accorde en fait ni sur la définition de la littérature, ni sur celle de la discipline dont elle est l’objet (histoire littéraire ? sociologie des institutions littéraires ? théorie critique ? rhétorique ? poétique ? stylistique ? etc.) ni même sur la question de son *existence* [...]”. Elle va même jusqu’à dire : “En cherchant à se rapprocher du modèle de la rationalité scientifique, la discipline a placé les chercheurs et les enseignants dans une espèce de schizophrénie.” *Ibid.* p. 18.

³⁸⁴ *L’Ordre du discours*, op. cit. p. 24-25.

Ce qui distingue les deux catégories de discours avancées par Foucault, c'est surtout leur position l'une par rapport à l'autre. Une catégorie de discours serait au point d'origine des autres discours, c'est-à-dire qu'elle en serait la *cause*. Pour Foucault, toutefois, le décalage ne se situe pas entre des discours critiques qui tenteraient de se distinguer les uns des autres en apportant quelque nouveauté mais entre le discours constitué par le texte romanesque (discours premier) et le discours de la critique littéraire (discours second). L'intérêt de cette approche est donc le déplacement qu'elle me permet d'opérer du lieu du décalage. Bien que Foucault distingue deux formes discursives et qu'il soit dans les deux cas question de textes écrits, le champ lexical employé est celui de la *parole vive*, c'est-à-dire d'une énonciation : les discours qui « se disent », les « actes nouveaux de paroles », ceux qui sont « encore à dire » :

[...] dans ce qu'on appelle globalement un commentaire, le décalage entre texte premier et texte second joue deux rôles qui sont solidaires. D'une part, il permet de construire (et indéfiniment) des discours nouveaux : le surplomb du texte premier, sa permanence, son statut de discours toujours réactualisable, le sens multiple ou caché dont il passe pour être détenteur, la réticence et la richesse essentielle qu'on lui prête, tout cela fonde une possibilité ouverte de parler. Mais, d'autre part, le commentaire n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en œuvre, que de dire *enfin* ce qui était articulé silencieusement *là-bas*³⁸⁵.

S'il y a un texte premier et un texte second, le lieu du décalage se trouve à la fois en dehors du texte littéraire et extérieur au discours critique ou au discours universitaire qui l'analyse. Il apparaît en quelque sorte, en creux, entre les deux discours qui le bordent. Ce qui est essentiel pour mon approche c'est que ce lieu de dénivellation est vide. Selon Foucault, si le texte est le point d'origine du discours qui en fait le commentaire, il ne se confond pas avec le lieu de la dénivellation. J'irais même jusqu'à dire que le texte n'est pas le lieu d'origine du discours critique mais qu'il en est l'objet. La dénivellation évoquée par Foucault présente l'avantage pour faire avancer mon propos, de se situer ailleurs que là où j'avais, dans un premier temps, travaillé les décalages (soit dans la position des personnages par rapport à l'enjeu de la fable, soit par rapport à un discours critique ou éditorial consensuel). Quoi qu'il en soit, il y a une conséquence pour l'interprétation à aborder les choses à partir de ces positions-là. C'est que désormais le texte n'est plus nécessairement ce dont il faudrait dire « la » vérité – à la condition toutefois que le lieu du décalage puisse être maintenu, c'est-à-

³⁸⁵ *Ibid.* p. 26-27.

dire qu'il reste vide. En effet, énoncer « enfin », comme le dit Foucault, ce qui se logeait dans une articulation silencieuse du texte équivaldrait à l'annulation du décalage.

L'une des manières de le préserver est de lui donner la forme d'une question. Toute question, toute interrogation inscrit un vide, une absence de savoir, c'est-à-dire une ignorance, réelle ou feinte. Le désir est bien cette question qui pousse à chercher, à interroger et qui conduit le mouvement dialectique entre un discours narratif et un discours critique. La question pourrait tout à fait s'écrire ainsi : quelle est l'intention de l'auteur ? Que cherche-t-il à (me) dire ? Ou encore : Que sait-il de son propre geste ? Mais ces questions, je ne peux les poser que depuis une place de lecteur de telle sorte qu'à chaque fois qu'est convoquée ce que la critique s'accorde à désigner comme la place du lecteur, ce qui est en *cause*, c'est la position d'un sujet désirant, d'un lecteur en tant que sujet. Mais l'intérêt de « la question » est double, puisqu'elle est tout aussi bien adressée au lecteur par le texte, en tant qu'il l'interroge et vient le solliciter précisément dans ce qui manque à son « savoir ».

Ce n'est donc pas parce que la question de l'intention de l'auteur ne peut recevoir de réponse qu'il faut l'évacuer ni parce qu'aucun sens univoque et ultime ne pourra être « révélé » par la critique qu'il faut s'en détourner. C'est tout le contraire. Il s'agit désormais de poursuivre le travail de lecture en intégrant la nécessité de la préservation du champ ouvert par la question en tant que point d'énigme.

Par ailleurs je souscris entièrement à cette proposition de Foucault selon laquelle le décalage est ce qui « fonde une possibilité ouverte de parler » : il y a bien là une ouverture mais c'est justement cela qui me pousse à récuser le jugement de valeur porté sur ce qu'il désigne plus loin comme le « moutonnement indéfini des discours » et que je perçois déjà dans « l'indéfiniment » de la production de discours nouveaux sur les textes littéraires. La « possibilité ouverte de parler » et donc d'interroger est fondée sur le principe d'une répétition qui n'est pas stérile : elle relève nécessairement du principe de vie de la pensée.

Peut-être faut-il préciser ici qu'à l'époque où Foucault prononçait ce qui deviendra l'*Ordre du discours* et qu'au moment où Barthes pensait le fascisme de la langue, les sciences humaines et la littérature tenaient encore le haut du pavé. Si Hélène Merlin Kajman peut dire qu'il est désormais d'une grande banalité d'évoquer la crise de la littérature, c'est que les choses sont tout autres aujourd'hui. Nous avons affaire aux conséquences d'une crise durable dont les effets se font sentir dans la vie sociale. Nous sommes aujourd'hui confrontés à un constat simple : l'impossibilité d'en passer par la médiation du (ou des) discours qui exercent

une nécessaire violence symbolique a des effets *immédiats* : n'est-ce pas là où de plus en plus souvent l'acte – voire le passage à l'acte – prend la place de la parole que règne une violence non plus symbolique mais réelle ? Assister à l'effondrement des anciens repères symboliques dans ce qu'ils avaient de trop contraignant est un soulagement mais il n'est pas sûr que nous ayons gagné au change avec la férocité de ce que j'appellerais volontiers l'ordre numérique.

C'est dans cette perspective que l'analyse littéraire me paraît être porteuse de vie ne serait-ce que parce qu'elle est possibilité de création de lieux, constitution progressive de textes tissés de ce qui aura émergé de par le processus de questionnement, de lecture et d'écriture. Elle contribue – à condition qu'on lui en laisse la place – au partage et à la transmission de ce qui s'y dit et s'y travaille intéressant l'humanité³⁸⁶ et qui est essentiel à l'élaboration des liens sociaux. La recherche en littérature maintient le vif du lien avec les textes qui fondent une culture en lui ménageant de surcroît la capacité de se réinventer. C'est pourquoi elle se trouve au cœur d'un processus d'invention et de renouvellement de la pensée, non pas en ce que ce processus serait de l'ordre d'un illusoire progrès, mais bien en tant qu'il est de l'ordre du vivant. Que s'effrite peu à peu la conscience de la nécessité absolue du travail de la pensée et de la recherche en littérature, que la société renonce à ce travail et à ce qu'il crée, c'est courir le risque de fabriquer des points de rupture du lien social. La démarche d'Hélène Merlin-Kajman, lorsqu'elle fait le choix d'interroger les textes à partir de sa propre subjectivité à partir « d'un “ moi ” - un moi *relié* : relié au livre, à d'autres lecteurs, à des enfants, à des élèves, à des étudiants, à des chercheurs » montre bien cette dimension de lien de la littérature qui devient un enjeu « essentiel à la subjectivation de citoyens en démocratie³⁸⁷ ». Dans le champ du discours, c'est toute la différence entre une énonciation, c'est-à-dire la parole vive dans un discours adressé et l'énoncé qui risque toujours de basculer du côté de la lettre-morte. C'est pourquoi, pour l'analyse des textes des romancières du XVIII^e siècle, j'ai opté pour un discours qui fasse place à un certain jeu et préserve la possibilité du manque ou du dé-calage, à savoir un lieu possible de subjectivation. L'ironie, dans un maniement spécifique, me semble être un tel discours.

³⁸⁶ Ne disait-on pas autrefois “faire ses humanités”?

³⁸⁷ Hélène Merlin-Kajman, *Lire Dans la Gueule du loup*, op. cit. p. 17.

Troisième partie : Ironie

Avant d'analyser les rapports entre le concept d'ironie et les romans écrits par des femmes au XVIII^e siècle – ou les romancières – deux remarques s'imposent.

La première remarque que je peux faire, c'est que l'ironie est un concept d'une telle complexité qu'il en devient difficilement maniable et qu'il suffirait largement à lui seul à occuper une recherche comme celle-ci sans que pour autant le sujet soit épuisé et cela d'autant moins qu'il est de l'essence même de l'ironie d'être fuyante. De grands noms sont attachés à l'étude du concept d'ironie, l'un des plus prestigieux et qui continue à être cité à chaque fois qu'il est question d'ironie c'est celui de Jankélévitch. Son ouvrage de 1950 intitulé *L'Ironie* continue à faire référence. Le texte qui se présente sous une forme apparemment morcelée – une suite de pensées sur l'ironie – reflète l'essence même du concept qui se refuse à l'unification.

On ne compte plus les travaux qui sont consacrés à l'ironie et les domaines qui y ont recours. Pierre Schoentjes³⁸⁸ en fait la remarque dès l'Avant-propos de son livre *Poétique de l'ironie* dans lequel il énumère dans le champ des sciences humaines tous ceux qui se réclament de l'ironie : l'historien, le philosophe, le sociologue, le psychologue, le théologien mais surtout : le littéraire. D'après lui : « c'est d'abord dans le *discours*³⁸⁹ sur la littérature que l'intérêt pour l'ironie apparaît comme le plus marqué ». L'ironie surgit ici ou là, le concept semblant se démultiplier et se réfracter dans les études qui mobilisent ses diverses acceptions. Pierre Schoentjes fait remarquer qu'en plus de se soustraire constamment à la saisie, l'ironie est *protéiforme*.

³⁸⁸ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, octobre 2001, 347 p.

³⁸⁹ Je souligne, *ibid.* p. 9.

Toutefois, le type d'ironie à partir duquel j'ai choisi d'analyser quelques textes de femmes est identifiable et identifié sous l'appellation d'*ironie romantique*. Il s'agit ici d'un concept moins littéraire que philosophique ; il n'émane pas d'une tradition française, c'est une invention allemande. Il est donc peu familier à la critique littéraire française malgré les travaux de René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval* et de Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique* sur lesquels je me suis beaucoup appuyée pour cette étude. L'ironie romantique peut sembler par conséquent assez inconfortable pour travailler dans le champ de la littérature du XVIII^e siècle français qui, en quelque sorte, possède déjà un usage bien établi et bien ancré du mot ironie.

Pour les romancières que je vais aborder la théorisation du concept d'ironie romantique n'avait pas encore vu le jour, en tout cas en France, au moment où elles ont écrit. La première théorisation en est entreprise à la fin du XVIII^e siècle, en 1797, par Wilhelm Schlegel³⁹⁰. Toutefois Mme de Staël connaissait les frères Schlegel, et c'est à elle que l'on doit la découverte en France des auteurs allemands (romanciers, auteurs de théâtre et philosophes) notamment avec *De L'Allemagne* : elle faisait la différence entre l'ironie voltairienne et celle qui venait d'Allemagne mêlant poésie, littérature et connaissances esthétiques. Schlegel ne limite pas l'ironie romantique à la seule période historique du romantisme. Comme René Bourgeois le précise :

« l'ironie romantique » n'est pas « l'ironie à l'époque romantique³⁹¹[...] »

Qu'est-ce qui garantit, par ailleurs, la présence d'une forme d'ironie lorsqu'un auteur ne s'en est pas expliqué et qu'aucune tradition critique ne s'est attachée à cet aspect de son œuvre ? A vrai dire, rien ne le prouve, rien ne garantit la présence de l'ironie : Mme Cottin ou Mme de Souza ont pu ne pas songer un seul instant à « l'ironie » en écrivant leurs romans, ni même en avoir l'intention. Il ne peut jamais y avoir de certitude absolue quant à la présence de l'ironie et lorsque celle-ci est accréditée alors le doute porte sur son sens : l'ironie est d'abord ambiguë et incertaine. Olivier Reboul va même jusqu'à dire :

³⁹⁰ dans ses 127 *Fragments critiques*, publiés dans une revue littéraire, le *Lyceum der schönen Künste*.

³⁹¹ René Bourgeois, *L'Ironie romantique*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 10, 254 p.

L'ironie est fine quand son vrai sens se fait attendre, quand sa victime s'en rend compte après tout le monde ; allons plus loin : celle dont le sens ne sera jamais tout à fait clair, qui laissera toujours un doute³⁹².

Certains penseurs ont tenté de lever cette incertitude, ils se sont efforcés de « redresser » l'ironie et d'en faire un élément indubitable. Ainsi Alcanter de Brahm³⁹³ a même proposé la création d'un signe de ponctuation orthographique, le *point d'ironie*, pour indiquer au lecteur les passages ou les phrases ironiques : c'est assez dire que l'ironie a parfois besoin de tout un appareillage pour être perçue. La difficulté de son repérage découle donc d'une qualité qui lui est intrinsèque. Si elle est aisée à repérer lorsqu'une tradition la désigne, elle est d'autant plus difficile à trouver que l'on suppose l'auteur incapable de l'utiliser. La seule manière d'avancer sur cette question c'est une confrontation des œuvres avec le concept d'ironie et notamment d'ironie romantique.

La deuxième remarque préliminaire c'est qu'au niveau de l'histoire littéraire les textes de romancières (lorsqu'ils apparaissent) n'ont jamais été « classés » dans la catégorie de romans ironiques et les romancières – à ma connaissance – n'ont jamais été désignées comme « ironistes »³⁹⁴. C'est ainsi que Trousson qui rappelle l'influence des *Lettres persanes* sur l'écriture de Mme de Graffigny peut écrire dans sa présentation des *Lettres d'une Péruvienne*³⁹⁵ : « De Montesquieu procède – l'ironie en moins³⁹⁶ – la perspective critique ». C'est donc en tant qu'elle n'y serait pas que Trousson l'évoque.

Il en va tout autrement pour nombre d'écrivains des Lumières et je ne peux que nommer ici à nouveau le premier d'entre nos auteurs « ironiques » : Voltaire. L'auteur et le concept sont devenus, dans leur alliance, un *lieu commun* pour la postérité. Qui n'a pas entendu parler de l'ironie voltairienne ? Quel lycéen ne l'a pas abordée à travers l'étude de *Candide* ? Il est extrêmement difficile d'employer ce signifiant sans être tараудé par la mémoire de cette ironie voltairienne qui semble être le rapport dans lequel toute écriture du siècle des Lumières qui se réclamerait de l'ironie semble devoir venir se situer. En exagérant

³⁹² O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, coll. « Premier cycle », p. 139.

³⁹³ Alcanter de Brahm (1868-1942) est un homme de lettres, critique d'art et historien de Paris.

³⁹⁴ Il existe des exceptions parmi les critiques mais les apports de leurs écrits n'ont pas été suffisamment pris en compte pour infléchir réellement et durablement les discours de l'histoire littéraire sur les romancières du XVIII^e siècle. Ainsi Chantal Thomas écrit-elle à propos de Mme de Tencin qu'elle « est du côté du masque et de l'impassible ». Ce faisant elle la situe explicitement comme ironiste. Chantal Thomas, « Les rigueurs de l'amour. Étude sur madame de Tencin et Stendhal », dans *l'Infini*, n°12, 1985, pp. 77-89.

³⁹⁵ Trousson, *Lettres d'une Péruvienne*, « introduction », *op. cit.* p. 63.

³⁹⁶ Je souligne.

les choses je dirai que l'ironie au dix-huitième siècle est voltairienne ou qu'elle n'est pas. Pour l'histoire littéraire néanmoins, plus nuancée, d'autres noms associés à d'autres oeuvres sont évoqués : celui de Montesquieu avec « De l'esclavage des Nègres » extrait de *L'Esprit des lois*, celui de Diderot avec *Jacques le fataliste*. Ces ironistes témoignent d'une visée politique ou esthétique : leur nom et leur écriture – avec une violence symbolique prise en charge par l'ironie – concourent à la transformation d'une société, d'une pensée, d'une tradition littéraire. C'est une ironie « vol(on)taire », c'est-à-dire *intentionnelle*. En tout état de cause, elle est présentée comme étant le fait d'auteurs masculins.

C'est à ce lieu d'abord – et d'autant plus fermé qu'il est commun – que la question des femmes et de l'ironie va venir se heurter et susciter de fortes résistances puisque, étrangement, les femmes sont généralement *exclues* du concept d'une écriture ironique au dix-huitième siècle. Je m'en étonne d'autant plus que les Lumières elles-mêmes, dans la mémoire collective, se trouvent dans un rapport très étroit avec diverses formes de l'ironie. Il en va ainsi de ce que les contemporains appelaient *l'esprit* et qui présente – sans se confondre avec l'ironie – tant d'affinités avec elle. Comment ne pas évoquer ici l'influence du courant libertin sur la langue : la pointe ou le persiflage dont les textes témoignent comme de pratiques courantes dans les échanges sociaux et dans la littérature. Dans un chapitre intitulé « Les héritiers des Frondeurs », Elisabeth Bourguinat écrit :

Cette doctrine [celle de la différence des registres] va être radicalement mise en cause par le langage des petits-maîtres. C'est même dans cette mise en cause que réside le lien qui unit toutes les formes de persiflage : la subversion des règles classiques du bon usage et, de façon plus large, de l'art de la conversation. Cette mise en cause ne se fait pas sur un mode théorique, mais sur le plan de la pratique [...] La littérature peut être ainsi considérée comme un laboratoire dans lequel s'opèrent, pour une bonne part, les transformations enregistrées par l'histoire des idées³⁹⁷.

Elisabeth Bourguinat fait percevoir à quel point c'est toujours dans le langage que vont, en premier lieu, s'opérer puis se lire les transformations voire les mutations de la société. C'est donc sans surprise que je trouve sous sa plume l'évocation de la subversion des règles de la parole, en tout cas de ce qui organisait la parole, dans la société d'Ancien Régime avec un certain « art de la conversation » hérité du classicisme. C'est bien une structure sociale qui est visée *par* mais aussi *dans* le langage. Il y a là un paradoxe : si la société du dix-

³⁹⁷ Voir Elisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage : 1734-1789*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 73, 228 p.

huitième siècle est ainsi marquée par un tour de pensée ou d'expression si particulier, elle le doit en grande partie à la présence des femmes c'est-à-dire à une mixité sociale qui lui est propice. Les petits-maîtres et le libertinage n'auraient ni sens ni existence sans les femmes.

Je dois à Geneviève Brisac³⁹⁸ la découverte d'une formule, la « fossette particulière » ou « fossette d'ironie » et d'une réflexion intéressante par le lien avec la question de l'ironie, du « ton épigrammatique » que Nabokov développe à propos de la célèbre romancière Jane Austen :

L'un des éléments les plus saillants du style de Jane Austen est ce que j'aime appeler la *fossette particulière*, obtenue en introduisant furtivement au milieu des composantes d'une simple phrase informative un brin de délicate ironie. [...] Nous pouvons appeler ce type de phrase la phrase à *fossette*, une fossette délicatement ironique dans la pâle joue virgine de l'auteur³⁹⁹.

Que le « saillant » du style soit perceptible dans une fossette, c'est-à-dire dans un creux, voilà une tournure oxymorique qui ne laisse pas que d'être saisissante. Ce que la « fossette particulière » indique, c'est tout d'abord la présence de l'auteur ou plus précisément ce qui, dans une phrase, a pour fonction d'indiquer sa présence. Ceci dépasse la question de l'intention de l'auteur qui faisait énigme pour ma lecture tâchant d'introduire la notion d'ironie. Cette fois-ci l'auteur y est, sa présence est marquée par l'introduction d'une dimension ironique là où le texte serait informatif c'est-à-dire prétendument objectif. La « délicate ironie » est donc la trace laissée par une intervention subjective, elle est de l'ordre d'une énonciation au cœur même de l'énoncé qu'est la « phrase informative ». Je remarque de surcroît la connotation sexuelle liée à l'ironie qui viendrait en quelque sorte barrer d'un trait le blanc de la virginité. Or cette ironie furtive risque de se briser sur l'écueil de l'indifférence car si elle n'est pas perçue comme telle par le lecteur, elle ne peut que passer radicalement, autant dire *totale*ment inaperçue.

Peut-être alors faut-il penser que si les écrits de femmes ont été de la sorte « éloignés » du concept d'ironie c'est probablement parce qu'à nouveau, en tant qu'œuvres de femmes, ce n'est pas de ce côté-là qu'on les attendait : y aurait-il quelque chose de trop « viril » dans

³⁹⁸ Geneviève Brisac dans son livre sur des femmes auteurs qu'elle affectionne et qu'elle a intitulé *La Marche du cavalier* d'après une expression de Nabokov se trouve tout comme Mona Ozouf ou Béatrice Didier devant la nécessité de faire une galerie de portraits et elle aborde successivement les œuvres de Virginia Woolf, Grace Paley, Rosetta Loy, Ludmila Oulitskaïa, Flannery O'Connor, Karen Blixen, Alice Munro, Jean Rhys, Christa Wolf... Geneviève Brisac, *La Marche du cavalier*, Editions de l'Olivier/ le Seuil, 2002, 136 p.

³⁹⁹ Nabokov, *op. cit.* p. 105-106.

l'idée que nous nous faisons spontanément de l'ironie et qui viendrait redoubler le fantasme de l'ancrage traditionnellement masculin de l'écriture ? La découverte de ce que de très nombreuses femmes ont *réellement* écrit au XVIII^e siècle surgit toujours comme une surprise pour le grand public et par ailleurs, les penser dans un rapport un peu étroit avec l'ironie est une entreprise malaisée eu égard aux discours transmis par l'histoire littéraire que j'ai abordés dans les parties précédentes. Il n'y a rien de particulièrement ironique dans une nouvelle historique pas plus que dans un roman sentimental à *première vue*, mais le regard que l'on porte sur les textes peut évoluer.

Je vais m'attarder un peu sur le « ton épigrammatique » parce que Nabokov le situe, lui, du côté de l'invention, c'est-à-dire du génie propre à une culture :

Un style comme celui-ci n'est pas une invention de Jane Austen, pas même une invention anglaise. Je le soupçonne de venir en réalité de la littérature française, où il est abondamment représenté au XVIII^e et au début du XIX^e siècles. Jane Austen ne lisait pas le français, mais elle attrapa ce tour épigrammatique au contact de ce type de style impertinent, précis et policé qui était à la mode. Elle en use toutefois à la perfection⁴⁰⁰.

Tout en situant Jane Austen du côté de la perfection et de la maîtrise (il dira plus loin qu'« elle n'est pas des pires maîtres ») la formulation de Nabokov attire l'attention sur le fait que le « tour épigrammatique » ne s'apprend pas. Il s'attrape au contact d'un style comme par contagion. C'est parce qu'elle s'est laissée saisir par lui que Jane Austen est passée maîtresse dans l'usage de ce ton. C'est d'autant plus frappant que Nabokov précise qu'elle ne parlait pas la langue française. Ce ton est celui d'une littérature.

Geneviève Brisac évoque, à la suite de Nabokov, ce « ton épigrammatique » :

[...] c'est une manière impertinente, précise, policée⁴⁰¹, que Vladimir Nabokov rattache à la tradition littéraire française du XVIII^e siècle. [...] Il ne s'attarde pas sur cette singularité de la France du XVIII^e siècle, qui en fit le pays des femmes, et de la conversation⁴⁰².

Lorsque Geneviève Brisac évoque la « singularité de la France du XVIII^e siècle », elle associe d'emblée les femmes et leur corollaire : l'impertinence (si proche de l'insolence).

⁴⁰⁰ Vladimir Nabokov, *Littératures*, éditions Robert Laffont, Paris, 2009, pp. 106-107 ;

⁴⁰¹ Geneviève Brisac commente Nabokov et ce n'est donc pas étonnant de retrouver sous sa plume l'association des trois adjectifs qu'elle féminise : impertinent(e), précis(e), policé(e).

⁴⁰² Geneviève Brisac, *op. cit.* p. 24.

C'est bien ce qui confère à l'époque son allure voire son style reconnaissable. Pour Nabokov l'impertinence n'est pas donnée d'abord comme une caractéristique féminine mais comme une marque distinctive du XVIII^e siècle. Geneviève Brisac quant à elle articule l'écriture des romancières et la civilité au XVIII^e siècle. Elle prolonge la pensée de Nabokov pour qui les formules de « marche du cavalier », de « fossette d'ironie » et de « ton épigrammatique » permettaient de penser l'écriture de Jane Austen. Toutefois Geneviève Brisac met en valeur une articulation que Nabokov avait, en cet endroit, négligée : celle de la France en tant que « pays des femmes, et de la conversation ». C'est ce rapport-là qu'il s'agit pour moi de ne pas laisser échapper. Or ce qui permet à Geneviève Brisac de relier les trois éléments que sont la tradition littéraire, les femmes et la conversation c'est, justement, l'épigramme.

L'étymologie de l'épigramme renvoie à l'inscription en vers ou en prose gravée sur un monument, ouvrant ainsi une double voie de réflexion : l'écriture en tant que ce qui est marqué, c'est-à-dire l'inscription de l'écrit mais aussi l'écriture au sens poétique du terme c'est-à-dire dans sa dimension créatrice. Le mot a ensuite pris le sens d'un petit poème satirique (dans lequel Sapho, entre autres, s'est illustrée mais aussi Marot sous le patronage desquels Voltaire plaçait Mme de Fontaines). La brièveté de la forme en question est l'une des caractéristiques essentielles qui se maintient dans l'évolution du sens de l'épigramme comme on peut le voir dans la signification que nous lui attribuons couramment aujourd'hui de *trait* satirique ou de *mot d'esprit*. C'est dire qu'à travers les âges et avec l'acception courante, l'idée de trace liée à l'écriture s'est comme réduite voire estompée et je pense que cela doit être mis en rapport avec le destin qu'ont connu, non seulement les écrits de femmes, mais les lectures qui en ont été faites.

Même si la trace en a été effacée le trait va se propager avec ses effets réels. C'est ce qui en fait l'efficace et la fulgurance. Il n'y a rien de plus léger et de plus aérien qu'un mot d'esprit : il fuse. Surtout, pour être compris, que ce soit dans sa dimension parlée ou écrite, il faut un auditeur ou un lecteur pour le recevoir au point qu'il apparaisse clairement que c'est *avec* la lecture que se « fait » l'ironie. Sans l'appui, sans la caution voire la *préséance* du discours institutionnel sur notre lecture de certains de nos textes « ironiques », serions-nous encore capables aujourd'hui de les lire spontanément, « naïvement » comme des textes ironiques ? Lorsque nous tenons *De l'esclavage des Nègres* entre les mains, ce que nous recherchons bien souvent ce sont les marqueurs de l'ironie, les procédés d'une écriture dont nous savons – avant même d'aborder le texte – que l'ironie doit s'y trouver. C'est une ironie

qui pourtant ne touche pas tous les lecteurs : Mme de Staël ne comprenait pas l'ironie dans *Candide*.

Il est vrai aussi que les mots d'esprit survivent difficilement au passage à l'écrit et que la transcription leur fait perdre beaucoup de leur efficace. Mais s'agissant des femmes, les choses se compliquent car un certain courant de pensée, dans le sillage de Rousseau, a reproché aux femmes de « faire de l'esprit » au sens ironique ou moqueur du terme. Le glissement de l'interdiction non plus d'en *faire* mais d'en *avoir* n'est évidemment pas loin. Les romans, y compris ceux qui sont écrits par des femmes en attestent, parfois d'une manière tout à fait explicite. La distanciation entre les femmes et le concept d'ironie peut se saisir directement dans certains textes de la littérature du XVIII^e siècle laquelle a commencé à construire la figure du personnage féminin, héroïque et vertueux, non plus seulement en ce qu'il serait chaste mais dès lors qu'il *renonce* à l'ironie, au sarcasme, à la moquerie et qu'il vient s'inscrire dans un nouveau modèle féminin : la femme « naturelle », « ignorante », « naïve ». C'est le cas par exemple dans *Adèle de Sénange* de Mme de Souza dont le personnage éponyme est passé maître au jeu de l'oie blanche.

Peut-être alors ne savons-nous plus repérer ce qui toucherait de trop près à l'ironie chez les romancières du XVIII^e siècle. Mona Ozouf en donne un exemple tout à fait probant à propos de Mme Roland qui, pour n'être pas romancière, n'en est pas moins femme et écrivain :

Ce qui saute aux yeux dans les lettres de Madame Roland et chaque fois qu'elle aborde la question de ce que la nature a « semblé » désigner comme destin aux femmes, traite de leurs rapports avec les hommes ou réfléchit sur l'égalité, c'est la distance ironique. Faute d'avoir repéré dans l'étoffe de ses déclarations explicites le fil de la malice on l'accuse lourdement d'avoir abandonné la « cause » des femmes. La liberté de l'ironie est pourtant ici partout présente, à la manière d'un sourire intérieur, sans doute contracté dans toutes les occasions où elle avait entendu louer Roland pour des textes qu'il n'avait pas écrits et dont elle se rendait *in petto* la paternité et l'hommage⁴⁰³.

Mona Ozouf exprime clairement la triple difficulté liée à la possibilité d'une lecture de l'ironie sous une plume féminine : la présence de l'ironie est toujours implicite, elle se loge dans le secret d'un for intérieur, elle renvoie à la paternité.

⁴⁰³ Mona Ozouf, *Les Mots des femmes*, op. cit. p. 95-96.

J'ai parlé plus haut de lieu commun de l'ironie et de l'ironie voltairienne. Or l'aménagement toujours singulier de ces lieux communs par les auteurs peut se révéler très instructif. Par ce travail, un sens autre de l'œuvre apparaît, qu'il n'appartient pas à l'exégèse de « dévoiler » mais qu'il appartient au travail interprétatif de mettre en place, pas à pas, grâce aux sens possibles offerts par les mots de l'auteur. Une précaution s'impose donc : analyser les œuvres au moyen de ce qui relève de l'ironie ne signifie pas faire de chaque romancière une ironiste et de chaque œuvre, un roman ironique. L'ironie demeure pour moi un outil d'interprétation qui permet de réévaluer les enjeux posés par les romans.

Dans cette troisième partie je retracerai d'abord brièvement les différents sens de l'ironie à travers l'histoire afin d'introduire avec plus de précision le maniement interprétatif que je souhaite en faire. Si l'ironie est réputée absente des textes de femmes, c'est à partir de cette absence-même que, dans un deuxième temps, j'engagerai mon questionnement. Ce renoncement apparent à l'ironie est corrélé au développement de la place qui est faite à un terme d'une grande ambiguïté : la naïveté. Elle semble être d'abord l'antithèse de l'ironie mais elle est aussi constitutive du concept même d'ironie : qu'il s'agisse de la naïveté de celui qui est victime de l'ironie ou de celle de l'ironiste pour lequel subsiste toujours le doute (sait-il ou ne sait-il pas ? Connaît-il ou pas la portée de ce qu'il est en train de dire ?), la naïveté est nécessaire à l'ironie. C'est pourquoi pour mon interrogation sur l'écriture des romancières dans leur rapport à l'ironie, la naïveté sera l'entrée tout indiquée. J'articulerai mes réflexions sur la naïveté à une lecture d'extraits du roman de Mme d'Epinay, *Histoire de Mme de Montbrillant*, du roman de Mme de Souza, *Adèle de Sénange* et de celui de Mme de Charrière intitulé *Trois Femmes*. Enfin ce sera à partir de l'ironie romantique que je construirai une lecture du roman de Sophie Cottin, *Claire d'Albe*.

1) Définitions de l'ironie

S'il fallait résumer en une formule simple le sens que l'on accorde communément à l'ironie ce serait le fait de : « dire le contraire de ce qu'on pense ». Le concept est plus complexe et se subdivise en plusieurs définitions qui, pour être distinctes, n'en offrent pas moins des points communs. Pour l'instant j'en retiendrai quatre : l'ironie socratique, l'ironie rhétorique, l'ironie de situation ou du destin et l'ironie romantique. Si tel est l'ordre chronologique de l'évolution du concept, je commencerai cependant par l'ironie rhétorique parce qu'étant celle qui nous est la plus familière, c'est un bon point de départ pour progresser vers la complexité. La théorie de l'ironie romantique s'inspire de l'ironie socratique, et on percevra mieux l'évolution du concept en les étudiant l'une à la suite de l'autre.

a) L'ironie rhétorique

L'ironie rhétorique est théorisée par les Romains⁴⁰⁴, c'est la dissimulation ironique dont parle Cicéron dans *De Oratore*⁴⁰⁵ :

L'ironie devient urbaine et plaisante quand les mots sont différents de ce qui est entendu.... quand tout le discours plaisante d'une manière sérieuse et que ce qui est entendu se distingue constamment de ce qui est dit.

Le dictionnaire de Furetière (1690) donne les définitions suivantes :

Ironie. Subst. Fem. Figure dont se sert l'Orateur pour insulter à son adversaire, le railler, & le blasmer, en faisant semblant de le louer. L'ironie consiste dans le ton, aussi bien que dans les paroles. Les contre-vérités sont les plus fortes ironies. Ce mot vient du Grec eironeia ; dissimulation, feintise, du verbe eironomai, dissimulo, je dissimule.

Ironique. Adj. m. & f. Qui contient quelque ironie. Les termes ironiques conviennent fort à la satire, au burlesque.

ironiquement. Adv. D'une manière ironique. Cet Auteur n'a pas dit cela sérieusement, mais ironiquement.

⁴⁰⁴ Cicéron (106-43 av. J.-C.), Quintilien (1^{er} s. ap. J.-C.)...

⁴⁰⁵ Relevée dans Ernst Behler, *Ironie et Modernité*, p.2, *De Oratore*, II, 67, 270.

Le *Larousse* (1994) propose cette définition :

1 « n. f. (lat. *ironia*, gr. *eirôneia*, interrogation ; contraire de ce que l'on dit, l'intonation aidant [...]) (syn. Raillerie, sarcasme).

Ces différentes définitions ne mettent pas toutes en relief les mêmes éléments, c'est pourquoi il me faut distinguer entre l'intention de l'ironiste (qui ironise et à quelles fins ?), la visée de l'ironie (sur quoi ou qui l'ironie porte-t-elle ?), son ou ses moyen(s) et les effets produits (sur la victime mais aussi sur le véritable destinataire de l'ironie).

Le début du passage que j'ai choisi dans *De Oratore* porte sur l'effet escompté : une figure de discours caractérisée par les adjectifs « urbaine » et « plaisante ». C'est donc une forme discursive dénotant un certain raffinement lié au plaisir. Or le mot « plaisante » revient plus loin dans la définition mais cette fois-ci dans sa forme verbale pour décrire l'acte discursif. Le moyen employé par le discours pour se faire ironique est l'inscription d'une inversion entre la manière « sérieuse » et la visée qui est de plaisanter. Je déduis de la formulation qu'il y existe une ironie qui n'est ni urbaine ni plaisante.

Le dictionnaire de Furetière est plus précis sur l'intention de l'orateur qui ironise : il y est question d'insulte, de raillerie et de blâme. Ce sont des termes forts qui cherchent à dénigrer celui qui est de la sorte visé. L'ironie est toujours une figure de discours mais sa violence est beaucoup plus perceptible. Comme dans *De Oratore*, cette définition mentionne une forme d'inversion (le blâme se traduit en louange). Une idée déjà implicitement présente se précise : celle de la dissimulation puisque l'ironiste fait semblant.

Pour ce qui est de l'adjectif ironique, le dictionnaire de Furetière permet de penser qu'une partie d'un texte peut être ironique sans que pour autant l'ensemble du texte le soit : « qui contient quelque ironie ». Mais c'est la formulation suivante qui retient mon attention car il m'apparaît qu'elle est construite à l'inverse de ce que nous ferions aujourd'hui. Lorsqu'il évoque la satire, que nous caractériserions d'emblée comme susceptible d'ironie, il associe le burlesque et il dit que « les termes ironiques » leur conviennent. Je prendrais ici le mot convenir au sens classique de « aller bien ensemble », s'accorder : l'ironie s'accorde bien avec la satire et, pour Furetière, avec le burlesque.

Le *Larousse* enfin cite l'étymologie latine (*ironia*) et grecque (*eirôneia*) et c'est pour la seconde qu'il introduit la notion d'interrogation qui ne figurait pas dans les autres définitions. Pour lors, je retiens le « contraire de ce que l'on dit » et je remarque qu'il précise la nécessité

d'un marqueur de l'ironie, ici une marque de l'oralité : « l'intonation aidant » soulignant par là le fait que l'ironie n'est pas si aisément repérable. La raillerie et le sarcasme, font exactement écho à la définition de Furetière mais sans que les substantifs servent à désigner les mêmes éléments : dans le Larousse les mots raillerie et sarcasme sont devenus des synonymes de l'ironie elle-même là où pour Furetière l'ironie désignait l'intention de l'ironiste.

Si je récapitule : l'ironie concerne essentiellement *le discours*, elle *oppose le sérieux et le plaisant*, elle est *dissimulation* de la pensée véritable de l'orateur, elle dit même le *contraire* de ce qu'il pense ; elle est décelable par le fait que l'ironiste emploie un ton qui permet de la reconnaître, de savoir qu'il ne pense pas exactement ce qu'il dit. Il lui est attaché une idée de violence. Le procédé qui se retrouve est celui de l'inversion.

b) L'ironie socratique

L'ironie socratique est un syntagme qui semble assez familier, mais la confusion commence à s'installer lorsqu'on essaie de la définir précisément. Parler d'ironie socratique, c'est presque toujours faire allusion à un questionnement par lequel celui qui sait et qui feint d'ignorer, parvient au terme du processus à dévoiler à la fois, une vérité, l'ignorance de son interlocuteur et son propre savoir. On entend communément par ironie socratique l'usage particulier que faisait Socrate de l'ironie mais aussi la méthode socratique elle-même, c'est-à-dire la *maïeutique* socratique. Là aussi je vais choisir quatre définitions appartenant à des époques différentes pour faire ressortir les points communs et les différences susceptibles d'intéresser mon propre questionnement.

A la troisième entrée du *Larousse*, 1994 on trouvera :

(1867). Philos. *Ironie socratique*, méthode interrogative employée par Socrate pour convaincre les sophistes de charlatanisme et d'erreur.

Le *TLF (Trésor de la Langue Française)* :

Ironie socratique ou ironie. Ignorance simulée, s'exprimant en des interrogations naïves, que Socrate employait pour faire découvrir à ses interlocuteurs leur propre ignorance :

... Il [Socrate] laissait à l'étrangeté des conséquences auxquelles il vous avait conduit, le soin de vous ouvrir les yeux sur ses véritables intentions, se

contentant de les marquer par un sourire. C'est la fameuse ironie (...) qui n'avait de sceptique que l'apparence.

Cousin, *Hist. gén. philos.*, 1861, p. 124.

Le Dictionnaire historique de la langue française Le Robert :

Ironie. n. f. est emprunté (fin XIII^e s. (yronie) au latin *ironia*, lui-même repris au grec *eirôneia* proprement « interrogation », d'où « action d'interroger en feignant l'ignorance », sens dû à la méthode de Socrate qui, en interrogeant ainsi ses interlocuteurs, visait à déjouer la suffisance de certains d'entre eux et à faire apparaître leur ignorance. *Eirôneia* dérive du verbe *eirôneuesthai*, lui-même de *eirôn*, *-ônos* « qui interroge en affectant l'ignorance ».

Il est tout à fait sensible avec ces quatre définitions que l'on est passé de ce qui était une figure du discours à une méthode au sens étymologique de « recherche ». Par rapport à la définition de l'ironie rhétorique intervient la notion capitale de *questionnement*, l'ironie socratique est avant tout une « méthode interrogative » et il s'agit cette fois d'une lutte entre deux écoles. L'ironie sert à *dévoiler* le charlatanisme et l'erreur des raisonnements des sophistes. La conséquence du mouvement ironique est toujours une *inversion* : celui qui semblait ne pas savoir, Socrate, est celui qui sait, l'interlocuteur qui croyait savoir, ne savait pas ; là où semblait se situer une vérité, l'erreur du raisonnement apparaît. Le mouvement qui permet de dévoiler la vérité (ou une vérité) est un aspect essentiel de l'ironie.

Si, dans l'ironie rhétorique, on opposait le sens d'un mot à son contraire – si tant est que tout mot puisse réellement avoir un contraire – avec l'ironie socratique et la notion d'erreur, c'est une opposition entre le vrai et le faux qui émerge. Or la question de la vérité se pose désormais dans deux registres différents. La vérité est celle d'un raisonnement au sens de la justesse du raisonnement. C'est aussi la vérité sur le rapport de l'ironiste à un savoir. Dans ces définitions Socrate sait, il feint l'ignorance. Enfin il est une autre manière d'aborder l'ironie socratique dont Ernst Behler se fait le rapporteur dans un ouvrage dont le titre français est *Ironie et modernité*⁴⁰⁶.

Ernst Behler est un philosophe spécialiste de l'ironie moderne. Son livre m'a été très utile pour la compréhension du concept et de son évolution dans l'histoire. Pour les Grecs, l'ironie avait une connotation fortement péjorative. Au théâtre, ils opposaient l'*alazôn* et l'*eirôn*. Le premier, l'*alazôn* est un personnage, représentant un paon, il est celui qui exagère,

⁴⁰⁶ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, PUF, 1997, 389 p.

le vantard, le hâbleur ; le second, l'*eirôn* est assimilé au rusé, au renard, à l'hypocrite, à celui qui dissimule : ce n'est pas un personnage sympathique, c'est de son côté que se situe la connotation péjorative, mais il est généralement victorieux grâce à ses ruses. C'est de là, à mon sens, que vient la notion d'un ironiste dont l'esprit serait en quelque sorte supérieur ou surplombant. L'*eirôn* coexiste avec l'*alazôn* et Ernst Behler précise que c'est de leur confrontation que naît le rire. On peut d'ailleurs s'interroger sur ce rire. C'est que, nécessairement, quelque chose se dégonfle, dans la confrontation c'est le majestueux qui chute, il y a là une forme de transgression qui suscite le rire. Toujours est-il que c'est le *contraste* entre les deux personnages qui provoque la réaction du public. Cette ironie se manifestait donc dans le théâtre et, plus précisément dans la comédie⁴⁰⁷. Il ne s'ensuit pas nécessairement que l'ironie ne puisse exister que dans le genre théâtral. Il existe une ironie sérieuse comme on le verra par la suite et qui ne suscite pas nécessairement le rire.

Suivant que l'on considère l'ironie rhétorique ou celle, communément admise, du *Larousse*, ce qui change de camp, c'est le charlatanisme. Chez les Grecs c'est l'*eirôn* qui faisait figure de charlatan, de menteur, d'hypocrite⁴⁰⁸. Aujourd'hui l'ironie socratique est considérée comme ayant le pouvoir de démasquer les sophistes. Cette transformation de la connotation date cependant des Grecs comme le précise Ernst Behler : « Il a fallu attendre Platon pour que Socrate soit représenté dans sa fonction ironique, dans son attitude d'ignorance prétendue⁴⁰⁹ ». Avec Platon, l'*attitude* ironique s'oppose au *discours* ironique (bien que dans ses premiers dialogues, l'ironie soit fortement décriée).

Si je tâche de nommer les caractéristiques essentielles de l'ironie socratique, j'en trouve cinq : le questionnement, la dissimulation (ou simulation), le dévoilement, l'intention

⁴⁰⁷ C'est peut-être de là que nous vient l'idée du rire ou du sourire (selon la formule, désormais consacrée de Jankélévitch : le « sourire de l'esprit ». A côté du « sourire » de l'ironiste existe celui du lecteur ou du public, c'est un sourire de complicité dû à l'adhésion du lecteur ou du public, qui partage avec l'ironiste, des présupposés que l'ironisé ne connaît pas. Cicéron parlait d'une ironie plaisante.

⁴⁰⁸ Nous conservons aujourd'hui ces deux connotations. L'ironie est parfois perçue comme une forme de supériorité de l'esprit ; si l'on considère, comme c'est l'usage, l'ironie voltairienne, celle du philosophe qui se moque des pouvoirs oppresseurs, qui contourne la censure, le public est désormais tout acquis à sa puissance subversive. Cette acception coexiste avec la condamnation de l'ironie comme agressive, moqueuse, désagréable qui risque toujours de conduire au nihilisme : l'ironie qui cherche à déconstruire et qui désenchante tout. On la confond parfois avec le « cynisme », qui demanderait aussi une étude approfondie. Mme de Staël qui admirait le Voltaire tragédien ne comprenait pas son ironie dans *Candide* par exemple, au point d'assimiler le philosophe à un démon fait d'une autre sorte que le commun des mortels.

⁴⁰⁹ *op. cit.* p.4

(qui peut être hostile), la présence d'un marqueur de l'ironie (sourire). Il semblerait qu'il y ait toujours la possibilité de retrouver une marque particulière désignant l'ironie.

c) l'ironie de situation ou du destin

J'évoquais plus haut l'existence d'une ironie sérieuse qui ne relève pas seulement du discours ou de la littérature et que l'on trouve dans des expressions telles que « l'ironie du sort », « l'ironie du destin » ou encore « l'ironie de l'histoire ». Cette ironie est aussi définie dans le Larousse :

Contraste entre la réalité cruelle, décevante et ce qui pouvait être attendu.

On se trouve là devant deux notions nouvelles, ou pour mieux dire devant l'accentuation nouvelle de caractéristiques que nous avons déjà vues. La première est celle de *contraste* qui marque une opposition qui ne vise pas à exclure l'une des deux parties en présence, mais qui au contraire les rassemble : l'ironie *est* contraste. Ce n'est pas, à proprement parler une nouveauté puisqu'on a vu que chez les Grecs, ce qui suscitait le rire c'était le contraste entre l'*alazôn* et l'*eirôn*. Mais l'ironie était du côté de l'*eirôn* qui l'emportait et l'*alazôn* était donc évincé.

Ce qui est nouveau, c'est que l'ironie marque un rapport entre la *réalité* (décevante, cruelle) et quelque chose qui, pour n'être pas de la fiction, n'appartient déjà plus tout à fait à l'ordre de la réalité. C'est ce que l'on nomme généralement idéal, imaginaire, ou encore souhait, espérance etc.

Alors qu'il a été pour l'instant question d'un dire et de son contraire, puis d'une opposition entre la vérité et l'erreur, il s'agit maintenant d'une opposition ou d'un lien entre réalité et idéalité. C'est de cette disjonction réalité/idéalité que naît la notion d'ironie romantique. Cette définition offre une différence fondamentale par rapport à toutes les autres définitions quant à l'ironiste : il ne s'agit plus ici d'un personnage ou d'une personne – un auteur au sens d'un écrivain – mais d'une instance transcendante (Dieu, le destin ou un ordre symbolique) voire d'une situation : il n'y a pas nécessairement d'Autre pour endosser la responsabilité de la discordance. Dans ce cas, ce qui entre en jeu comme on entre en scène pour repérer et même pour « faire » l'ironie, c'est la lecture de la situation, autrement dit la

subjectivité de celui qui la perçoit. La question de l'intention de l'auteur n'est donc pas tout à fait évacuée mais elle renvoie au mieux à une énigme et le plus généralement à un vide.

d) L'ironie romantique

Ernst Behler écrit dans *Ironie et modernité* :

Quand on emploie aujourd'hui le terme « d'ironie romantique », on sait tout de suite qu'il s'agit de cette ironie qui apparaît spécifiquement dans la littérature, avec laquelle l'auteur est présent dans son œuvre et mène tous les jeux possibles de la dissimulation⁴¹⁰.

A première vue, le seul point commun entre l'ironie romantique et les définitions évoquées plus haut, est la « dissimulation ». Il ne s'agit plus d'une ironie qui se manifesterait uniquement dans des discours au sens rhétorique du terme, ou dans des querelles d'écoles philosophiques. Son champ d'action est la littérature. Bien que l'ironie romantique ait été théorisée par des philosophes allemands, c'est dans la littérature qu'elle apparaît. C'est que l'ironie romantique a toujours à voir avec les notions liées à la création d'une œuvre littéraire.

Cette définition de l'ironie introduit un terme qui est désormais indissociable de notre conception de l'ironie : le jeu. Celui-ci est à entendre dans toute la richesse de ses significations et pas seulement du côté de la polysémie. C'est aussi le « je » de l'auteur, c'est-à-dire ce qui, de sa subjectivité se laisse lire dans l'œuvre : la « fossette d'ironie » pour reprendre les mots de Nabokov. C'est un jeu que l'on peut penser comme issu de ce qui pouvait provoquer le rire dans la comédie grecque ou du plaisir de l'ironiste à manipuler son interlocuteur mais ce peut être un jeu tout à fait sérieux. Par la métalepse, l'auteur peut se manifester dans son œuvre en y intervenant d'une manière flagrante voire fracassante, soit en « planant » au-dessus de son œuvre, comme l'écrit Ernst Behler. La première manière nous est désormais familière, elle a pour effet de rompre l'illusion de réalité, c'est Diderot écrivant :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir tous les hasards qu'il me plairait⁴¹¹.

⁴¹⁰ Ernst Behler, *op. cit.* p. XI.

⁴¹¹ *Jacques le Fataliste et son maître*, Gallimard, 1973, pp.36-37.

Diderot lui-même ne se considérait certainement pas comme un auteur ironique ni *Jacques le Fataliste* comme un roman ironique, c'est à la postérité qu'il est revenu de ranger le philosophe et l'œuvre dans cette catégorie après que la théorisation du concept s'est appliquée à la littérature. Dans la citation relevée plus haut, l'ironiste, qui veut se jouer de ses personnages, en fait des pantins, il s'amuse de sa propre puissance et des bévues de ses personnages. La deuxième manière évoquée par Ernst Behler est moins aisée à repérer : qu'est-ce au juste qu'un auteur qui « plane » au-dessus de son œuvre ? Cette ironie suppose la présence « transcendante » de l'auteur dont l'esprit se fait sentir sans que l'auteur vise nécessairement à rompre l'illusion de réalité. Il s'élève lui-même au-dessus de son œuvre dans un effort d'objectivité : il est présent dans l'œuvre, mais se prenant lui-même pour objet d'étude, il accède à un détachement, d'aucuns diraient à un dédoublement de l'« être » qui, en théorie, autorise une forme d'objectivité. Mme de Staël écrivait dans *De l'Allemagne* une phrase qui rendait bien cette idée :

On a plané sur son existence comme sur celle des autres quand on s'est livré à la contemplation de l'univers⁴¹².

Cette phrase de Mme de Staël permet de comprendre que la contemplation est une modalité de l'esprit ironique. De cette approche découle que les écritures autobiographiques et *a fortiori* l'autofiction sont ironiques. La notion d'un auteur qui planerait au-dessus de son œuvre peut aussi se lire avec moins de gravité. C'est ce que Flaubert énonce, dans une lettre à Louise Colet :

D'où vient que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans ma glace pour me voir ? – Cette disposition à pleurer sur soi-même est peut-être la source de toute vertu. Elle vous enlève à la personnalité, loin de vous y retenir⁴¹³.

Les propos de Flaubert prêtent à sourire cependant ils laissent entrevoir que le sujet, loin d'être tout d'une pièce, est double. Flaubert rend sensible ici la différence entre l'être de l'apparence, celui dont le miroir peut renvoyer une image qui ne sera jamais que reflet d'une représentation de l'affliction et l'autre « je » qui gît en un lieu que n'atteint pas le regard. Un

⁴¹² Chapitre XXI, « De l'ignorance et de la frivolité d'esprit dans leurs rapports avec la morale », pp. 229-233, p. 232, Mme de Staël, *De L'Allemagne*, tome I, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, chronologie et introduction par Simone Balayé, 382 p. Le texte est donné à imprimer en 1810, censuré et détruit en France, imprimé en 1813 à Londres.

⁴¹³ *Correspondance*, édition de J. Bruneau, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2 (1851-1858), p. 84-85, à Louise Colet (8 mai 1852).

« je » hors image et qui ne relève pas d'une consistance. « Je est un autre » dit le poète. Cette capacité à « pleurer sur soi-même » n'est pas à entendre comme une forme d'apitoiement sur soi – rire ferait tout aussi bien l'affaire⁴¹⁴ – mais comme le détachement par lequel il est possible de s'observer, c'est-à-dire de s'objectiver y compris dans les situations où la subjectivité vient d'émerger. Ce mouvement d'alternance entre subjectivation et objectivation, parce qu'il est double jeu « enlève à la personnalité » et, en quelque sorte, démontre que le sujet est divisé. Il y a, dans ces lignes de Flaubert, perception d'un décalage. Je retrouve là cette « marche du cavalier » dont parlait Nabokov et que Geneviève Brisac décrivait en ces termes :

Un brusque écart sur l'un des côtés de l'échiquier. Une manière d'avancer puis de se retirer de la scène, de se regarder agir après avoir agi, d'inscrire le décalage entre la conscience de la narratrice, et la manière dont elle est perçue : la marche du cavalier traduit une sorte de dédoublement symptomatique de la condition féminine à l'époque de Jane Austen. Pourtant, elle est aussi une tournure réflexive tout à fait pionnière du roman moderne⁴¹⁵ [...]

Dans ce passage, Geneviève Brisac montre que cette « duplicité » ironique, repérable chez les femmes de l'époque de Jane Austen est aussi une « tournure réflexive tout à fait pionnière du roman moderne ». Certaines romancières du dix-huitième siècle ont été de telles pionnières : la marche du cavalier exprime que la présence des femmes – traduite par une société qui supporte la différence des sexes – vient marquer la possibilité du décalage devant ce qui s'institue en norme et en système. Pour mieux dire, c'est justement ce qui vient ainsi déplacer les lignes qui se trouve nécessairement du côté de ce qu'est la création littéraire. C'est pourquoi Geneviève Brisac peut souligner que ce décalage est une donnée propre à la fois à l'écriture des femmes *et* au roman moderne. Je n'entrerai pas ici dans les distinctions entre ironie moderne et ironie romantique mais comme je l'ai montré, le décalage entre la conscience des instances narratives et la manière dont elles sont perçues par les lecteurs est un fait frappant dans les romans que j'ai analysés. Or, le décalage ainsi créé dans l'espace social et que l'on retrouve également dans la production romanesque est à la fois le lieu et la fabrique du jeu nécessaire pour que s'exercent la pensée et l'écriture.

⁴¹⁴ Les pièces de Shakespeare mêlent de la sorte le rire et les larmes, le tragique et le comique rendant compte de l'ironie de la condition humaine.

⁴¹⁵ Geneviève Brisac, *op. cit.* p. 24.

Celle-ci, lorsqu'elle est réflexive produit des inversions à la manière de l'image dans le miroir qui est toujours image inversée : c'est le cadre propice aux inversions ironiques. Si ce cadre est nécessaire pour que l'ironie d'un Diderot puisse s'exercer et prendre toute sa portée, il ne l'est pas moins pour Mme de Fontaines ou Sophie Cottin.

Comme le roman satirique le roman ironique peut utiliser la technique de la rupture de l'illusion⁴¹⁶ mais il dispose d'autres modes de manifestations. Il peut ne pas se limiter à la moquerie et à la peinture caricaturale de la réalité. L'ironie dénote une écriture particulière en ce qu'elle brouille les cartes : tout en s'inscrivant dans une réalité, elle la nie. C'est l'ironie exprimée dans un titre de tableau comme *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte qui joue sur les écarts possibles entre ce que nous nommons réalité, représentation de la réalité et les discours permettant d'en rendre compte. Le roman ironique peut aussi mettre en doute la réalité de l'œuvre elle-même : c'est une œuvre qui ne prétend pas faire œuvre. L'exemple canonique pour l'histoire littéraire est celui de *Jacques le fataliste*, un roman qui n'en est pas un.

L'ironie romantique suppose donc une connaissance de l'art et de ses techniques, précisément parce qu'elle s'attache à bouleverser les règles du roman traditionnel, en tout cas du type de roman sur lequel elle ironise. Les grands ironistes au XVIII^e siècle étaient aussi des critiques littéraires, ainsi de Diderot, de Mme de Staël que René Bourgeois range parmi les ironistes, de Goethe. Les philosophes allemands qui ont théorisé l'ironie romantique étaient aussi romanciers, poètes ou dramaturges.

L'ironie romantique selon René Bourgeois

Il est possible de considérer l'œuvre littéraire comme création d'un nouvel ordre de valeurs, d'une réalité nouvelle dont on pourrait dire que non seulement elle « augmente » le monde, selon l'expression d'Hannah Arendt, mais qu'elle transforme la réalité dans laquelle

⁴¹⁶L'auteur peut s'amuser à mettre ses personnages dans des situations paradoxales, ce n'est pas nécessairement d'eux qu'il se joue, il peut mettre en valeur l'absurdité de certaines situations provoquées par la société ou par la condition humaine. L'auteur peut tout aussi bien faire la peinture de situations ironiques parce qu'il les ressent comme telles dans la réalité : sa position est plus celle d'un témoin que d'une instance transcendante. Si alors l'ironie n'est pas absente de l'œuvre, il ne s'agit plus d'ironie romantique qui suppose un pas supplémentaire.

elle vient prendre place. L'ironie romantique convoque à la fois ce qui correspond à la réalité pour les personnages et un idéal construit voire systématisé⁴¹⁷.

Une des particularités essentielles de l'ironie romantique est la conciliation de ce que les critiques appellent le réel⁴¹⁸ et l'idéal : *la synthèse*, dit René Bourgeois⁴¹⁹, du réel et de l'idéal. Alors que les autres types d'ironie s'attachaient à opposer des termes (une chose et son contraire, le vrai et le faux, la réalité et l'espoir), l'ironie romantique s'attache à rassembler et à synthétiser des termes opposés, c'est donc une forme de paradoxe ou mieux, une forme qui ne connaît pas le paradoxe.

La notion de synthèse⁴²⁰ est donc un point essentiel dans l'évolution du concept d'ironie. René Bourgeois l'observe à l'œuvre dans quelques textes de la littérature française. Dans la première partie de *L'Ironie romantique* il travaille sur l'*inversion* ironique et dans la deuxième partie, sur la *conversion* ironique c'est-à-dire sur le jeu de l'auteur. « L'inversion ironique » analyse le principe de réalité dans l'œuvre. Or ce qu'il appelle la *synthèse* s'opère généralement à partir d'une inversion des deux catégories du réel et de l'idéal : le réel devient idéal, et le monde idéal devient réalité. Il est un exemple connu de tous : *Don Quichotte* de Cervantès. Pour Don Quichotte, la fiction est réalité. Les romans de chevalerie lui tiennent lieu de réalité, c'est parce qu'il a lu trop de romans qu'il est devenu fou. Malgré sa folie ou plutôt grâce à elle, le roman tout entier est conçu comme un roman de chevalerie et Don Quichotte connaît en effet une série d'aventures bien réelles. A plusieurs reprises le lecteur est confronté à la question de savoir ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Don Quichotte, dont la folie ne fait aucun doute n'est pas toujours le plus fou et c'est bien du côté de ce qui figure la réalité pour le lecteur que bascule la folie. Comme elle porte essentiellement sur le fait de « prendre la fiction pour la réalité », les repères sont constamment brouillés.

⁴¹⁷Tout cela rappelle les caractéristiques de l'utopie et ce n'est pas une coïncidence si les grands ironistes du XVIII^e siècle ont créé des utopies (Swift, *Voyages de Gulliver*, Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*...) le roman ironique est une utopie. Cependant toutes les utopies ne sont pas ironiques...

⁴¹⁸C'est un réel qui ne se distingue pas de ce que nous appelons habituellement la réalité. Lorsque Lacan introduit dans la langue le substantif "réel" il le fait pour faire une distinction d'avec la réalité. Il entend par là ce qui existe mais qui est impossible à symboliser et à imaginer.

⁴¹⁹René Bourgeois, *L'Ironie romantique* : "Jeu et Spectacle de Mme de Staël à G. de Nerval", Presses Universitaires de Grenoble, 1974, 254 p.

⁴²⁰La Marquise de Merteuil pourrait être un exemple de personnage ironique. Elle parvient à faire cette synthèse du monde réel et du monde idéal. La fin du roman cependant, qui la montre « démasquée » (« son âme est sur sa figure » met fin à l'ironie du personnage : elle est ironique tant qu'elle maîtrise le double jeu).

Dans cette logique puisqu'il s'agit de la synthèse de deux mondes, il ne devrait pas y avoir d'éviction de l'un au profit de l'autre : la synthèse rassemble, elle n'exclut pas. Il ne doit pas y avoir de renoncement mais une forme de recreation d'un monde à partir des données composant les deux mondes (le réel et l'idéal).

2) Naïvetés : de l'insolence à l'ironie

Dans la perspective d'un questionnement sur les enjeux d'une écriture insolente ou décalée, la naïveté semble à première vue aux antipodes de l'ironie. De surcroît elle apparaît comme incompatible avec certaines de nos propres attentes, avec nos critères de jugement des héros mais surtout des héroïnes de roman. La naïveté de ces dernières se mesure à leur degré d'ignorance et leur candeur signale leur innocence. Ingénues, crédules à l'excès pour certaines, ces qualités en font des personnages que nous avons du mal aujourd'hui à considérer avec sérieux, qui semblent le plus souvent d'une niaiserie qui va jusqu'à grever le processus de lecture.

Ici encore, si l'on cherchait l'expression d'un mouvement d'émancipation par l'écriture, de révolte, ou la critique subversive d'une société aliénante, alors les romancières de la fin du siècle seraient le plus souvent déconcertantes : elles paraissent plus enfermées qu'au début du siècle dans des codes littéraires dans lesquels notre époque ne parvient plus à se reconnaître. J'irai même plus loin : elles ont l'air de défendre très exactement et avec enthousiasme ce que notre actualité réprouve : la soumission des femmes. L'engouement que montrent les romancières de la fin du siècle pour la naïveté est d'autant plus étrange qu'elles ont été précédées de romancières comme Mme Riccoboni qui n'ont cessé de mettre les femmes en garde contre ses dangers. Le roman sentimental de la fin du siècle se charge de surcroît d'une tonalité moralisante et édifiante que notre rapport – complexe – à la déchristianisation de la société moderne rend assez indigeste. Elles exaltent une pureté qui apparaît généralement comme rejet de la sexualité, la naïveté de leurs personnages les fait tenir de près au monde de l'enfance dont ils sont à peine sortis (quand ils le sont effectivement). Cette caractéristique existe chez les personnages masculins (Frédéric dans *Claire d'Albe*) mais c'est d'abord chez les personnages féminins qu'elle paraît la plus exagérée. Il n'est que de voir Adèle de Sénange⁴²¹ que le héros-narrateur nous décrit sans cesse comme une enfant, ce qui par ailleurs semble bien constituer à ses yeux son charme principal.

⁴²¹ Mme de Souza, *Adèle de Sénange ou lettres de Lord Sydenham* (1794), dans *Romans de Femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, collection : « Bouquins », 1996, pp.567-672.

L'enfant est communément l'exemple de l'être naïf. Si l'on considère la naïveté des enfants, leur manque d'expérience ainsi que l'état d'inachèvement de leur éducation autorisent des paroles qui seraient souvent inexcusables pour un adulte. On s'accorde généralement à trouver charmant ce type de réparties lorsqu'elles montrent que l'enfant ne connaît pas, ou connaît mal, certaines lois de la civilité. L'ignorance et la sincérité enfantine sont au service d'une expression spontanée qui n'aurait pas même la possibilité d'être « artificielle » parce que l'on suppose qu'elle ne se sait pas encore capable de dissimulation. L'ignorance, par un raccourci assez commun lorsqu'il s'agit d'exalter la « nature » enfantine, est presque toujours associée à l'innocence : l'enfant n'y voit pas malice et comme chacun sait, « la vérité sort de la bouche des enfants ». Cette conception s'appuie pour partie sur une méconnaissance de l'enfance.

On pourrait à bon droit reconnaître dans le rapprochement de la naïveté enfantine et de celle des personnages féminins, une représentation infantilisante des femmes dont l'héroïsme ne serait jamais que l'exaltation des qualités de l'enfance : éternelles mineures, lorsqu'elles s'élèvent au-dessus du commun des mortels elles s'éloignent d'autant plus de tout savoir positif et de la culture qu'elles deviennent des figures angéliques.

Le début de l'essai *Du naïf* de Schiller montre comment sont associées à l'enfance les caractéristiques qui composent la naïveté :

Une ignorance de ces lois conventionnelles jointe à une sincérité naturelle qui méprise tous les détours et toute apparence de fausseté – je ne parle pas de la grossièreté qui passe outre à ces lois parce qu'elles lui sont importunes – engendre dans les rapports sociaux une naïveté d'expression qui consiste à prendre le plus court chemin pour appeler par leur vrai nom des choses que, ou bien l'on n'a pas le droit de nommer, ou que l'on ne peut désigner que par des artifices. A cette catégorie de locutions appartiennent celles dont se servent habituellement les enfants. Elles excitent le rire par le contraste qu'elles font avec les mœurs, mais on est dans son cœur toujours obligé de s'avouer que l'enfant a raison⁴²².

Ce qui m'intéresse ici, c'est la charge d'insolence que la naïveté comporte : le rire suscité par la naïveté est lui-même quelque peu trompeur, il masque une violence implicite : « on est dans son cœur toujours *obligé* de s'avouer que l'enfant a raison », qui n'est pas sans rapport avec le fonctionnement de l'ironie de Socrate dont la naïveté (feinte ?) permettait de

⁴²² Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1947, 313 p. p. 89-91. Cet essai publié en 1800 est composé de trois dissertations : *Du Naïf* (1795), *les poètes sentimentaux* (1795) et une *fin de la dissertation sur les poètes naïfs et les poètes sentimentaux augmentée de quelques remarques relatives à une différence caractéristique entre les hommes* (1796).

dévoiler l'ignorance de ses interlocuteurs⁴²³. S'il a raison parce qu'il dit « vrai », l'enfant ne nous en impose pas moins une vérité qui n'est pas toujours explicitement énoncée. La reconnaissance de cette vérité, néanmoins comprise par l'adulte ne sera formulée qu'en son for intérieur.

Cependant, dans les romans les héros naïfs ne sont pas infantilisés parce qu'ils revêtent des caractéristiques propres à l'enfance. Le goût pour la naïveté s'inscrit aussi dans un courant de pensée qui condamne la décadence d'une société tout entière.

Lorsque Schiller écrit que l'enfant est l'exemple par excellence de la naïveté, il nuance cette assertion :

La naïveté est une manifestation d'ingénuité enfantine là où on ne l'attend plus, et pour cette raison même elle ne peut pas être attribuée à l'enfance véritable au sens le plus strict du mot⁴²⁴.

Cette nuance m'intéresse d'abord parce qu'elle permet de dépasser le rapport naïveté-enfance : s'agissant des caractères féminins en littérature on comprend bien que l'infantilisation des femmes n'offre pour la littérature qu'un intérêt secondaire ; surtout la naïveté comme manifestation « d'ingénuité enfantine *là où on ne l'attend plus* ⁴²⁵ » met l'accent sur le décalage, la surprise créée volontairement ou non par l'auteur, qui ne se laisse appréhender que par un acte de lecture. En d'autres termes, sur quel effet de surprise les romancières peuvent-elles compter et à quelle(s) fin(s) ?

On voit bien de quelle ressource la naïveté peut être dans les romans d'apprentissage ou d'ascension sociale : c'est une des premières caractéristiques dont les héros doivent se défaire ou dont ils doivent apprendre à jouer. Aujourd'hui comme hier, c'est avant tout des circonstances auxquelles elle est liée que dépend notre appréciation de la naïveté. Ce qui apparaît ici comme une qualité est un grave défaut ailleurs. On ne saurait porter aucun jugement de valeur sur la naïveté seule mais, dès qu'elle entre dans une *composition*, elle se charge d'une signification particulière. En cela, la naïveté dans le roman a presque toujours partie liée avec l'ironie puisque son enjeu réside dans les brusques dévoilements ou les déplacements progressifs du savoir ou de l'ignorance ainsi que dans les jeux de vérité.

⁴²³ Pierre Schoentjes : « L'ignorance de Socrate est-elle réelle ou simulée ? La question reste posée. », *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, octobre 2001, 352 p., p. 40.

⁴²⁴ *op. cit.* p.71.

⁴²⁵ Je souligne.

S'agissant de littérature, les circonstances, le type d'intrigue, le « sujet » sont toujours le signe d'un choix esthétique qui excède nécessairement la représentation que le lecteur se fait spontanément du personnage naïf.

Michel Delon montre que pour la deuxième moitié du XVIII^e siècle dans la période de 1750 à 1802 : « On a souvent divisé les romans du temps en sentimentaux et libertins⁴²⁶ ». Cette division suppose une partition qui se fait autour des modèles que furent Rousseau avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse* d'une part et Crébillon et Duclos d'autre part.

Le roman libertin a fait sourire avec la naïveté de personnages comme le jeune Meilcour⁴²⁷ à ses débuts dans le monde, celle de Cécile⁴²⁸ de Volanges dans les *Liaisons Dangereuses* fait le jeu de Valmont et de Mme de Merteuil : la naïveté est avant tout un danger pour le personnage naïf qui risque toujours de devenir la victime de « ceux qui savent ». Mais elle est nécessaire pour permettre aux « maîtres » d'amorcer leur stratégie de conquête.

Dans le sillage de Rousseau, le roman devient roman de la critique sociale. C'est l'un des poncifs d'un roman comme *Claire d'Albe* ou de nombreux romans qui s'inspirent de *Julie*. Cette critique sociale va de pair avec l'amour de la nature et des qualités morales comme la naïveté qui en découleraient. Le roman joue finement de ce que Michel Delon appelle des hybridations qui permettent de reconnaître des croisements entre les deux catégories du roman :

Il en va des contenus comme des formes romanesques. Les croisements sont incessants entre des modèles qui paraissent à première lecture contradictoires. [...] Les grandes œuvres romanesques du demi-siècle brassent les influences et dépassent les antagonismes simplistes. [...] A l'opposition entre un libertinage qui montrerait des conduites de séduction et un sentimentalisme qui ne peindrait que des passions sincères et durables se superposent celles de la mondanité et de la vie populaire ou provinciale, du langage châtié et de tous les registres linguistiques différents [...]

Le genre épistolaire, dominant durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, permet de croiser les tons et les points de vue⁴²⁹ [...]

⁴²⁶ Michel Delon, Pierre Malandain, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1996, p. 370, 521 p.

⁴²⁷ Crébillon fils, *Les Egarements du cœur et de l'esprit*.

⁴²⁸ Michel Delon, fait justement remarquer que c'est sa naïveté qui rend ce personnage intéressant : « les naïvetés de Cécile qui reste une enfant » et il inscrit cette naïveté dans un lien avec l'enfance. *op. cit.* p. 364.

⁴²⁹ *op. cit.* p. 371-373.

La naïveté est le lieu d'un tel croisement puisqu'elle apparaît aussi bien dans le roman libertin que dans le roman sentimental quoiqu'elle ne soit pas au service du même propos. Du même coup elle amène la critique qui souhaite dépasser « les antagonismes simplistes » sur une troisième voie interprétative. Certains romans ne sont pas tout à fait des romans sentimentaux ni tout à fait des romans libertins. Alors, comment et pourquoi ces romancières qui n'étaient pas des enfants, qui étaient tout sauf « naïves » ont-elles pu à ce point promouvoir la naïveté dans leurs écrits ? Pourquoi s'asservir à un genre dans lequel les héroïnes sont toujours moins savantes et moins averties que leurs créatrices ? Sur quel intérêt littéraire s'appuie l'usage de cette conformation si particulière de l'esprit et/ou du cœur ? Les réponses à ces questions se dégagent des romans eux-mêmes : la signification que nous accordons intuitivement à la naïveté ne recouvre pas la variété des sens que la littérature illustre ni, surtout, l'usage que les romancières en ont fait.

La naïveté m'intéresse en ce qu'elle se charge de dévoiler une vérité qui devait demeurer cachée, non que cette vérité soit ignorée en tant que telle, mais elle ne devait pas être exprimée. Les enjeux de la naïveté sont donc langagiers ou, pour être plus précise, discursifs : c'est moins la vérité en elle-même qui pose problème que son énonciation et les circonstances dans lesquelles elle se trouve énoncée. C'est ce qu'écrit Schiller : « le plus court chemin pour appeler par leur *vrai nom* des choses que, ou bien l'on *n'a pas le droit* de nommer, ou que l'on ne peut désigner *que par des artifices* ». Les règles de bienséance et la politesse qui permettent de maintenir une harmonie dans les rapports sociaux ont donc pour effet de masquer des vérités ou des réalités que l'on s'habitue à ne plus relever. Tout locuteur est susceptible de tenir des propos qui peuvent être reçus soit avec réprobation, soit avec indulgence. Dans le premier cas on parlera d'*insolence*, dans le second, de *naïveté*. Voilà qui met le personnage naïf dans un certain relief et qui, dans le même temps, porte un éclairage sur le personnage lecteur.

a) La querelle du rouge

Le siècle des Lumières n'est pas le premier à introduire la naïveté en littérature et à user de ses implications morales. D'un point de vue sémantique, la naïveté signifie dès le XVI^e siècle « ce qui est naturel, sans artifice, spontané⁴³⁰ ». Au début du XVII^e siècle la naïveté signifie « plein de confiance et de simplicité par ignorance » ce qui est, somme toute, la définition la plus proche de notre conception actuelle de la naïveté. Elle désigne clairement le type de rapport humain qui se dessine entre l'être naïf et le monde ou « les autres ». La structure sous-jacente à cette définition de la naïveté est celle d'une relation. Comme souvent cependant lorsque l'évolution d'un terme recoupe des significations proches mais distinctes, c'est dans la littérature que l'on retrouve, comme décuplées, les conséquences conceptuelles des divergences sémantiques.

La Bruyère accorde une « grâce naïve⁴³¹ » aux femmes naturelles. Cette acception sous la plume du moraliste permet de comprendre que la naïveté est appréciée parce qu'elle vient conforter un des traits du féminin du moins d'après un certain « sens commun ». Apprécient les femmes naïves celles et ceux qui aiment les femmes sans fard, c'est-à-dire sans artifice. La position de La Bruyère sur cette question ne laisse subsister aucun doute :

[...] elles se composent, elles se recherchent, regardent dans un miroir si elles s'éloignent assez de leur naturel. Ce n'est pas sans peine qu'elles plaisent moins. [...] c'est chercher à imposer aux yeux, et vouloir paraître selon l'extérieur contre la vérité ; c'est une espèce de menterie. [...] le blanc et le rouge les rend affreuses et dégoûtantes⁴³².

Si l'on trouve effectivement chez La Bruyère une condamnation explicite de l'artifice, il n'est pas certain qu'il incombe déjà aux femmes d'incarner le naturel. La question du « rouge » qui illustre toujours un point de vue sur la coquetterie féminine est un motif répandu et qui apparaît dans des romans aussi différents que l'*Histoire de Mme de Montbrillant* de Mme d'Epinay ou *Valérie* de Mme de Krüdener.

Les représentations du féminin au physique ou au moral ayant étonnamment peu évolué ces questions traversent le champ littéraire et les temps, s'adaptant aux fluctuations de

⁴³⁰ Définitions d'après le *Petit Robert*.

⁴³¹ La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Hachette, 1910, p. 360, chapitre « Des jugements ».

⁴³² *Ibid.* p. 92-93.

l'expression. Aujourd'hui encore, l'utilisation du maquillage (parfois outrée) par les adolescentes ou même par les femmes adultes suscite les mêmes réactions. Rarement indifférentes, elles vont de l'admiration à la colère en passant par la moquerie. Irrémédiablement lié à la représentation la plus évidente d'une certaine idée de la féminité, le maquillage en est le signe ou la négation.

Il en est le signe lorsqu'il veut ou croit désigner explicitement l'appartenance à ce que serait la catégorie universelle des femmes si elle existait (toujours coquettes, toujours par là, potentiellement séductrices). Il en est ainsi de l'image stéréotypée des femmes que les films de Pedro Almodóvar, par exemple, présentent et où les travestis et les transsexuels apparaissent plus femmes que les femmes : des sur-femmes. Il est à noter que ce type est fondé exclusivement sur un imaginaire qui accentue les signes visibles culturellement marqués comme relevant du féminin, soulignant et développant tout ce qui peut l'être. Il en va ainsi du maquillage, des corsets, de la mode ou encore, aujourd'hui, de la chirurgie esthétique.

Le maquillage et tous les attributs de la séduction, apparaissent comme la négation du féminin lorsque l'on considère que les femmes symbolisent le naturel pour ne pas dire la nature. Dans cette logique, tout ce qui pourrait être ajouté, artificiel ou affecté est proscrit, l'idéal étant bien d'être « sans fard ».

Le roman d'Isabelle de Charrière, *Lettres de Mistriss Henley* raconte les malheurs conjugaux de mister et mistriss Henley. Ces malheurs sont faits de petits riens qui témoignent d'une irréductible opposition entre les époux, de l'incommunicabilité qui préside à leurs échanges et de l'incompréhension radicale entre deux êtres qui vont pourtant avoir à partager leur vie. Ainsi la narratrice rapporte-t-elle l'anecdote suivante :

Il y a trois semaines qu'on donna un bal à Guildford. [...] Nous y allâmes ; je portai les habits que je voulais mettre, une robe que j'avais mise à un bal à Londres il y a dix-huit mois ; un chapeau, des plumes et des fleurs, que ma tante et Fanny avaient choisi exprès pour cette fête, et que j'avais reçues deux jours auparavant. Je ne les avais vues qu'au moment de les mettre, n'ayant pas ouvert la caisse. J'en fus très contente ; je me trouvai fort bien quand je fus habillée, et je mis du rouge comme presque toutes les femmes en mettent. Une heure avant le bal, M. Henley arriva de Hollowpark.

« Vous êtes très bien, madame, me dit-il, parce que vous ne sauriez être mal ; mais je vous trouve cent fois mieux dans vos habits les plus simples qu'avec toute cette grande parure. Il me semble d'ailleurs qu'une femme de vingt-six ans ne doit pas

être habillée comme une fille de quinze, ni une femme comme il faut comme une comédienne⁴³³ ... ».

Les larmes me vinrent aux yeux.

Dans la narration qu'elle fait de l'épisode qui précède le bal, mistriss Henley ouvre la description de sa toilette par la phrase : « je portai les habits que je voulais mettre ». C'est l'expression du constat de sa volonté : les « habits » sont d'abord caractérisés par la relative « que je voulais mettre ». La description de la parure, en tant que telle, vient dans un second temps. La description indique qu'elle avait déjà porté cette robe avant son mariage avec M. Henley. Ce qui montre qu'en un autre lieu et un autre temps la même robe semblait tout à fait adaptée et que ce n'est pas elle qui est en cause. Le chapeau, les plumes et les fleurs sont des accessoires qui ont été choisis par deux autres femmes : la tante de la narratrice et sa femme de chambre. Cette allusion à la participation des femmes pour tout ce qui concerne l'habillement, qui serait donc « affaire de femmes », souligne à la fois la complicité et le plaisir partagé pour tout ce qui concerne ces apprêts. Le fait qu'elles les ont « choisis exprès pour cette fête » permet d'insister sur la décision réfléchie portant à la fois sur l'objet et sur la circonstance pour laquelle ils sont volontairement choisis. Il ne s'agit pas de leur part d'un acte inconsidéré.

La réaction de mistriss Henley « j'en fus très contente » tient de l'euphémisme. Si l'expression est réservée, l'adverbe « très » souligne que le sentiment n'en est pas moins vif. La satisfaction narcissique « je me trouvais fort bien quand je fus habillée » est coordonnée à « je mis du rouge comme presque toutes les femmes en mettent ». Dans cet exercice, la touche finale est l'inscription dans ce qui pourrait être l'ensemble des femmes : il s'agit d'être comme les autres, par conformité d'usage, en miroir avec « presque toutes » les femmes. L'adverbe « presque » marque l'ouverture de l'ensemble qui, s'il était fermé serait désigné comme « toutes les femmes ». Cette ouverture est le lieu de l'interrogation douloureusement réitérée par mistriss Henley tout au long de ces *Lettres* : qu'est-ce qu'être une femme ?

Or, d'adresser cette question à M. Henley conduit mistriss Henley à s'enfoncer progressivement dans une mélancolie à l'issue incertaine. Entre eux le malentendu est complet. Les propos de mister Henley en réponse à ce qui lui semble futile travail d'apparat

⁴³³ Isabelle de Charrière, *Lettres de mistriss Henley* (1784), Robert Laffont, Paris, 1996, pp. 353-374, p.365.

sont d'un homme qui aime sa femme « au naturel » car c'est alors qu'elle est véritablement Femme pour lui. Il n'y a pas d'autre manière d'être. Tous les artifices, les accessoires et les recherches pour paraître à son avantage sont vains et, pour paraphraser La Bruyère, ce n'est pas sans peine qu'elle s'éloigne de son naturel.

Ce n'est pas sans peine, en effet : « Les larmes me vinrent aux yeux » raconte mistriss Henley pour clore ce passage. La volonté, le désir et le plaisir qu'elle éprouve de s'être ainsi apprêtée sont condamnés par M. Henley. Sous l'apparente affabilité des propos galants : « Vous êtes très bien, madame [...] parce que vous ne sauriez être mal » son commentaire est d'une cruauté cinglante. La conjonction de coordination « mais » qui suit nuance la proposition précédente et marque une nette opposition « mais je vous trouve cent fois mieux dans vos habits les plus simples qu'avec toute cette grande parure ». La péjoration est inversement proportionnelle aux efforts accomplis puisque mistriss Henley est *cent fois* moins bien qu'avant tout le cérémonial. L'attaque se fait toutefois extrêmement violente et grossière à la fin de la réplique : « une femme de vingt-six ans ne doit pas être habillée comme une fille de quinze, ni une femme comme il faut comme une comédienne ». Ainsi, mistriss Henley est soit une femme qui fait l'enfant soit une comédienne. J'ai montré dans la première partie de ce travail l'équivalence entre la figure de la comédienne et celle de la prostituée. C'est donc directement une attaque visant mistriss Henley dans sa sexualité : fait-elle l'enfant ? Est-elle femme ou in-fâme ?

Rares sont les romans du XVIII^e siècle à avoir pour personnage principal un ou des enfants. Un seul d'entre eux, à ma connaissance, laisse longuement la parole à une petite fille, en tant que telle. Emilie est la principale narratrice du roman de Mme d'Epinay. Au début du roman, dans ses échanges épistolaires avec ses proches, Emilie fait des observations dont la naïveté relève de son jeune âge et du peu d'expérience qu'elle a du monde. Dans l'extrait suivant Emilie a entre neuf et dix ans. Elle vient de perdre son père et sa mère commence à la mener dans le monde. Elle écrit ici à sa tante, Mme de Beaufort qu'elle appelle aussi maman :

Avant-hier on m'a frisée, on m'a parée de ce que j'ai de plus beau, on m'a mis un peu de rouge. J'étais enchantée. Il n'y a pas de mal à cela, n'est-ce pas maman ? Ma mère le matin, m'a présentée à M. le maréchal de P*** et à M. le maréchal de M***, chez lequel nous avons dîné. [...]

Hier je croyais que j'allais être encore bien parée, car ma mère m'avait dit qu'elle me mènerait faire des visites. Point du tout ; on m'a habillée si modestement que j'en étouffais. J'ai demandé pourquoi ce vilain mouchoir de mousseline ? Ma mère m'a répondu que nous irions chez Mme de Ternan, la femme du fermier général, qui est dévote, et qu'il fallait être mise simplement et modestement afin de lui plaire.

Elle m'a bien recommandé de ne point dire devant cette dame que j'avais mis du rouge la veille. En vérité, c'est un supplice que cette étude et tous ces soins-là⁴³⁴.

La joie d'Emilie à être ainsi parée et à porter du rouge fait sourire : « J'étais enchantée » dit-elle et la naïveté enfantine avec laquelle elle se livre au plaisir de se voir si belle contraste avec la déception du lendemain : « j'en étouffais ». C'est ce contraste surtout qui est plaisant et Emilie souligne grâce à lui les contradictions qui pèsent sur elle.

Plus loin dans le roman, au lendemain de son mariage, Emilie se trouve en butte aux reproches de sa mère qui réproouve l'utilisation du rouge alors que son mari souhaite ardemment qu'elle en mette. La querelle du rouge dans ce roman court sur pas moins d'une dizaine de pages. Et elle commence dès avant le mariage entre la mère et le beau-père d'Emilie d'une part et d'autre part le futur époux. Voici ce qu'en rapporte M. de Lisieux, tuteur d'Emilie :

M. de Montbrillant, après le souper, commença à entamer le chapitre du rouge, et dit qu'il voulait que sa femme en mît et fût comme toutes les autres. M. de Bernon dit que c'était une extravagance; qu'il avait bien aimé sa prétendue sans rouge, qu'il n'avait qu'à continuer de même. Il finit pourtant par tourner la chose en plaisanterie ; Mme de Gondrecourt s'écria : « Il n'y a que des coquettes qui mettent du rouge. Ma fille n'en mettra pas. Parlez, ma fille ! – Ma mère, répondit ma pupille, je ne m'en soucie pas. Mais si mon mari le veut, et que ce soit l'usage... – Comment l'usage ? reprit Mme de Gondrecourt ; si votre mari le veut ? [...] cette discussion dura deux heures, toujours sur le même ton⁴³⁵.

Peu après le tuteur fait le récit du mariage d'Emilie qui s'achève sur ces mots :

Revenus chez M. de Bernon, chacun se sépara sans cérémonie, sans apprêt de toilette, et les deux mariés montèrent seuls dans leur appartement.

Le lendemain matin je fus la voir. Elle avait exigé qu'il n'y aurait aucune espèce d'apparat et qu'on lui laisserait faire sa toilette en liberté. Je trouvai le mari et la femme disputant déjà l'un contre l'autre. Le mari tenait une boîte à rouge d'une main, une petite brosse de l'autre, et sa femme fuyant autour de sa chambre, riant et se fâchant en même temps contre lui de ce qu'il exigeait qu'elle mît du rouge, malgré tout ce que lui avait dit sa mère. Il est vrai que dans ce moment elle n'en avait pas besoin ; elle était animée par la dispute et par les plaisanteries de M. de Montbrillant, qui lui soutenait qu'elle mourait d'envie d'en avoir. Je ne lui ai jamais vu de si belles couleurs⁴³⁶.

⁴³⁴ Mme d'Epinau, *Les Contre-confessions, Histoire de Mme de Montbrillant*, op. cit. p. 35-36.

⁴³⁵ op. cit. p. 193.

⁴³⁶ op. cit. p. 194.

Elisabeth Badinter indique en note de fin de texte qu'Emilie a donc refusé la traditionnelle cérémonie du « lever de la mariée » au cours de laquelle « l'époux ayant quitté la chambre, la mère et la belle-mère [...] lui apportaient un *chaudeau*, boisson réconfortante [...] Le reste de la famille et toute la noce pénétraient ensuite dans l'appartement pour assister à la toilette de la mariée, qu'ils émaillaient de propos gaillards⁴³⁷. »

Si Mme d'Epinay rend compte comme elle le fait du lendemain des noces, c'est que le passage où son jeune époux poursuit Emilie à travers la chambre avec un pot de rouge à la main, se substitue dans le roman à la cérémonie du lever de la mariée. Il a toutefois la même valeur. Cette cérémonie est un rituel qui reconnaît le passage du statut de fille à celui de femme mariée. Les « propos gaillards » qui soulignent explicitement la dimension sexuelle du mariage sont donc par Mme d'Epinay remplacés par la scène du rouge.

Comme dans le roman d'Isabelle de Charrière, c'est une affirmation qui d'abord introduit la question du rouge : « *Elle avait exigé* qu'il n'y aurait aucune espèce d'apparat et qu'on lui laisserait faire sa toilette en liberté ». C'est donc par un refus qu'elle marque sa position de sujet même si par la suite le récit laisse entrevoir la position d'objet qu'elle occupe entre son mari et sa mère, chacun disputant le rôle à lui faire jouer. Ce que le narrateur raconte est une scène plaisante entre les deux jeunes mariés. Emilie rit et se fâche, traduisant par là sa propre ambivalence. Si elle n'ose pas mettre de rouge, c'est de peur de déplaire à sa mère, une dévote qui refuse d'une manière comiquement obstinée toute allusion à la sexualité de sa fille. Elle ira jusqu'à se plaindre dans une longue lettre à son frère, le comte de Gersay :

Tous les jours elle remonte cinq minutes plus tôt à son appartement. Qu'a-t-elle tant à y faire ? Sa toilette et caresser son mari⁴³⁸ !...

Le tuteur rapporte qu'il « ne lui [avait] jamais vu de si belles couleurs » et qu'il jugeait qu'en effet [sa] pupille aimait assez le rouge ». C'est finalement M. de Montbrillant qui l'emporte :

[...] nous suivîmes son conseil qui fut que sa femme mettrait du rouge, que nous irions tous les trois en même temps rendre nos hommages à M. de Bernon et à Mme de Gondrecourt, et que je certifierais au besoin que Mme de Montbrillant avait été

⁴³⁷ *op. cit.* p. 1505.

⁴³⁸ *op. cit.* p. 201.

contrainte d'obéir à son mari. Ma pupille, assez contente de ces arrangements, ne se fit plus prier, mit du rouge, et n'était plus la même⁴³⁹.

Ce qui se joue ici, au-delà des questions posées ainsi aux femmes mais aussi par les femmes, ce sont les rapports que chacun entretient avec une réalité mouvante voire insaisissable et avec les malentendus liés à notre condition d'êtres de langage : stylistiquement, la description que faisait mistriss Henley de sa toilette était restée très sobre et ramassée, on peut en dire autant des lettres d'Emilie dans le roman de Mme d'Epinay. Il se trouve que le reproche d'affectation fait aux femmes et qui porte sur le physique ou sur les manières concerne aussi leur rapport au langage. C'est là-dessus que se fonde une des critiques acerbes et méprisantes des précieuses. Ainsi Myriam Dufour-Maître écrit-elle au sujet des substantifs « précieuse(s) » et « préciosité » :

Ils s'appliquent essentiellement aux filles et aux femmes, pour désigner d'abord l'affectation de vertu, les manières outrées, puis, de façon de plus en plus insistante, l'affectation dans le langage⁴⁴⁰ [...]

On voit bien, avec Myriam Dufour-Maître, que les femmes sont attaquées sur leur vertu et donc sur leur chasteté mais que s'opère un glissement qui vient interroger leur rapport au langage. Les précieuses ou autres femmes savantes, tant décriées et ridiculisées, le sont au nom d'un langage qui serait trop éloigné du naturel les situant, dans l'imaginaire collectif aux antipodes de la femme naïve. Or cet idéal de naïveté répond à une crainte en même temps qu'il révèle une croyance. C'est la peur d'être dupe ou d'être trompé, inévitable puisque le langage est trompeur. Mistriss Henley rapportait justement à propos de son flegmatique mari :

Il est étonné que nous autres gens passionnés soyons les dupes des saillies et des exagérations les uns des autres. Nous devrions savoir, à son avis, combien il y a à rabattre de ce que la passion nous fait imaginer et dire⁴⁴¹.

Isabelle de Charrière oppose dans ce roman l'objectivité froide, raisonnable et exaspérante de mister Henley à la sensibilité vive de mistriss Henley qui la conduit inéluctablement à une souffrance de plus en plus insupportable au point que la dernière lettre de ce court roman s'achève sur la phrase suivante :

⁴³⁹ *op. cit.* p. 194.

⁴⁴⁰ *Dufour Maître Ibid.* p. 55.

⁴⁴¹ *op. cit.* p. 364.

Je ne suis qu'une femme, je ne m'ôterai pas la vie, je n'en aurai pas le courage ; si je deviens mère, je souhaite de n'en avoir jamais la volonté ; mais le chagrin tue aussi. Dans un an, dans deux ans, vous apprendrez, je l'espère, que je suis raisonnable et heureuse, ou que ne je suis plus⁴⁴².

Quant à mister Henley, le « savoir » sur lequel il mise est censé le mettre à l'abri de toute tromperie : « comment peut-on être dupe ? » semble-t-il dire. Mais c'est donc bien aussi qu'il suppose qu'il y a une vérité ou que l'on pourrait atteindre la nature de l'être. Pour lui, c'est le langage qui sert la passion et qui, avec elle, se fait trompeur. Il n'a pas tout à fait tort. Mistriss Henley rapporte à sa correspondante une remarque de son époux, au sujet d'une initiative malheureuse : « je n'aurais pas dû prendre à la lettre, dit-il, ce que l'empotement faisait dire à John Turner ». C'est ce rapport-là au langage, à *la lettre*, qui fait souffrir mistriss Henley qui cherche la conduite adéquate qui la fera reconnaître comme une bonne épouse, une belle-mère exemplaire puis une bonne mère.

Si le langage est toujours insuffisant pour répondre de notre essence, certains *systèmes* discursifs en revanche transfèrent sur le personnage naïf l'injonction d'incarner le naturel. A lui, au nom de cet idéal, d'en exhiber incessamment tous les signes et d'en manifester la présence ou plutôt, la permanence.

Le questionnement sur la naïveté révèle les tensions liées aux représentations sociales généralement contradictoires portant sur les femmes mais aussi – et c'est cela que j'y lis en creux – sur les conceptions que se fait une société de ce qu'est la « réalité » ou le « monde ».

⁴⁴² *op. cit.* p. 374.

b) *Adèle de Sénange* ou le paradoxe de la naïveté

Quant à l'autre sexe, la nature lui a dans le caractère naïf assigné sa perfection suprême. Il n'est rien que la coquetterie féminine s'efforce aussi vivement de posséder sinon l'apparence de la naïveté ; à défaut d'autre preuve, c'en est une suffisante que le plus grand pouvoir de ce sexe se fonde sur cette qualité. Mais comme les principes qui dominent en matière d'éducation féminine sont en perpétuel désaccord avec ce caractère, il est dans l'ordre moral aussi difficile à la femme qu'il est dans l'ordre intellectuel difficile à l'homme de conserver intact ce magnifique cadeau de la nature en même temps que les avantages de la bonne éducation ; et la femme qui allie cette naïveté des mœurs au savoir-vivre dans sa conduite à l'égard du grand monde, est aussi respectable que le savant qui à toute la sévérité de l'école associe la liberté géniale de la pensée.

Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*

Dans *Adèle de Sénange* de Mme de Souza, la naïveté occupe une place prépondérante et néanmoins paradoxale. De quelle naïveté peut-on parler pour Adèle dont Lord Sydenham écrit qu'elle est :

« [...] aussi coquette par instinct, que toutes les femmes ensemble le seraient par calcul⁴⁴³. Adèle est aimable, toujours, avec tout le monde, *involontairement*⁴⁴⁴ ».

Adèle est coquette. Est-elle pour autant « une » coquette ? Ce type, aussi décrié que celui de précieuse, elle l'incarne « instinctivement ». Le narrateur introduit dans la même phrase deux termes antithétiques : l'instinct et le calcul. Mais comme le verbe « être » est au conditionnel « toutes les femmes ensemble le *seraient* par calcul », il laisse entendre que les femmes le sont à leur insu et donc sans le vouloir. Le sens de cette modalisation est repris par l'adverbe « involontairement » à la fin de la deuxième phrase. Les moralistes comme La Bruyère séparent les femmes en deux catégories : celles qui sont « naturelles » et les « coquettes » ; d'autres, comme Marivaux ou après lui Rousseau, dont Mme de Souza se souvient très certainement, font de la coquetterie et de ses artifices le propre du féminin. Cette insistance sur l'idée d'une coquetterie instinctive réfère à ce modèle féminin dépeint par des auteurs comme Marivaux pour qui les femmes sont naturellement coquettes. La comparaison

⁴⁴³ Le sous-entendu est : « si elles ne l'étaient pas déjà, naturellement ».

⁴⁴⁴ *op. cit.* p. 595. Je souligne.

d'Adèle avec les autres femmes – *toutes*⁴⁴⁵ les autres – fait d'elle une femme au superlatif, c'est la Femme : un idéal.

Dans la phrase suivante, Lord Sydenham poursuit la même idée. Il la dit aimable, non dans le sens où elle serait digne d'être aimée mais dans le sens actif du terme : « Adèle est aimable, *avec* tout le monde », c'est-à-dire qu'elle l'est sans aucune distinction. La conséquence pour le narrateur amoureux sera nécessairement douloureuse. D'emblée on peut lire le balancement auquel il ne pourra échapper tout au long du roman entre un idéal qu'il adore et qu'il ne pourra jamais atteindre et les conséquences réelles de cet idéal qui seront souvent inversées par rapport à l'effet attendu. Sa naïveté demeure pour Lord Sydenham un attrait essentiel d'Adèle :

Elle ne connaît rien encore ; car à peine eut-elle quitté son couvent, que la maladie de sa mère la retint près d'elle. [...] Cette ignorance ajoutait encore à ses charmes ; l'ingénuité de l'esprit est une preuve si touchante de l'innocence du cœur⁴⁴⁶ !

Comment concilier la présence de ce qu'il y a de plus « artificiel » (d'autres lettres évoqueront le rouge, la parure, les artifices de la séduction) et de ce qu'il y a de plus naturel (la spontanéité de la naïveté) ? Si la coquetterie y est instinctive, qu'en est-il de la naïveté ?

En opposant la spontanéité et le naturel de la naïveté à l'intention ou à l'artifice on ne parvient qu'à rendre compte d'une pensée binaire sur laquelle viennent échouer les questions liées à la différence des sexes et les enjeux proprement littéraires du traitement de la naïveté. Sous la plume de Mme de Souza il en va tout autrement. La naïveté ne s'inscrit pas dans une telle opposition et la spontanéité d'une femme « naïve » fait bon ménage avec le calcul de la coquetterie. Ce n'est donc pas en revenant sur la question de la nature féminine que je vais attribuer un sens à la naïveté dans *Adèle de Sénange*⁴⁴⁷.

Dans ce roman épistolaire monodique la voix narrative est celle d'un jeune homme : Lord Sydenham. Mme de Souza a donc voulu que la naïveté du personnage féminin soit appréhendée par un narrateur masculin. Celui-ci compose cinquante-et-une lettres adressées à

⁴⁴⁵ On remarquera la différence perceptible entre le « presque toutes » de Mme de Charrière avec Mistriss Henley et le « *toutes* les femmes » de Lord Sydenham ou celui de M. de Montbrillant cite plus haut : « il voulait que sa femme en mît et fût comme toutes les autres. »

⁴⁴⁶ *op. cit.* p. 607.

⁴⁴⁷ Mme de Souza, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* (1794), éd. R. Trousson, collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1996, pp. 567-672.

son ami Henri⁴⁴⁸. Si pour M. Delon le roman épistolaire permettait de varier les points de vue, Mme de Souza choisit d'explorer les errements d'un narrateur. Le lecteur a donc accès à un point de vue unique et c'est précisément là-dessus qu'elle a joué. L'un des intérêts principaux du roman réside dans la multiplicité des changements d'interprétation auquel le narrateur est contraint, ce qui ne se fait pas, pour lui, sans de grandes difficultés.

Mme de Souza montre habilement que Lord Sydenham aime la spontanéité primesautière d'Adèle parce qu'il ne s'attendait plus à trouver ces qualités chez une jeune femme. Elles correspondent exactement à ses propres attentes – c'est un idéal – et elles le tirent de la mélancolie dans laquelle il se trouvait. Or les effets des qualités rencontrées en Adèle sont toujours doubles : blessants et charmants. La surprise est toujours à la fois bonne et mauvaise. Voici comment Lord Sydenham décrit Adèle à son correspondant :

Adèle est douce, si l'on peut appeler douceur un esprit flexible qui ne dispute ni ne cède jamais. Son humeur est égale, habituellement gaie ; ses affections sont si vives, son caractère est si mobile, que je l'ai vue plusieurs fois s'attendrir sur les malheurs des autres, jusqu'au point de ne garder aucune mesure dans sa générosité ou dans ses promesses ; mais oubliant bientôt qu'il est des infortunés, mettre le même excès à satisfaire des fantaisies ; et, passant ainsi de la sensibilité à la joie, vous surprendre et vous entraîner toujours. Elle est d'un naturel et d'une sincérité qui enchantent. Ne connaissant ni la vanité ni le mystère, elle fait simplement le bien, franchement le mal, et ne s'étonne ni d'avoir raison ni d'avoir tort. Si elle vous a blessé, elle s'en afflige tant que vous en paraissez fâché ; mais elle l'oublie aussitôt que vous êtes adouci, et il est presque certain que, l'instant d'après, elle vous offensera de même, s'en désolera de nouveau, et se fera pardonner encore. Aucun intérêt ne la porterait à dire une chose qu'elle ne pense pas, ni à supporter un moment d'ennui sans le témoigner⁴⁴⁹.

Dès la première phrase, l'adjectif qui qualifie Adèle est remis en cause par des précisions qui annulent la qualité qui vient d'être énoncée. La douceur d'Adèle ne supporte pas l'examen de la condition qui y est mise : « si l'on peut appeler douceur un esprit flexible ». A vrai dire on ne sait plus très bien où situer Adèle car si elle ne s'oppose pas à son interlocuteur elle fait donc effectivement preuve de souplesse mais le fait de ne jamais céder en fait un caractère inflexible. Son humeur est égale mais son caractère est mobile ; sa générosité qui la porte à s'intéresser aux autres est aussitôt contrebalancée par un égoïsme qui

⁴⁴⁸ Parmi ces lettres, il insère la copie d'une lettre intitulée « Copie de la lettre de la sœur Eugénie, religieuse au couvent où Adèle a été élevée ». On trouvera également à la fin du roman un billet d'Adèle recopié par le narrateur pour son ami.

⁴⁴⁹ *op. cit.* p. 598.

lui fait littéralement oublier autrui. Sans parler à son sujet d'*hybris*, ce qui la caractérise c'est une démesure qui s'étend jusqu'aux promesses, évidemment intenables, qu'elle fait.

La deuxième partie du portrait développe un ordre d'idées dont le champ sémantique est celui de la naïveté. Elle est véritablement naturelle et sincère et s'inscrit par là dans le mythe de la transparence cher au XVIII^e siècle (et peut-être plus encore au nôtre) : « Elle est d'un naturel et d'une sincérité qui enchantent. Ne connaissant ni la vanité ni le mystère ». Cependant, cette naïveté qui la conduit à faire « simplement le bien, franchement le mal » en fait un personnage amoral pour lequel en définitive rien ne semble vraiment s'inscrire d'une manière durable : « Si elle vous a blessé, elle s'en afflige tant que vous paraissez fâché ; mais elle l'oublie aussitôt que vous êtes adouci ».

La naïveté d'Adèle est donc celle d'un caractère se livrant sans calcul à tous les mouvements qui la traversent mais aussi, au grand dam du narrateur, à tout ce qui se présente. Egocentrique comme peuvent l'être les enfants jusque dans ses accès de générosité, franche et spontanée elle est en même temps blessante voire offensante. Quelques pages plus loin, Lord Sydenham tour à tour enchanté et déçu mais toujours surpris écrit :

Elle est redevenue cette sensible Adèle qui m'avait inspiré un intérêt si tendre. Ce n'est plus Mme de Sénange vive, étourdie, magnifique ; c'est Adèle, jeune sans être enfant, naïve sans légèreté, généreuse sans ostentation⁴⁵⁰ [...]

On sent poindre sous la plume de Lord Sydenham une perplexité croissante : tout en manifestant les vertus attendues, au nombre desquelles figure la naïveté, Adèle se montre sous des jours si différents qu'il ne sait plus que penser d'elle. L'ambivalence qu'il éprouve à son égard, signalée par la double nomination Adèle/Mme de Sénange, construit un personnage dont la personnalité « réelle » ne se précise pas en se nuancant. Si Adèle est « redevenue » sensible, c'est que pendant un moment elle avait cessé de l'être. Alors qu'il la dépeint « jeune sans être enfant, naïve sans légèreté, généreuse sans ostentation », chacune de ses qualités se trouve placée sous le signe d'une soustraction laudative qui permet de l'idéaliser d'autant plus. L'écriture de Lord Sydenham fait surgir, pour les nier, les traits indésirables : enfance, légèreté, ostentation. Ce sont des marques rendues visibles au moment de disparaître. Ce qui résulte de ce portrait c'est qu'Adèle est une forme inconsistante. La volatilité de ses

⁴⁵⁰ *Ibid.* p. 601.

caractéristiques ne parvient jamais à rassurer tout à fait le narrateur. Il connaît tour à tour l'angoisse, la jalousie ou le dépit, la colère même : Adèle est parfaite ou insupportable.

L'inquiétude de Lord Sydenham vient donc de ce qu'il ne parvient pas à se faire une idée claire d'Adèle. Or c'est sur cette idée – ou plutôt sur ces idées et leurs fluctuations – que le roman repose bien plus que sur les quelques rares péripéties qui diffèrent leur mariage final. Le roman, en même temps qu'il élabore le personnage d'Adèle, offre à un autre niveau de lecture un personnage-narrateur nourrissant son amour et ses déceptions de ses propres fantômes. Mme de Souza donne à lire le mouvement même par lequel s'entretient l'amour qu'il a pour Adèle :

Enfin, réunissant tous les contrastes, ce n'est qu'en tremblant que vous admirez ses talents, ses grâces, ses heureuses dispositions ; un sentiment secret vous avertit qu'elle vous échappera bientôt⁴⁵¹.

Cette échappée la rend belle. On peut se demander quel est l'enjeu romanesque de cet amour. Lord Sydenham est immédiatement séduit par la jeune femme, amoureux déjà mais sans trop le savoir, il l'exprime dès la deuxième lettre :

Certes, si j'eusse pu deviner qu'il existait parmi nous une jeune fille soustraite au monde depuis sa naissance, unissant à l'éducation la plus soignée, l'ignorance et la franchise d'une sauvage, avec quel empressement je l'eusse recherchée ! que de soins pour lui plaire ! quel bonheur d'en être aimé ! Je ne lui aurais demandé que d'être heureuse et de me le dire. Quel plaisir de la guider, de lui montrer le monde peu à peu et comme par tableaux de lui donner ses idées, ses goûts, de la former pour soi ! Avec quelle satisfaction je l'eusse fait sortir de sa retraite, pour lui offrir à la fois toutes les jouissances, tous les plaisirs, tous les intérêts ! Dans sa simplicité peut-être aurait-elle cru que mes défauts appartenaient à tous les hommes, tandis que son jeune cœur n'aurait attribué qu'à moi seul les biens dont elle jouissait⁴⁵²....

Dans les *Liaisons dangereuses*, Laclos avait déjà souligné le ridicule et le danger pour un homme de vouloir épouser une jeune fille naïve n'ayant rien connu du monde⁴⁵³. Mme de Souza ne refait pas ici le roman de la corruption de la naïveté féminine : Lord Sydenham est tout ébahi de rencontrer *réellement* un être qui correspond si parfaitement à son idéal féminin ou plutôt au féminin tel qu'il entend le façonner. Ce roman est avant tout une réécriture du mythe de Pygmalion par Mme de Souza. Lord Sydenham aime en Adèle sa propre puissance créatrice fantasmatique autant que littéraire.

⁴⁵¹ *Ibid.* p. 599.

⁴⁵² *Ibid.* p. 571.

⁴⁵³ On pourrait aussi rapprocher Adèle d'Agnès dans *L'Ecole des femmes*.

Le titre complet du roman : *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* appuie cette hypothèse grâce à l'ambiguïté introduite par la conjonction de coordination « ou ». S'il opte pour l'alternative exclusive, le lecteur en saisissant l'un perd l'autre et le caractère insaisissable d'Adèle surgit de l'écriture-même de Lord Sydenham. Si l'on pose les deux termes dans une équivalence, le personnage éponyme devient pure création de l'écriture de Lord Sydenham. En ceci, la voie empruntée par le roman de Mme de Souza me semble différer du roman sentimental ou du roman libertin en ce que c'est davantage du côté des jeux de faux-semblant dans le rapport à l'écriture qu'un tel texte peut être lu.

L'écriture de Mme de Souza est aussi riche d'allusions intertextuelles et ce texte reprend nombre de scènes-types du roman au XVIII^e siècle. On y trouve une scène de première rencontre, une scène de bal, une scène du portrait, une scène de bienfaisance etc.

La rencontre accidentelle d'Adèle et de Lord Sydenham apparaît d'abord comme mise en scène d'une rencontre amoureuse *romanesque*. Certains de ses détails rappellent la rencontre du chevalier Des Grieux avec Manon Lescaut quoique la situation soit inversée : Manon allait au couvent et Adèle en sort. Ce peut être aussi l'accident de carrosse de Marianne dans le roman de Marivaux. Non sans humour, Mme de Souza met en scène toute une série de déconvenues et de désillusions pour Lord Sydenham. Il tombe immédiatement amoureux, quoi qu'il s'en défende. Or, dès la deuxième lettre, alors qu'il retourne au couvent d'où il l'avait vue sortir pour tâcher d'obtenir son adresse, il a la surprise d'apercevoir le cortège de ses noces. La voyant au bras d'un jeune homme dont il suppose que c'est l'époux, il apprendra plus tard que ce n'était pas le mari mais le frère. Ainsi dès la deuxième lettre, le lecteur apprend qu'Adèle a épousé M. de Sénange, un vieillard goutteux (et surtout moribond dès le début du roman). Celui-ci se révèle un bienfaiteur : il a sauvé Adèle du couvent où sa mère voulait l'enfermer. Lord Sydenham se retrouve en tiers entre le vieux mari et Adèle, ce qui ne l'empêche pas d'écrire à Henri :

Aussi prêterai-je un beau champ à vos plaisanteries, lorsque, entre un septuagénaire et une femme charmante, le vieillard obtiendra toutes mes préférences et ma plus tendre amitié⁴⁵⁴.

Les allusions répétées de Lord Sydenham à la distance critique et moqueuse de son destinataire attirent l'attention du lecteur qui peut s'identifier à Henri, le destinataire des

⁴⁵⁴ *op. cit.* p. 599.

lettres qui, cependant, jamais ne répond. De telle sorte que le lecteur ne peut jamais se laisser aller totalement à une lecture confiante et être « totalement dupe » des incongruités que le narrateur rapporte. Il y a là, du fait du décalage entre ce qu'il raconte et la manière dont la situation pourrait être comprise un effet, sinon de rupture de l'illusion de réalité, du moins d'introduction insidieuse d'un léger doute.

Cependant la naïveté d'Adèle est l'occasion pour Mme de Souza de lui faire commettre à peu près toutes les entorses possibles aux règles de la bienséance. Dès la première rencontre avec Lord Sydenham elle lui avoue, au moment de le quitter, qu'elle serait peinée de ne plus le revoir. Par la suite, elle le reçoit seule dans ses appartements, elle lui donne un portrait d'elle, lui dit qu'il est son « seul ami » mais comme elle ne mesure jamais ce qu'elle est en train de dire ou de faire, l'honneur est toujours sauf :

Elle m'a montré un petit portrait d'elle, à peine tracé, et qui la représente dans son enfance : je le lui ai demandé vivement ; elle me l'a accordé sans difficulté, et même reconnaissante de mon intérêt. J'aurais voulu qu'elle crût me faire un sacrifice ; mais son innocence ne lui laissait pas deviner le prix que j'y attachais. Je l'ai priée du moins de ne dire à personne que je l'eusse obtenu⁴⁵⁵.

Adèle est une jeune femme mariée à qui le narrateur demande le secret sur le don de son portrait. Partout ailleurs elle serait de la sorte gravement compromise mais elle ne fait aucune difficulté pour accorder à Lord Sydenham tout ce qu'il demande.

Il y a dans le roman un autre portrait d'Adèle que Lord Sydenham dérobe à M. de Sénange, (c'est encore là un portrait volé) et qu'il finira par lui rendre, peu avant sa mort, après lui en avoir avoué le larcin. Comme l'on pouvait s'en douter, M. de Sénange meurt et il confie Adèle à Lord Sydenham en lui demandant de bien vouloir l'épouser. Les deux amants pourraient donc enfin vivre leur amour au grand jour, en tout bien tout honneur. Or la mère d'Adèle s'oppose à leur mariage. Elle préfère pour sa fille le rival nommé M. de Mortagne. Adèle, retirée dans un couvent le temps du deuil, accepte les conditions de sa mère. Celle-ci impose qu'elle reçoive tour à tour les visites M. de Mortagne et de Lord Sydenham et de ne se prononcer qu'au bout d'un an.

Le roman s'achève sur le départ de Lord Sydenham, fâché des coquetteries qu'Adèle fait à son rival. Elle le rattrape *in extremis* en lui faisant parvenir une lettre :

⁴⁵⁵ *op. cit.* p. 610.

A cette lettre était joint le portrait d'Adèle, et sur le papier qui le renfermait elle avait écrit : « Puisse-t-il vous ramener⁴⁵⁶ ! ».

La raison pour laquelle ce roman compte deux portraits échangés au lieu de l'unique portrait habituel, c'est que le don du deuxième portrait permet de signaler un changement dans le personnage d'Adèle. Cette fois-ci elle sait la valeur symbolique de ce don qui témoigne de ce qu'elle n'est plus un personnage « naïf ».

Le traitement de la naïveté dans ce roman en fait l'histoire du désenchantement de Lord Sydenham qui progresse de désillusion en désillusion ; sans jamais cesser d'aimer Adèle, il se voit contraint de renoncer à la « possession » d'une femme réelle qui coïnciderait avec l'image idéale qu'il s'en était forgée. Les effets les plus surprenants ne sont pas ceux de l'amour mais de l'idéal. En effet, l'amour est là, d'emblée entre les deux personnages et Adèle est autorisée, grâce à sa naïveté à le faire savoir aussi souvent que nécessaire à Lord Sydenham. Pourtant, il ne cessera de se heurter à une résistance inattendue.

C'est en fait du côté du personnage de la mère d'Adèle que vient la « résistance » à la réalisation du vœu de Lord Sydenham. Elle est l'un des personnages qui incarne le monde passé. Ce personnage maternel extrêmement antipathique est montré dès le début du roman comme absolument indifférent au sort de sa fille. Elle ne s'en est jamais souciée, la reléguant au fond d'un couvent pour n'avoir pas à s'en occuper et ne la faisant ressortir que pour lui faire épouser un vieillard. Figure de la « mauvaise mère », vénale et artificieuse, elle n'a pourtant aucune raison de préférer M. de Mortagne à Lord Sydenham.

Dans la première lettre du roman, Lord Sydenham décrit pour son ami l'équipage qu'il croise et qui sera l'occasion de la rencontre avec Adèle :

[...] je vis sortir de Chaillot une énorme berline qui prenait le même chemin que moi. J'admirais presque également l'extrême antiquité de sa forme, et l'éclat, la fraîcheur de l'or et des paysages qui la couvraient. De grands chevaux bien engraisés, bien lourds ; d'anciens valets, dont les habits, d'une couleur sombre, étaient chargés de larges galons : tout était antique, rien n'était vieux ; et j'aimais assez qu'il y eût des gens qui conservassent avec soin des modes qui, peut-être, avaient fait le brillant et le succès de leur jeunesse⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ *op. cit.* p. 671.

⁴⁵⁷ *op. cit.* p. 568-569.

Cette description fait de la mère d'Adèle la représentante d'un ordre aristocratique qui appartient à un autre temps. Cet ordre, qui promeut les valeurs de soumission filiale, fait de cette mère une femme injuste peut-être, puisqu'elle n'a aucune raison véritable de s'opposer à leur union, mais qu'Adèle ne cessera de craindre et de respecter. L'ingénuité d'Adèle ne la conduit pas à renoncer à l'obéissance qu'elle doit à sa mère et alors que tous les obstacles ont été levés et qu'ils pourraient enfin s'épouser, c'est elle qui demande que soit respectée la volonté de sa mère qui s'oppose à leur mariage.

Ce qui tombe au dénouement, c'est le rêve de toute puissance de Lord Sydenham. Sa volonté de maîtrise aura été tenue en échec : certes il épousera Adèle mais amputée de sa fortune. Le roman, tout en jouant de la survalorisation toute romanesque de la naïveté du personnage féminin par le narrateur, permet de saisir un décalage entre un idéal romanesque nouveau dont la tonalité est déjà quelque peu romantique et une société dont les enjeux sont encore ceux de la France prérévolutionnaire. Deux moments historiques sont évoqués dans ce texte sans se confondre. Publié en 1794, le roman tient par le ton, le mode d'écriture et les *topos* au roman de la première moitié du siècle. Il introduit cependant, avec de l'histoire de M. de Sénange, avec l'introduction de Sydenham, un Lord anglais, une certaine mélancolie teintée de romantisme renvoyant à l'époque postrévolutionnaire et à l'exil que Mme de Souza a connu. Trousson rapporte que Mme de Charrière fait lire *Adèle de Sénange* à ses personnages de *Trois femmes*, justement en exil. Il cite également Mme de Duras :

Avez-vous lu, écrivait-elle à Rosalie de Constant, le roman de Mme de Flahaut, ou Souza plutôt ? Nous l'aimons : il est écrit si purement, tout y est de si bon goût ! Ce sera un moment où l'on retrouvera ce ton exquis et cette politesse charmante qui disparaissent chaque jour⁴⁵⁸.

Ce qui se traduit dans la littérature de la fin du siècle et que Schiller exprime clairement dans son essai, c'est moins la fascination pour la naïveté infantile elle-même que pour l'idée que représente la naïveté de l'enfance, c'est-à-dire un idéal⁴⁵⁹. Parce que l'enfant est un être pour lequel tout demeure possible, un être par lequel, potentiellement, tout idéal pourra se réaliser, il concentre tous les espoirs et incarne mieux qu'aucun autre les valeurs morales auxquelles une époque aspire. Si la naïveté dans le roman se manifeste « là où on ne

⁴⁵⁸ *op. cit.* p. 565.

⁴⁵⁹ *op. cit.* p. 59 : « De là résulte que cette espèce de satisfaction prise à la nature n'est pas esthétique, mais morale, car elle est procurée par le médium d'une Idée [...] »

l'attend plus » c'est aussi parce que les auteurs écrivent en faisant implicitement référence à une époque et à une société stigmatisée justement parce que ses contemporains la jugent trop éloignée de cette valeur morale.

Sous l'influence de Rousseau et surtout depuis *La Nouvelle Héloïse* le roman choisit fréquemment pour modèle une société à l'écart du grand monde, loin des villes où l'artifice et la dissimulation règnent sur des êtres dépravés. Il n'est donc pas étonnant de trouver des héros naïfs dans le roman de la fin du siècle. Créés dans un monde que, de surcroît, la Révolution (voire les révolutions⁴⁶⁰) va bouleverser, leurs caractéristiques témoignent de la pureté de leurs mœurs et de leur âme, des qualités incarnées de plus en plus fréquemment par une « mentalité naïve » pour reprendre les termes de Schiller.

Pour les romancières à partir de l'époque révolutionnaire⁴⁶¹, la naïveté devient une qualité prédominante qui est loin cependant d'être l'apanage des seules héroïnes.

Dans le roman de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la naïveté est si fortement attachée à l'idée de *représentation* qu'il me faut revenir sur cette idée autrement que je ne l'ai fait dans la première partie de ce travail. Ce ne sont plus les caractéristiques des personnages féminins qui sont en cause ni l'écriture féminine mais la notion même d'écriture, de création. Dans le *Discours sur Théophraste* qui introduit ses *Caractères*, La Bruyère fait l'éloge de l'écriture du poète qui l'a inspiré ; il emploie pour ce faire l'adjectif « naïve » comme synonyme de naturelle, ne désignant pas les caractères eux-mêmes, mais « la manière naïve dont tous les caractères y sont exprimés »⁴⁶². La Bruyère indique ainsi qu'il existerait une naïveté dans la « représentation », une écriture naïve. Ceci me permet de souligner le déplacement de la naïveté du personnage comme qualité morale vers une naïveté de l'écriture donc une qualité du style et plus précisément de l'art. Dans ce sens la naïveté relève donc moins d'une morale que d'une poétique. Par rapport à l'approche précédente on se trouve presque devant un paradoxe puisque l'on va pouvoir rapprocher l'artifice et la naïveté. Je me souviens de Voltaire écrivant du style de Mme de Fontaines : « Ce naturel aisé dont l'art

⁴⁶⁰ R. Trousson rapporte cet extrait de la correspondance de Mme de Souza : « J'ai vu treize changements de gouvernements en France ! D'abord : Louis XV ; 2° Louis XVI ; 3° les Etats-généraux ; 4° la mort du roi ; 5° la Convention ; 6° le Directoire ; 7° le Consulat ; 8° l'Empire ; 9° la Restauration ; 10° les Cent Jours ; 11° le retour de Louis XVIII ; 12° Charles X ; 13° Louis Philippe. » « cité par André de Maricourt, *Madame de Souza et sa famille*, Paris, Emile-Paul, 1907, p. 384, *op. cit.* p. 558. Toutefois Mme de Souza écrit *Adèle de Sénange* avant la Révolution. Même s'il n'est publié qu'en 1794, elle l'écrit en 1788.

⁴⁶¹ *Adèle de Sénange* est publiée en 1794, *Claire d'Albe* en 1799 et *Valérie* en 1803.

⁴⁶² *Ibid.* p. 5.

n'approche point » ce qui contredit la réunion de la naïveté comme naturelle et de l'art. Cette naïveté artistique doit-elle être seulement comprise comme synonyme de naturelle et de pure ? Qu'est-ce qu'un style naturel ou pur ?

Il est notable que notre modernité a conservé le souvenir de ces sens premiers, les rassemblant dans le concept d' « Art naïf »⁴⁶³ autour duquel circulent les connotations d'authenticité liée à l'enfance (de l'enfance de l'art, si l'on veut), des moyens de représentation artistique refusant précisément les techniques éprouvées de l'art (perspective, dimensions etc.). Les glissements sémantiques du terme naïveté mettent en jeu les transformations du rapport à la « nature », à la « réalité » et au « vrai ». La naïveté comme procédé artistique des poètes si elle témoigne de leur talent à représenter ces concepts suppose qu'ils sont représentables.

Le sens relevé chez La Bruyère, d'une naïveté de l'expression artistique existe déjà au XVI^e siècle perdue au moins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, c'est celui qui est discuté par Kant⁴⁶⁴ ou par Schiller dans *Poésie naïve et poésie sentimentale*.

La naïveté étant donc sémantiquement liée à la représentation et à l'art, elle a forcément partie liée avec l'intention. Un des sens de la naïveté au XVI^e siècle étant, d'après le *Petit Robert* : « Qui représente bien la chose telle qu'elle est : ressemblant, sincère », un auteur qui s'efforce d'écrire de la manière qu'il estime la plus à même de rendre compte de ce qu'il tente de dire a une écriture naïve. Le « réalisme » relève de ce type d'intention mais l'écriture du « stream of consciousness » n'en relève pas moins. Ainsi la naïveté peut être intentionnelle ou non.

Or, la naïveté peut être appréhendée non comme représentation mais comme manifestation de la nature ou du vrai. Dans ce cas elle sera davantage perçue comme surgissement d'un naturel qui échappe à son auteur. Il y a de plus dans la naïveté, exactement comme dans le mot d'esprit, une vérité qui échappe à l'auteur lui-même. L'auteur a pu vouloir

⁴⁶³ Ce n'est pas un hasard si les sources de l'Art naïf remontent à Jean-Jacques Rousseau. Voir *The Dictionary of Art*, J. Turner, 1996, vol. 22, « Naive art ».

⁴⁶⁴ Cité par Schiller, en note de bas de page dans *Poésie naïve et poésie sentimentale*, p. 119: « Kant, qui est à mon su le premier qui ait commencé à réfléchir particulièrement sur ce phénomène, fait observer que si nous entendions le chant du rossignol imité par un homme jusqu'à la parfaite illusion et si nous nous abandonnions avec une entière émotion à l'impression ressentie, tout notre plaisir disparaîtrait au moment où l'illusion serait détruite. Je renvoie dans la « Critique du Jugement esthétique » au chapitre « De l'intérêt intellectuel pris à la beauté ».

faire la peinture d'un caractère mais la vérité vient de surcroît. C'est peut-être même du lecteur que vient cette vérité ou disons, l'effet de vérité du portrait.

Le bon mot, le mot d'esprit et le « mot d'auteur » sont appelés « naïvetés ». Voici la définition que donne le *Larousse* de la naïveté à l'âge classique, citant La Bruyère :

Vérité : La même chose souvent est, dans la bouche d'un homme d'esprit, une naïveté ou un bon mot, et dans celle du sot, une sottise.

L'intérêt de cette définition est triple : la naïveté apparaît ici, pour l'homme d'esprit, comme intentionnelle, volontaire voire forcée, ce qui relie la naïveté à la conscience claire – fût-ce dans l'après-coup, des enjeux d'une situation par l'auteur et par l'auditeur. Cette formulation met aussi la compréhension de la naïveté dans la dépendance de la subjectivité de l'auditeur. Enfin, suivant la manière dont le locuteur est investi, indépendamment de ce qu'il dit, son propos sera jugé spirituel ou plat, un bon mot ou une sottise. La vérité n'est plus dans ce qui est dit mais dans la manière dont est perçu celui qui le dit : ceci est primordial pour la réception des textes écrits par des femmes.

La naïveté c'est aussi, toujours selon le *Larousse*, un « idiotisme » : cette acception met l'accent sur les constructions propres à une langue ou, par extension, à un auteur ou à un personnage.

L'incarnation de la naïveté en littérature revient le plus souvent aux enfants et aux femmes mais surtout aux personnages, parfois issus de milieu populaire, qui relèvent de la comédie. C'est au théâtre que nous avons les exemples les plus nombreux de personnages naïfs. C'est pourquoi je vais travailler dans les pages qui suivent des rapprochements entre la naïveté en tant qu'elle s'applique à un personnage, la naïveté comme qualité du style et du genre littéraire.

c) *Trois femmes* ou la naïve comédie

*Trois femmes*⁴⁶⁵ d'Isabelle de Charrière raconte la vie de trois Françaises dans un village en Allemagne, Altendorf. Les circonstances exceptionnelles de la révolution et de l'émigration plongent les héroïnes dans des situations inhabituelles au cours desquelles elles doivent opérer des choix délicats.

Je n'aborderai qu'un épisode concernant les deux premières protagonistes : Emilie, une jeune femme noble « de seize ans et demi » qui se trouve au début du roman orpheline de père et de mère et Joséphine, sa servante, qui l'accompagne et l'entoure de toute sa sollicitude. Grâce à elle Emilie peut faire face aux réalités de la vie pour lesquelles son éducation ne l'avait pas préparée. Joséphine est un personnage pragmatique, jamais à court d'idées pour subvenir à leurs besoins ; son esprit pratique (qui lui vient peut-être de sa condition) lui permet de s'adapter sans grande difficulté aux nouvelles circonstances de leur vie. Cependant les moyens qu'elle met en œuvre pour faire face aux nécessités de cette nouvelle existence cadrent mal avec la moralité d'Emilie qui d'abord ne s'aperçoit de rien et songe à peine à s'étonner de ces ressources providentielles.

C'est ainsi que Joséphine cède aux avances d'Henri, domestique du jeune châtelain d'Altendorf, à la fois par inclination et parce qu'il leur est utile. Lorsqu'une nuit Emilie entend Henri pénétrer dans la chambre de Joséphine, sa morale et sa pudeur s'en trouvent alarmées et pourtant, elle n'intervient pas.

Le lendemain l'inévitable explication a lieu. Il se trouve qu'Henri n'est pas le premier : ce sont des oncles d'Emilie (un « grand vicaire » et M. le marquis de***) qui, les premiers, ont porté atteinte à la vertu de Joséphine⁴⁶⁶. Emilie découvre par ces révélations un aspect de sa famille qui lui était demeuré totalement inconnu jusqu'à ce jour.

⁴⁶⁵ *Trois femmes* (1795), préface de C. Jaquier, Lausanne, l'Age d'Homme, 1996, 146 p. Etrange destin de ce roman écrit en français qui paraît pourtant d'abord dans une traduction en allemand en 1795, il est ensuite publié en français mais à Londres et d'après Candaux dans une édition « mutilée » en 1796 puis dans « deux éditions pleines de fautes en 1797 ». Mme de Charrière ne cesse de retravailler le texte qui paraît ensuite en 1798 dans une nouvelle édition et le roman appartient désormais à un ensemble plus vaste : *L'Abbé de la Tour ou recueil de nouvelles et autres écrits divers*.

⁴⁶⁶ Pour Henri Lafon : « elle a été “séduite” (en termes d'aujourd'hui : violée) et payée », « Trois femmes hors de l'ornière », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 254, 1999, p. 148.

Pour Janet Whatley, Emilie comprend surtout que sa naïveté l'a maintenue dans une ignorance absurde qui l'aurait empêchée d'intervenir pour protéger Joséphine⁴⁶⁷. Je ne partage pas cette opinion. Emilie n'est pas naïve. Elle a parfaitement compris ce qui se passait lors de la rencontre nocturne avec Henri :

Que faire ? Ce n'étaient pas des voleurs. Ses camarades de couvent, ses petits cousins, ses grandes cousines ne l'avaient pas laissée dans une telle ignorance qu'elle ne soupçonnât la vérité⁴⁶⁸.

Elle n'est donc pas si candide et Joséphine lui fait remarquer qu'elle aurait pu (et peut-être dû) intervenir. Emilie s'est surtout offert jusqu'alors le luxe de se désintéresser de certaines contingences de la vie de Joséphine ; de là vient une ignorance qui a tendance à se confondre avec celle de la naïveté. C'est un luxe ou plutôt un penchant qui vient d'une éducation valorisant les qualités de l'âme (la vertu d'Emilie se lit dans sa pureté, son innocence, elle est « comme un ange⁴⁶⁹ ») au risque de lui faire manquer de cœur. Cette vertu-là est toute « romanesque », c'est bien le reproche que fait Joséphine à sa maîtresse, elle prend sa source dans un idéal qui fonctionnerait peut-être dans une fiction, mais qui ne résiste pas à l'épreuve du réel. Emilie montre une vertu hautaine qui ne parvient pas à masquer son égoïsme. Joséphine ne manque pas de le signaler à sa maîtresse avec une belle liberté de ton :

- Si tout cela vous paraît si grave, reprit Joséphine, oserai-je vous demander pourquoi vous ne m'avez pas défendu de recevoir Henri, et ne vous êtes-vous pas opposée à tous les petits services qu'il nous rendait ?

- Je n'y prenais pas garde, Joséphine.

- Et cependant vous n'aviez rien de mieux à faire, Mademoiselle. Si Joséphine vous eût été aussi chère que vous l'êtes à Joséphine, vous auriez pris soin de ce que vous appelez son honneur, comme elle en prenait de tout ce qui vous concerne.

- Pouvais-je prévoir, ma chère Joséphine ?...

- Oui, sans doute. A quoi sont bonnes toutes vos lectures, si elles ne vous apprennent pas à prévoir les choses mieux que nous, qui n'y pensons que quand elles sont faites ? J'oserais presque dire qu'une belle éducation est bien mauvaise, si elle ferme les yeux sur ce qui se passe tous les jours dans le monde. Mais ce ne devrait pas être cela. J'ai quelquefois ouvert vos livres ; j'y ai vu des rois, des bergers, des bergères, des colonels, des

⁴⁶⁷ « Emilie [...] learns that her naïveté has blinded her to the predatory nature of her own class and family and prevented her from intervening to protect her maid Josephine. », « Isabelle de Charrière (1740-1805) », dans *French Women Writers : a bio-bibliographical source book*, Eva Martin Sartori éd., New York, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1991, 632 p., pp. 35-45, p. 41.

⁴⁶⁸ *op. cit.* p. 9.

⁴⁶⁹ Isabelle de Charrière, *op. cit.* p. 16.

marquis, des princesses. Cela revient toujours au même : les hommes s'introduisent auprès des femmes, et par-ci par-là se battent pour elles, tandis qu'elles se haïssent pour eux : en prose, en vers, il n'est presque question que de cela.

- J'avoue que j'ai été une imbécile, dit Emilie⁴⁷⁰.

Janet Whatley remarquait fort justement que Mme de Charrière posait pour les trois femmes la question de la responsabilité ; en effet ces personnages correspondent à une nouvelle catégorie d'héroïnes pour lesquelles la vertu ne se mesure plus à l'aune du bien et du mal, mais au degré de responsabilités endossées (ou non) par chacune. Emilie énoncera la volonté de « réparer » le mal que sa famille a fait à Joséphine : «[...] je me sens obligée de réparer envers toi les crimes de mes parents⁴⁷¹ ». La responsabilité de ces héroïnes est une émancipation effective car si elle semble être une limite à leur liberté, elle en est avant tout la condition.

Ce n'est pourtant pas de la responsabilité d'une jeune aristocrate envers une personne du peuple à son service qu'il est question ici. Joséphine énonce une critique à l'égard de l'éducation. Elle s'interroge sur l'influence du livre sur la formation des idées, plus précisément sur l'influence d'une certaine catégorie de romans. Ayant eu assez de curiosité pour lire les livres et y réfléchir, elle fait preuve de suffisamment de bon sens pour en tirer des conclusions : c'est précisément cela qu'Emilie n'a pas su faire. La fin de la tirade montre que même dans ces romans-là, il n'est question (presque) que de séduction.

Le dialogue contribue à une théâtralisation de la scène, la dramatisation est volontaire et fait écho à d'autres tirades célèbres au théâtre (Beaumarchais ou Marivaux). On pourra la rapprocher à titre d'exemple de la première scène de l'Acte III du *Dom Juan* de Molière :

[...] Il faut avouer qu'il se met d'étranges folies dans la tête des hommes, et que, pour avoir bien étudié, on en est bien moins sage le plus souvent. Pour moi, Monsieur, je n'ai point étudié comme vous, Dieu merci, et personne ne saurait se vanter ne m'avoir jamais rien appris ; mais, avec mon petit sens, mon petit jugement, je vois les choses mieux que tous les livres, et je comprends fort bien que ce monde que nous voyons n'est pas un champignon qui soit venu tout seul en une nuit.

Le personnage naïf dans ce roman, c'est Joséphine. Le type de relation d'Emilie et de Joséphine s'inscrit dans les traditionnelles relations maître-valet. C'est à cause de sa désarmante naïveté que le lecteur suspend toute condamnation morale définitive de ses

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 11.

⁴⁷¹ *Ibid.* p. 15.

actions. L'ingénuité de Joséphine s'apparente à celle de Sganarelle ou encore, dans le roman, à celle de Jacques dans *Jacques le Fataliste*⁴⁷². L'inscription dans cette tradition autorise l'énonciation de paroles insolentes qui aurait probablement eu plus de difficulté à être acceptée dans un autre cadre⁴⁷³.

Les règles du discours « naïf » cependant ne sont pas les mêmes que pour Sganarelle à qui les « remontrances » n'étaient pas permises. Joséphine ne se prive pas d'énoncer explicitement ses reproches. C'est néanmoins à la demande d'Emilie que Joséphine, prudente, consent à révéler les fâcheuses vérités sur la famille de sa maîtresse :

- A quoi bon vous le dire, Mademoiselle ? cela vous fera peut-être quelque peine, et vous trouverez que je manque de respect de parler si naturellement de votre famille⁴⁷⁴.

Pour conséquence de ces paroles téméraires de Joséphine la jeune Emilie est réduite au silence :

La toilette d'Emilie s'acheva sans qu'elle rouvrit la bouche.

Un renversement de situation survient cependant à la fin de la scène. Il rétablit l'ordre d'une manière partielle et ambiguë. Joséphine explique à Emilie comment elle accorde sa conduite avec ses croyances religieuses et cette fois c'est à Emilie que revient le dernier mot :

Amen ! dit Emilie ; je n'ai rien à répondre à un docteur comme toi⁴⁷⁵.

Cette réponse est bien sûr ironique et d'une ironie à plusieurs niveaux : elle laisse entendre qu'il y aurait beaucoup à dire pour réfuter les arguments de Joséphine. C'est un bel exemple de discours performatif puisqu'en substance, Emilie ne répond rien, elle n'apporte en effet aucun argument mais l'ironie peut se lire aussi dans le fait qu'elle dit qu'elle n'a rien à dire. Joséphine poursuit son discours et l'achève ainsi :

[...] je dis à Dieu, pour ainsi dire, pardonnez-moi Henri, ou Pierre ou Jacques ; Dieu ne s'y méprend pas et ne manque pas de me les pardonner car sa clémence est infinie.

⁴⁷² Les premières livraisons de *Jacques le Fataliste* ont lieu en 1778 dans *La Correspondance littéraire*, cependant l'ouvrage n'est publié qu'en 1796, soit un an après la composition des *Trois femmes*.

⁴⁷³ Mme Habib me rappelait que la correspondance d'Isabelle de Charrière présente de nombreux cas de ce type « d'insolence ». La différence néanmoins est que les correspondances privées apparaissent toujours plus libres que ne le sont les romans ou le théâtre, il en va de même pour les Mémoires qui, même s'ils sont destinés à la publication, osent aborder des sujets et employer un ton généralement banni des autres genres (exception faite des romans libertins).

⁴⁷⁴ *op. cit.* p. 14.

⁴⁷⁵ *op. cit.* p. 16.

Il ne s'agit pas de prendre trop au sérieux la théologie de Joséphine qui pêche bien par quelques endroits. D'autre part ce n'est pas là le fondement de sa naïveté. La spontanéité de Joséphine est celle qu'elle met à satisfaire et à dire son désir pour Henri :

- Quand est-ce qu'il a commencé à te rendre les petits services dont tu parles ? dit Emilie.
- Trois ou quatre jours après notre arrivée ici, répondit naïvement Joséphine.
- Et déjà alors il te devait de la reconnaissance !
- Un peu de reconnaissance, dit Joséphine.
- A peine tu l'avais vu !
- Henri est fort joli, Mademoiselle ; cela est bientôt vu⁴⁷⁶.

L'insolence de Mme de Charrière réside certes dans le fait qu'une héroïne dont l'inconduite est aussi manifeste est chargée d'énoncer des vérités fâcheuses. Je retiens surtout que Le titre *Trois femmes* montre clairement que Joséphine se situe à un même rang de dignité en tant qu'héroïne que les deux autres protagonistes, Emilie et Constance qui sont de noble naissance. Le fait que le roman paraît pendant la Révolution accentue l'affirmation égalitaire du propos. Que Joséphine ait conservé le langage des personnes de sa condition n'enlève rien à son statut, mais c'est aller au-delà des lois du genre. Emilie traite Joséphine avec l'ironie et la hauteur d'une jeune aristocrate à qui cela est permis. Fondamentalement les questions de morale se poseront aussi pour les autres personnages et l'orgueil d'Emilie est donné à lire sur le même plan que la légèreté de Joséphine. Cette dernière a juste ce qu'il faut de naïveté pour correspondre à un type de personnage naïf et je soupçonne qu'il entre autant de spontanéité que de ruse dans ses propos : ne sait-elle pas que ses discours ne peuvent que scandaliser sa maîtresse ?

Le traitement de la naïveté dans le roman d'Isabelle de Charrière a retenu mon attention parce qu'il s'inscrit dans une tradition littéraire déjà classique au théâtre mais encore rare dans le roman. Du côté de l'esthétique l'influence théâtrale est significative en ce qu'elle s'appuie sur l'ironie. Le type d'ironie à laquelle elle a recours est celle de l'antiphrase. On peut la qualifier de « voltairienne ». Or c'est bien la dimension théâtrale qui permet d'articuler la naïveté à l'ironie même lorsqu'elle se « joue » dans le roman. La naïveté étant une des composantes essentielles de l'ironie, c'est elle encore qui me permet d'établir le lien entre l'ironie romantique et certains des romans de femmes du XVIII^e siècle.

⁴⁷⁶ *op. cit.* p. 10.

Pour poursuivre mon questionnement autour du rapport des romancières à l'écriture et à la question de l'invention littéraire, je vais tâcher d'appliquer l'ironie romantique comme grille de lecture au roman de Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, en suivant le fil qui pourra me mener à ce qui serait la *synthèse* du réel et de l'idéal.

3) Sophie Cottin ou l'ironie dans *Claire d'Albe*

Puisque je suppose que se joue dans ce roman une (re)création, ce qui me permet de l'inscrire dans une lecture de l'ironie romantique, c'est le jeu autofictionnel de l'auteur. Ce n'est pas que je lise *Claire d'Albe* comme une autobiographie déguisée de Sophie Cottin. Mais les entrelacements répétés et visibles des références littéraires et de certaines données autobiographiques rappellent les procédés ironiques. À titre d'exemple, la romancière avait une cousine qui se prénomait Julie et avec laquelle elle a entretenu une correspondance qui est, pour certaines lettres, très précisément le texte-même du roman⁴⁷⁷. D'autres lettres sont inspirées ou sont une réécriture de ces lettres réelles⁴⁷⁸. Ainsi Claire est attachée de suffisamment près à Sophie Cottin pour qu'il me soit possible d'y lire cette sorte de regard distancié porté à la fois sur sa propre existence et sur le(s) texte(s) dont elle s'inspire, notamment *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. *Claire d'Albe* apparaît donc ici comme la synthèse d'une (double ?) représentation de sa vie et de ses lectures.

Claire d'Albe (1799) est le premier roman publié par Mme Cottin, il n'est pas certain que ce soit le premier qu'elle ait écrit. C'est un roman épistolaire polyphonique dans lequel la voix dominante est celle de Claire. On trouve néanmoins aussi quelques billets de Frédéric, ainsi que des lettres et, c'est important de le noter, la fin de l'histoire est écrite par Elise. Cette fin est en quelque sorte hors genre, elle n'appartient pas au roman épistolaire en tant que tel et son statut est à part tout comme la préface qui précède le corps du texte. *Claire d'Albe* offre un nombre très important d'analogies avec la *Julie* de Rousseau, pour ce qui touche au ton, aux personnages et à leurs caractéristiques, mais aussi dans plusieurs situations. On peut y voir un hommage, puisque Sophie Cottin était une lectrice passionnée de Rousseau. Cependant, comme il n'y a jamais de création qui soit *ex nihilo* on peut voir aussi dans ce roman une création singulière à partir d'un modèle littéraire⁴⁷⁹ et d'une trame autobiographique.

⁴⁷⁷ Pour les données biographiques voir Sykes *op. cit.* et introduction de Trousson, pp. 675-690.

⁴⁷⁸ Ainsi des lettres III, IX ou XL d'après Sykes, *op. cit.*

⁴⁷⁹ Les influences repérées par les critiques sont nombreuses : Rousseau prédomine, mais il y a aussi Molière avec *Le Misanthrope*, Racine avec *Phèdre* et moins facile à repérer aujourd'hui par de non-spécialistes, *Les Nuits* d'Edward Young qui ont valu en son temps à Sophie Cottin des accusations de plagiat. Voir Trousson *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, *op. cit.* note 1 p. 760.

a) Double je(u)

Dès la préface Sophie Cottin permet au lecteur de saisir quelque chose de ce jeu vertigineux mêlant mises en abyme, inversions et renversements (autre forme encore de torsion). Dans l'édition que Trousson publie de *Claire d'Albe*, figure une note de bas de page au sujet de la « Préface de l'auteur ». D'une lettre de décembre 1798 à Julie Verdier, cousine de Mme Cottin, il ressort que cette préface est de la plume de la destinataire :

« Le libraire dit que ta préface est si convaincante, que quiconque l'aura lue ne voudra plus lire de romans, que le mien restera là comme les autres. Cependant, comme il la trouve piquante et ne veut point priver le public de ce morceau, il propose de la mettre à la fin. Moi, je m'y oppose : jamais on ne vit un tel renversement, il faut donner le remède avant et non après le poison⁴⁸⁰. »

Lorsque Trousson écrit cette note il prend soin de citer ses sources : l'information vient de Sykes, le biographe de Sophie Cottin. Le lecteur adopte donc le point de vue proposé : c'est un fait. Toutefois Trousson, probablement parce que sa visée est la présentation de l'œuvre, n'interroge pas plus avant le passage qu'il cite comme si la « preuve » que la préface était de la main de Julie Verdier était suffisante. On peut se demander pourtant : suffisante à quoi ? Cela aurait-il à voir avec un questionnement sur la création littéraire ou sur l'origine du texte ? A l'époque des Lumières, la collaboration dans l'écriture n'est pas chose rare. Ce sont des questions que j'ai déjà traitées dans le chapitre sur l'anonymat et la manière dont la postérité a interrogé la capacité des femmes à être de « véritables » auteurs. Mais le fait que la préface de l'auteur n'est pas de l'auteur contient aussi quelque chose d'une révélation dont l'objet se trouve pourtant derechef voilé. Cet objet m'intéresse et il se trouve au cœur des liens tissés entre les personnages.

On trouve dans le roman de Rousseau (avec Julie et sa cousine), puis dans la vie même de Sophie Cottin (entre sa cousine et elle-même), et à nouveau dans *Claire d'Albe* (avec Claire et sa cousine Elise), un motif appartenant à la fois à la réalité et à la fiction. Il se répète étrangement puisqu'il apparaît tantôt dans un registre (réel) tantôt dans un autre (fictif) et il se trouve comme tricoté par l'écriture. Les liens initimes entre deux cousines sont lisibles à la fois dans les échanges épistolaires réels et créés, voire recréés par la littérature.

⁴⁸⁰ « Cité par L. C. Sykes, *Madame Cottin*, Oxford Blackwell, 1949, p. 322 » Trousson : *op. cit.* p. 691.

Dans la vie, Sophie Cottin et sa cousine Julie Verdier étaient inséparables et elles ont entretenu une imposante correspondance dont, précisément, la préface de *Claire d'Albe* est (t)issue. Dans la perspective de l'ironie romantique, cet entrelacement du réel et de la fiction est significatif parce qu'il est la trame même de l'œuvre.

Encore faut-il lire ce passage cité par Sykes, repris par Trousson et que je reprends, à mon tour. « Il faut, écrit Sophie Cottin, donner le remède avant et non après le poison ». Il est donc à nouveau question d'un objet du faux-pas : le poison c'est le roman mais c'est aussi l'objet du roman. Je lis ce passage comme une réponse aux deux préfaces de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Ce sont les mêmes jeux sur la réalité et la fiction. Sophie Cottin réagit ici à la paradoxale condamnation du genre romanesque par Rousseau dont je rappelle brièvement ici les célèbres mots :

Jamais fille chaste n'a lu de Romans; & j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé, pour qu'en l'ouvrant on sçût à quoi s'en tenir. *Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page, est une fille perdue: mais qu'elle n'impute point sa perte à ce Livre; le mal étoit fait d'avance. Puisqu'elle a commencé, qu'elle acheve de lire: elle n'a plus rien à risquer*⁴⁸¹.

Nous y voilà. Rousseau pose – en guise d'avertissement dans sa préface – que le roman est corrupteur. Si une fille est « perdue » d'avoir osé lire ne serait-ce qu'une page du roman, il précise cependant que « le mal était fait d'avance ». C'est parce qu'elle est *déjà* corrompue qu'elle s'autorise une telle lecture. Le titre et la préface sont des seuils à ne pas franchir et l'enjeu autour de la lecture, si ce qu'il s'agit de ne pas perdre est la vertu, c'est la naïveté. C'est de ne pas connaître les choses de l'amour qu'il est question.

Ce qui concerne la place du texte est ici fondamental. La préface se distingue du roman par la forme comme par le fond : par la forme d'abord. Sans que le lecteur puisse la confondre avec le roman, elle fait pourtant corps avec lui. Elle le précède ou, dans certains cas, lui succède. C'est justement le cas de la seconde préface de Rousseau pour *La Nouvelle Héloïse* qui apparaît dans certaines éditions en fin de volume, la décision incombant éventuellement en dernier ressort à l'éditeur. L'ironie de Sophie Cottin se lit dans cette exclamation faussement naïve : « jamais on ne vit un tel renversement » renforcée par la double affirmation de l'auteur : « Moi, je m'y oppose ». Il n'est pas question pour elle de déplacer la préface du début vers la fin comme semble le suggérer l'éditeur. Elle entend bien

⁴⁸¹ Je souligne.

donner le remède *avant* comme s'il s'agissait-là d'une réplique à Rousseau mais elle sait bien, comme lui du reste, que nulle préface n'empêchera la lecture, bien au contraire : l'avertissement suscite le désir. Le remède donné avant est par conséquent le plus sûr moyen de faire succomber le malade. Les lecteurs ont bien quelque chose à risquer à la lecture de *Claire d'Albe* qui articule autour de l'objet du désir l'écriture, la lecture et l'amour.

Je m'autorise de la brièveté de la préface de Sophie Cottin pour la donner ici en entier parce qu'elle infléchit nécessairement la lecture du roman :

Préface de l'auteur

Le dégoût, le danger ou l'effroi du monde ayant fait naître en moi le besoin de me retirer dans un monde idéal, déjà j'embrassais un vaste plan qui devait m'y retenir longtemps, lorsqu'une circonstance imprévue, m'arrachant à ma solitude et à mes nouveaux amis, me transporta sur les bords de la Seine, aux environs de Rouen, dans une superbe campagne, au milieu d'une société nombreuse.

Ce n'est pas là où je pouvais travailler, je le savais ; aussi avais-je laissé derrière moi tous mes essais. Cependant la beauté de l'habitation, le charme puissant des bois et des eaux, éveillèrent mon imagination et remuèrent mon cœur ; il ne me fallait qu'un mot pour tracer un nouveau plan ; ce mot me fut dit par une personne de la société, et qui a joué elle-même un rôle assez important dans cette histoire. Je lui demandai la permission d'écrire son récit, elle me l'accorda ; j'obtins celle de l'imprimer, et je me hâte d'en profiter. Je me hâte est le mot, car ayant écrit tout d'un trait, et en moins de quinze jours l'ouvrage qu'on va lire, je ne me suis donné ni le temps ni la peine d'y retoucher. Je sais bien que, pour le public, le temps ne fait rien à l'affaire ; aussi il fera bien de dire du mal de mon ouvrage s'il l'ennuie ; mais s'il m'ennuyait encore plus de le corriger, j'ai bien fait de le laisser tel qu'il est.

Quant à moi je sens si bien tout ce qui lui manque, que je ne m'attends pas que mon âge ni mon sexe me mettent à l'abri des critiques, et mon amour-propre serait assez mal à son aise s'il n'avait pas une sorte de pressentiment que l'histoire que je médite le dédommagera peut-être de l'anecdote qui vient de m'échapper.

Le jeu préfaciel⁴⁸² dans la littérature du XVIII^e siècle s'est autorisé toutes les ruses : double, triples préfaces, « de l'éditeur », « de l'auteur », rappels de l'actualité littéraire ou sociale, intertextualité, enfin, la préface est souvent le lieu d'un discours grâce auquel d'autres discours, parfois divergents, peuvent se lire ensemble.

La désinvolture avec laquelle l'auteur traite non seulement son propre travail d'écrivain (une vulgaire anecdote qui lui aurait échappé comme par inadvertance) mais

⁴⁸²Zawisza Elisabeth : « Les introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou du bon usage de la préface » dans *Romanic Review*, vol. 83, n° 1, janv. 1992, pp.284-285.

également cette façon de malmener le lecteur, sont des *topoi* de l'écriture préfacielle⁴⁸³. Ce texte est néanmoins susceptible d'une double lecture : le ton, quoique d'une légèreté convenue, est trompeur. Du côté du *topos*, je rangerai la littérature comme référence, c'est-à-dire comme repère dans un texte qui offre des accents moliéresques⁴⁸⁴ comme l'indique Trousson, et rousseauistes. Dans la même veine, la modestie d'auteur permet à « l'anecdote » d'être *a contrario* survalorisée puisqu'elle s'inscrit dans une création supposée naturelle, spontanée et naïve et donc plus vraie qu'un froid et long travail de composition et de raison. L'idée de dommage, « l'histoire que je médite le dédommagera » rappelle le *poison* évoqué dans la lettre à Julie Verdier, c'est-à-dire le mal ou l'objet du faux-pas.

Toutefois cette « anecdote », en tant que telle, se situe en marge d'un événement essentiel. La proposition participiale qui inscrit l'écriture de Sophie Cottin par rapport à un monde idéal requiert une attention particulière : « Le dégoût, le danger ou l'effroi du monde ayant fait naître en moi le besoin de me retirer dans un monde idéal [...] » écrit-elle. Ces lignes, si elles résonnent immanquablement avec un accent rousseauiste, induisent une réception attentive du fait du temps de leur écriture. Publiées en 1799 mais vraisemblablement écrites en 1797 alors que Sophie Cottin est en exil, ces lignes portent la trace des terreurs de la Révolution sans jamais rien en dire explicitement. C'est ce blanc qui fait surgir par contraste la coloration historique extrêmement sombre de la « réalité » à laquelle elles renvoient. Cette réalité est trop souvent traitée comme relevant justement de la simple anecdote. C'est peut-être ici une « déformation » du discours de la critique littéraire qui s'obnubile avec la citation de ses sources, le repérage de ses *topoi* et autres influences, c'est-à-dire avec la maîtrise d'un savoir culturel qui finit par occulter le rapport à un réel qui, curieusement, semble être devenu tout à fait secondaire. Peut-on sérieusement traiter la Révolution de 1789 et ses suites comme de vagues indications contextuelles ou des faits biographiques n'appelant aucune attention particulière quant à leurs effets sur l'écriture ? Cette question engage, une fois encore, la conception même de la littérature. Si le texte littéraire est conçu comme autotélique et pris dans une conception de l'art pour l'art, le réel comme dimension référentielle est nécessairement exclu. Or l'ironie, en ce qu'elle tient à la fois de l'objectif et du subjectif

⁴⁸³E. Zawisza qui parle même de préface « scandalisante ».

⁴⁸⁴C'est un rappel de la réplique d'Alceste dans le *Misanthrope* (acte I scène II), Oronte se perd en remarques préliminaires pour présenter son sonnet arguant du peu de temps qu'il y a passé, Alceste agacé répond : « Le temps ne fait rien à l'affaire ». Voir aussi Sykes, *op. cit.* p. 332.

oblige à prendre ce réel en compte même si l'écriture ne le rend pas immédiatement accessible. Pierre Schoentjes analyse ainsi l'ironie romantique :

La base de la position philosophique adoptée par Schlegel repose sur une conception de l'univers considéré comme un chaos ; l'ironie est, dans cette perspective, la conscience de ce chaos. [...] L'homme, selon Schlegel, vit dans un monde de contradictions inquiétantes qu'il tente d'organiser et de saisir dans son unité afin de réduire son angoisse existentielle⁴⁸⁵.

Le « piquant » de la préface de Sophie Cottin se perçoit dans sa dimension intertextuelle. Le roman de Sophie Cottin est un vibrant plaidoyer pour l'amour, le désir *et* le genre romanesque mais il gagne à être saisi dans sa dimension ironique parce qu'il est une forme de réponse au chaos révolutionnaire et post-révolutionnaire. Décrivant pour Julie les tourments qu'elle éprouve, Sophie Cottin écrit dans une lettre datée de 1794 :

La sérénité du bonheur m'avait donné une égalité charmante dans le caractère, mon cœur débordait de plaisir et répandait autour de moi les doux sentiments dont il était agité ; l'ordre était partout alors, et la paix me semblait régner dans l'univers. A présent tout est changé. [...] Le monde dans sa vaste étendue ne me paraît que solitude stérile⁴⁸⁶.

Je pense devoir prendre au sérieux cette angoisse liée à la perte de la paix et de l'ordre qui organisait le monde pour Sophie Cottin. Les mondes – réel et idéal – que l'œuvre fait surgir sont ceux d'une société qui a disparu avec la Révolution et dont on ne sait si *Claire d'Albe* est un des derniers vestiges ou au contraire avec le constat de la pure disparition du monde ancien, création d'un monde nouveau.

⁴⁸⁵ P. Schoentjes, *op. cit.* p. 104.

⁴⁸⁶ R. Trousson, *op.cit.* p. 676.

b) *Claire d'Albe* : Les personnages, le monde

Claire est une jeune femme vertueuse qui vit à la campagne avec son époux qui se trouve être un ami de son père – il a soixante ans, elle en a vingt-deux – et leurs deux enfants. Sa cousine Elise qui est son amie et sa confidente est la principale destinataire des lettres de Claire. Frédéric entre en scène, c'est un jeune parent de M. d'Albe, sauvage et naïf jusqu'à l'insolence, il est le protégé, le fils adoptif de M. d'Albe. Claire, à la demande de celui-ci devient son précepteur. Peu à peu Claire et Frédéric s'éprennent l'un de l'autre. Leur amour fait d'eux les victimes de ce qui apparaît comme une pure machination. Seulement le lecteur, pris dans le fil de la lecture, ne sait pas très bien s'il faut en accuser l'auteur ou celui des personnages du roman qui les a mis dans une telle situation.

Lorsque Claire s'avise, trop tard, du développement de sentiments amoureux partagés, elle demande à Frédéric de ne pas s'éloigner afin de ne pas éveiller de soupçons chez son mari, mais elle impose une conduite plus réservée. Devant l'impossibilité de réfréner le cours attendu d'une passion amoureuse (aveux, tentations etc.) Claire change d'avis et obtient de Frédéric qu'il parte. Elle l'envoie chez sa cousine Elise.

M. d'Albe, qui s'était aperçu de l'amour des deux jeunes gens, mais sans rien leur en dire, imagine un stratagème qui devrait tuer leur amour : il s'agit de faire croire à chacun des amants que l'autre est infidèle et heureux, grâce à la complicité d'Elise quelque peu récalcitrante. Devant la supposée trahison de l'être aimé, ils dépérissent loin l'un de l'autre. Frédéric entend dire, par hasard, que Claire se meurt, il comprend qu'ils ont été trompés. Il court la retrouver. La rencontre se fait dans le jardin où Claire est en train de prier sur le tombeau de son père. Le malentendu est levé, et là, après un court dialogue ils s'unissent l'un à l'autre, physiquement ; c'est la « chute » du roman et de Claire, l'adultère est consommé.

Pourtant le roman ne se termine pas là. Il y a un premier renversement puisque tout de suite après Claire se repent et maudit Frédéric. Dans un deuxième temps et à sa demande, elle fait volte-face et lui pardonne. Frédéric est contraint de s'enfuir.

Claire est ramenée chez elle où elle agonise et meurt après avoir tout avoué à son mari et à Elise venue assister sa cousine dans ses derniers moments. Malgré cet aveu, et c'est l'ultime revirement de Claire, le dernier mot qu'elle prononce est le nom de Frédéric. Quant au malheureux amant, si le lecteur peut imaginer qu'il s'est tué afin de suivre sa bien-aimée

dans la tombe, Mme Cottin a choisi une fin qui ne permet pas d'affirmer avec certitude quel est son sort. La narratrice raconte :

[...] jamais on n'a pu découvrir où il avait traîné sa déplorable existence, ni quand il l'avait terminée. Jamais nul être vivant n'a su ce qu'il était devenu⁴⁸⁷ [...]

Les romans résolvent le plus souvent le conflit entre le personnage et le monde, soit par la victoire du héros soit par son renoncement mais la fin ouverte laisse au lecteur le soin de se débrouiller avec la « morale de l'histoire ». La princesse de Clèves par exemple, semble renoncer au monde puisqu'elle s'enferme au couvent et pourtant, elle préserve ainsi son idéal amoureux de toute déchéance, avec d'autant plus de force que le récit s'achève sur la mort de la passion de Nemours, légitimant ainsi son acte. *Les Liaisons dangereuses* se terminent par la proscription de Valmont et de la marquise de Merteuil, c'est le monde qui apparaît vainqueur.

Quelles conclusions tirer alors de la fin de *Claire d'Albe* ? Le monde dans sa réalité « sociologique » et en tant qu'il suscite des obstacles oppose une résistance à la *réalisation* de cet idéal. La synthèse entre le réel et l'idéal dans le roman dépendra du traitement réservé au conflit entre les personnages et le monde mais le postulat de départ fait-il de Claire un personnage ironique ou un personnage ironisé ? Les choses ne sont pas si simples et si je peux d'emblée repérer où se situent l'idéal, la réalité et la naïveté dans le roman, il me faudra malgré tout préciser *in fine* à quel niveau se situe l'ironie : il arrive souvent que l'ironie se retourne contre l'ironiste.

Je peux cependant élaborer, à partir des portraits de Claire et de Frédéric, ce qui constitue leur monde idéal afin d'analyser les modalités de la « résolution » du conflit dans lequel ils sont pris. Cette approche me permettra ensuite de montrer dans quel type de monde et de valeurs les personnages se déplacent, c'est-à-dire dans quelle « réalité » ils ont à se situer.

Il est nécessaire, si je suppose une forme d'ironie dans le personnage de Claire, qu'elle soit un tant soit peu au fait de ce qui régit son propre monde intérieur. Il s'agit, sinon de maîtriser ses sentiments et ses passions, du moins d'en connaître les rouages afin de pouvoir

⁴⁸⁷ *Claire d'Albe*, op. cit. p. 769.

s'en détacher lorsque cela s'avère nécessaire, ou au contraire s'y attacher sinon librement, en tout cas en connaissance de cause⁴⁸⁸. Si contrainte il y a, elle doit être consentie. Depuis *La Princesse de Clèves*, les héroïnes ne sont peut-être plus maîtresses de leurs sentiments, mais elles le sont de leur conduite.

Or pour commencer, Claire condamne les sentiments « coupables » avec un puritanisme exacerbé, ce que les lois du genre romanesque ne commandent pas : pour la vertueuse Claire, il est des pensées coupables comme il est des sentiments coupables :

Il n'y a d'honnêteté que dans un cœur pur, et on doit tout attendre de celle qui est capable d'un sentiment criminel⁴⁸⁹.

Claire ne sera pas maîtresse de ses sentiments. Elise la met en garde à plusieurs reprises mais elle rejette avec véhémence toute suggestion d'un amour naissant. C'est là une des figures de la dénégarion dans le roman : plus elle se défend d'être amoureuse, plus elle l'est. On est loin d'une maîtrise de soi, ironique ou non, et Claire apparaît même comme celle qui ne « se connaît » pas. C'est d'ailleurs une caractéristique des héroïnes de Sophie Cottin, leur ignorance les empêche de reconnaître l'amour lorsqu'il se saisit d'elles. Ignorantes, elles le sont cependant jusqu'à un certain point.

Au début du roman, pour n'avoir pas *éprouvé* l'amour, Claire en a cependant connaissance comme d'un objet extérieur, étranger et qui précisément lui manque. C'est ce qu'elle livre avec lyrisme dans la lettre III adressée à sa cousine – une de celles dont Sykes nous apprend qu'elle est autobiographique :

Déjà le premier né de la nature s'avance, déjà j'éprouve ses douces influences, tout mon sang se porte vers mon cœur, qui bat plus violemment à l'approche du printemps ; à cette sorte de création nouvelle tout s'éveille et s'anime ; le désir naît, parcourt l'univers, et effleure tous les êtres de son aile légère ; tous sont atteints et le suivent ; il leur ouvre la route du plaisir, tous enchantés s'y précipitent ; l'homme seul attend encore, et différent sur ce point des êtres vivants, il ne sait marcher dans cette route que guidé par l'amour.

Dans ce temple de l'union des êtres, où les nombreux enfants de la nature se réunissent, désirer et jouir étant tout ce qu'ils veulent, ils s'arrêtent et sacrifient sans choix sur l'autel du plaisir ; mais l'homme dédaigne ces biens faciles entre le désir

⁴⁸⁸ René Bourgeois écrit : « l'ironiste joue, c'est sa fonction et sa raison. On aimerait employer le verbe allemand « mitspielen » : c'est être dans le jeu, avec les autres ; mais c'est aussi garder la conscience de cette participation, possibilité constante d'exercer la pleine souveraineté de son choix. », *op. cit.* p. 245.

⁴⁸⁹ *Ibid.* p.708.

qui l'appelle, et la jouissance qui l'excite ; il languit fièrement s'il ne pénètre au sanctuaire ; c'est là seulement qu'est le bonheur, et l'amour seul peut y conduire⁴⁹⁰...

Ces deux paragraphes semblent à première vue d'une clarté limpide. C'est une évocation passionnée de l'amour et du désir. Le roman « sentimental » du XVIII^e évoque rarement les émois corporels avec autant d'acuité et d'intensité. C'est d'ailleurs ce qui a retenu la plupart des critiques qui se souviennent d'elle à travers les époques pour cela, ainsi Benjamin Constant écrit-il :

De toutes les femmes, c'était celle qui décrivait avec le plus de chaleur le bonheur de deux amants dans toute son étendue⁴⁹¹.

Par ailleurs Flaubert se souviendra probablement de ce roman lorsque dans *Un cœur simple* il écrit la scène du taureau⁴⁹² créée par Sophie Cottin dans *Claire d'Albe* et que les critiques s'accordent à lire comme métaphorique du désir sexuel. Dès les premières lignes Claire décrit des manifestations corporelles : « tout mon sang se porte vers mon cœur, qui bat plus violemment », sensible qu'elle est à cette force instinctuelle qui parcourt la nature au moment du printemps. Tout ce qui vit « s'éveille et s'anime » et Claire est affectée par ce désir qui « naît, parcourt l'univers, et effleure tous les êtres ». Les adverbes « déjà » deux fois répétés dans la première phrase – « Déjà le premier né de la nature s'avance, déjà j'éprouve ses douces influences » – sont renforcés par l'adverbe « encore » qui vient témoigner de cette science de l'homme qui se distingue de l'animal par sa capacité à retarder le moment de la jouissance : « l'homme seul attend encore ».

Une lecture plus attentive néanmoins oblige à s'interroger sur le thème autour duquel se développe le propos. Ce dont il est question ici, c'est d'un *lieu*. Qu'elle le nomme sanctuaire ou temple, c'est le lieu d'un bonheur qui fait la part belle au désir sexuel et à l'amour. Cet espace de désir, de plaisir et de jouissance évoqué dans cette lettre préfigure un lieu possiblement à venir, le lieu de l'extase conditionnée par la présence de l'amour : « il ne sait marcher dans cette route que guidé par l'amour ». Cette évocation est reprise en écho à la

⁴⁹⁰ *Ibid.* p. 695.

⁴⁹¹ *Ibid.* p. 675.

⁴⁹² Voir Bianciardi, D. P., *Sophie Cottin, une romancière oubliée à l'orée du Romantisme, (Une vie, une œuvre). Contribution à une étude de l'esthétique de la réception*, Metz, Thèse de Doctorat (microfiches), 1995. Par ailleurs, une phrase de la romancière pourrait être rapprochée du roman de Flaubert : « Mais de toutes les choses du monde, celle qui est le plus hors de la portée de l'artifice, c'est un cœur simple : il y a dans un cœur simple un instinct de droiture qui repousse la fraude, et ne peut être gagné par elle [...] » dans *Mathilde, ou Mémoires tirées de l'histoire des croisades*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, J. L. F. Foucault, 1820, tome 4, p. 127.

fin du deuxième paragraphe : « c'est là⁴⁹³ seulement qu'est le bonheur, et l'amour seul peut y conduire ».

On peut lire dans ces lignes le plan que Sophie Cottin évoquait dans la préface : « il ne me fallait qu'un mot pour tracer un nouveau plan » : cette lettre est programmatique en ce qu'elle fait de ce lieu énigmatique une destination. *Claire d'Albe* est la recherche, voire la création, de ce lieu.

Claire annonce donc dès le début et sans ambiguïté la nécessité de l'amour pour atteindre le bonheur. Cet amour, loin d'être édulcoré et détaché de la vie des sens y est subordonné. L'amour est intrinsèquement lié au sacré. Seulement cette union sélective sacrée ne se confond pas dans *Claire d'Albe* avec l'union maritale. Le lecteur a tôt fait d'apprendre que Claire ne connaît pas ce bonheur-là. Justement, ce n'est pas son bonheur à elle qui lie Claire à son époux mais celui qu'elle peut lui procurer. Le sacré dont il est question ici et auquel elle aspire porte sur autre chose.

En somme pour Claire l'amour est rêve de bonheur ou chimère, c'est un idéal que ses promenades dans la nature lui permettent de retrouver parfois mais que, prudente, elle se garde bien de confondre avec la réalité de sa vie. Ainsi poursuit-elle dans cette même lettre :

Ô mon Elise ! Je ne te tromperai pas, et tu m'as devinée ; oui, il est des moments où ces images me font faire des retours sur moi-même, et où je soupçonne que mon sort n'est pas rempli comme il aurait pu l'être : ce sentiment, qu'on dit être le plus délicieux de tous, et dont le germe était peut-être dans mon cœur ne s'y développera jamais, et y mourra vierge. Sans doute, dans ma position, m'y livrer serait un crime, y penser est même un tort ; mais crois-moi, Elise, il est rare, très rare que je m'appuie d'une manière déterminée sur ce sujet ; la plupart du temps je n'ai à cet égard que des idées vagues et générales, et auxquelles je ne m'abandonne jamais. [...] Ah ! laisse-moi sous mes ombrages : c'est là qu'en rêvant un mieux idéal je trouve le bonheur que le ciel m'a refusé⁴⁹⁴.

Dans cet aveu fait à Elise, la négation de la proposition « Je ne te tromperai pas » tout en s'affirmant comme promesse de vérité fait surgir son contraire, à savoir la possibilité de la tromperie. La proposition coordonnée « et tu m'as devinée » suppose un savoir à Elise cependant que la concession qui suit admet un mouvement de subjectivation et d'objectivation : « oui, il est des moments où ces images me font faire des retours sur moi-même, et où je soupçonne que mon sort n'est pas rempli comme il aurait pu l'être ». La

⁴⁹³ Je souligne.

⁴⁹⁴ *Ibid.* pp. 695-696.

subjectivité de Claire se lit dans la plainte et le « soupçon » du décalage entre son aspiration au bonheur de l'amour et la réalité qui est la sienne. L'objectivation se perçoit dans la mise à distance nécessaire pour repérer ce décalage et surtout dans l'écriture adressée à Elise qui rend compte de ce qu'elle a aperçu dans ces « retours ». Elle métaphorise l'énigme de la sexualité, avec son éveil virtuel « le germe était peut-être dans mon cœur », sa croissance empêchée « ne se développera jamais » et l'inachèvement « mourra vierge ». La suite du passage modalisant le propos à l'extrême laisse entendre le contraire de ce qu'elle dit. Le point pivot du raisonnement « mais crois-moi, Elise, il est rare, très rare que je m'appuie d'une manière déterminée sur ce sujet » conduit à la conclusion inverse de celle qui aurait été attendue: « Ah ! laisse-moi sous mes ombrages : c'est là qu'en rêvant un mieux idéal je trouve le bonheur que le ciel m'a refusé ». Tout en disant qu'elle évite de s'abandonner à ces rêveries, elle prie Elise de les lui laisser poursuivre, c'est le souhait d'être autorisée à s'y adonner, la vie à la campagne étant le lieu qui les suscite.

L'idéal appartient donc au monde imaginaire de Claire, il est la fiction qui la soutient dans son rapport à la réalité. En effet, renonçant à son rêve, elle a choisi dans la réalité de faire le bonheur de son époux à cause d'une promesse faite à son père mourant. Ce qui fait vivre Claire, au sens littéral comme au sens figuré, est une constante dans le roman : c'est la bonté. Elise le rappelle à M. d'Albe dans la lettre XLI :

[...] son essence étant la bonté, elle ne peut cesser de faire le bien qu'en cessant de vivre⁴⁹⁵ [...]

Les principes qui régissent sa vie sont fondés sur l'amitié avec Elise (qui est chez elle une passion aussi puissante que l'amour avec lequel elle tend à se confondre et avec lequel il lui faudra rivaliser), sur une maternité imitée du modèle rousseauiste, sur le bonheur de son époux et, qualité essentielle, sur la bienfaisance. Je ne m'attarderai pas sur les qualités annexes de Claire, mais il est une petite tache sur ses qualités morales qui est suffisamment insolite pour qu'on s'y arrête quelques instants. Elle manque de *bienveillance*, ce qu'elle explique dans une lettre qui fait l'éloge de la vie qu'elle mène désormais :

Mon amie, rien ne peut me convenir davantage que la vie de la campagne, au milieu d'une nombreuse famille. Outre l'air de ressemblance avec les mœurs antiques et patriarcales, que je compte bien pour quelque chose, c'est là seulement qu'on peut retrouver

⁴⁹⁵ *Ibid.* p. p. 756.

cette bienveillance douce et universelle *que tu m'accusais de ne point avoir*⁴⁹⁶, et dont les nombreuses réunions d'hommes ont dû nécessairement faire perdre l'usage. [...] lorsque, dans la société, on se voit entouré d'une foule d'oisifs qui viennent nous accabler de leur inutilité, qui, loin d'apprendre à bien employer le temps, forcent à en faire un mauvais usage, il faut, si on ne leur ressemble pas, être avec eux ou froide ou fausse ; et c'est ainsi que la bienveillance s'éteint dans le grand monde, comme l'hospitalité dans les grandes villes⁴⁹⁷.

La bienveillance, dans le roman est une vertu essentielle, surtout pour le personnage principal. Or telle que Claire se présente, l'opposition entre la ville et la campagne détermine son caractère ou plutôt, le fait qu'un trait de son caractère soit présent ou absent. Elle peut être l'une ou l'autre, bienveillante ou pas. Claire hait la ville, elle estime peu les hommes et ce passage la dépeint dans un élan de misanthropie qui n'est pas le premier :

Elise le monde m'ennuie, je n'y trouve rien qui me plaise ; mes yeux sont fatigués de ces êtres nuls qui s'entrechoquent dans leur petite sphère pour se dépasser d'une ligne : qui a vu un homme n'a plus rien de nouveau à voir, c'est toujours le même cercle d'idées, de sensations et de phrases, et le plus aimable de tous ne sera jamais qu'un homme aimable⁴⁹⁸.

La critique convenue de la ville corruptrice ne suffit pas à masquer l'effet recherché dans cet éloignement de la société des hommes :

[...] c'est là que les occupations aimables et les soins utiles donnent plus de moyens d'échapper à soi-même⁴⁹⁹.

Cette tentative « d'échapper à soi-même », outre la marque d'une profonde mélancolie est aussi, de fait, la marque d'une division, je dirai, sans attacher au terme de connotation péjorative, une duplicité ironique puisque c'est aussi ce qui lui permet de se « retirer dans un monde idéal ». Cette vie retirée lui offre aussi l'occasion de se montrer bienveillante.

Une lecture linéaire montre Claire aveugle aux progrès de la passion et tombant des nues lorsque Frédéric lui avoue son amour. Tombée des nues, c'est l'expression qui convient pour qualifier cette jeune-femme que tous, dans cet univers romanesque, veulent considérer comme un ange⁵⁰⁰. Claire est, effectivement, d'une pureté angélique. Pourtant, L'aveu sitôt

⁴⁹⁶ Je souligne.

⁴⁹⁷ *Ibid.* p. 704.

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 696.

⁴⁹⁹ *Ibid.* p. 696.

⁵⁰⁰ p. 709 : « cette femme plus angélique que lui [le ciel] »] dit Frédéric ; p.762/3: « [...] que les anges empressés auprès de toi, ouvrent leurs bras pour recevoir leur semblable. » dit Elise, même si elle est obligée de reconnaître finalement, p. 751 : « mais pour n'être pas sensible [à Frédéric] , ô mon imprudent ami ! il fallait être un ange. »

fait, elle enjoint à Frédéric de jouer un personnage qui ne lui est pas naturel. Il aurait voulu fuir (seule solution, du reste, que la stricte morale autorisait : si l'amour est coupable, les amants doivent se séparer). Claire, alléguant le repos de M. d'Albe qui souffrirait trop s'il devait seulement soupçonner l'amour de Frédéric, lui interdit de s'éloigner mais exige de lui qu'il anéantisse le sentiment coupable:

« Non, non, il faut se taire il faut dissimuler enfin c'est un supplice affreux, je le sais, mais c'est au coupable à le souffrir : il doit expier sa faute en en portant seul tout le poids. [...] ni vos discours, ni votre maintien, ni vos regards ne décèleront votre égarement⁵⁰¹. »

C'est ici que la duplicité véritablement ironique de Claire se laisse saisir. Son attitude est inattendue et paradoxale : elle impose une situation intenable et pour elle et pour Frédéric car ce qu'elle lui ordonne vaut pour elle aussi. Elle est à la fois absolument vertueuse et absolument fausse.

Patricia Cabral, dans un article intitulé « *Claire d'Albe* : roman de la passion. Le chantage ou la subversion de la « rhétorique tendre⁵⁰² » pense que Frédéric exerce un chantage sur Claire. Mais dans la scène de l'aveu, lorsque Claire dit « non, il faut se taire » elle répond à la volonté de fuite de Frédéric que la possibilité d'avouer n'a pas effleuré. Il veut fuir, elle le retient. Les personnages sont dans une situation qui fait une entorse à la morale mais qui résulte d'un excès de délicatesse de Claire : elle pousse les scrupules si loin quand il s'agit du bonheur de son époux, qu'elle se retrouve dans une position certes moralement condamnable mais surtout ambiguë. Quelle est la part dans cette décision de la mauvaise foi ou pour le dire autrement, du désir de conserver Frédéric auprès d'elle en dépit du savoir nouvellement acquis sur l'amour ? Par ailleurs c'est Claire et non Frédéric qui exerce un chantage : s'il ne lui obéit pas, dit-elle, elle en mourra.

La vie de l'héroïne comporte donc un aspect *idéal* avec ses aspirations, son rêve de bonheur intimement lié à l'amour et au sacré d'une part, et d'autre part, une conduite dictée par des principes moraux dont le plus important est la bienfaisance. L'équilibre est menacé dès lors que Frédéric fait irruption dans le tableau mais Claire n'a pas renoncé aux principes vertueux de sa vie. Son rêve de bonheur demeure écarté d'une possible réalisation au profit de la préservation du bonheur de son mari : cependant la dissimulation – caractéristique

⁵⁰¹ *Ibid.* p. 720.

⁵⁰² *Revue d'études littéraires françaises*, Lisbonne, 1995, pp. 29-43.

éminemment ironique – concourt à l'éloigner de l'apparence de la vertu. Plus elle est vertueuse selon son idéal, moins elle l'est aux yeux du monde.

Dans cette histoire, et jusqu'à l'aveu de Frédéric, la vertu se situe, dans toute son *innocence*, de son côté à lui. Claire est vertueuse et cette vertu n'est jamais remise en cause dans le roman, mais elle ne possède pas l'innocence dans le sens où l'entend Patricia Cabral⁵⁰³ qui, citant Starobinski renvoie à l'équivalence innocence égale ignorance de l'amour. Claire connaît la différence entre le bien et le mal, elle a fait l'expérience de la vie mondaine, ne serait-ce qu'à titre de spectatrice ou d'observatrice⁵⁰⁴ et au début du roman elle sait au moins de l'amour qu'elle ne l'a pas. Si la bienveillance, trait de caractère de Claire, dépend du degré d'éloignement de la ville, on peut supposer que Frédéric est une forme de superlatif de Claire. Il arrive en effet d'une contrée lointaine, des montagnes du Dauphiné⁵⁰⁵, plus reculées encore que la campagne la plus reculée. Il est non seulement vertueux, mais innocent, c'est-à-dire véritablement naïf. J'insiste sur cette naïveté car elle est, elle aussi, une des caractéristiques principales de l'ironie et probablement l'une des plus difficiles à concevoir dans sa complexité. Comme la dissimulation ou l'inversion elle est elle-même prise dans une forme de négation qui l'annule en même temps qu'elle l'affirme. La naïveté socratique par exemple demeure aujourd'hui encore en débat et l'on tranche généralement la question en optant soit pour la feinte soit pour une réelle naïveté. Or, il existe une « naïveté intentionnelle » et qui est, justement, la naïveté poussée jusqu'à l'ironie.

Frédéric pénètre dans un monde régi par des principes moraux et les règles de la vie familiale et sociale. Claire connaît parfaitement les règles du jeu mondain pour y avoir été mêlée, et le lecteur sait qu'elle y a passé sept ans⁵⁰⁶. Ce qui tient aux usages à la campagne peut apparaître plus sobre qu'à la ville, on n'y est pas « dissipé », le rythme de vie est plus proche de celui de la nature, mais en ce qui concerne la politesse, la *civilité*, les deux mondes

⁵⁰³ *op. cit.*, p. 29.

⁵⁰⁴ L'observateur est aussi celui qui *accomplit* ce qui lui est prescrit par une loi, par une règle. (*Larousse*). Ce peut être la position détachée de l'ironiste.

⁵⁰⁵ Claire écrit à sa cousine : « M. d'Albe part demain ; il va au-devant d'un jeune parent qui arrive du Dauphiné [...] » *op. cit.* p. 695. Pourtant plus loin elle écrira : « Il a toujours habité les Cévennes » *op. cit.* p. 697.

⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 692 : « les sept années que j'ai passées dans le monde depuis mon mariage ».

sont identiques. Or, ce qui séduit Claire en premier lieu chez Frédéric, c'est qu'il est totalement exempt de manières « civilisées », il en est dépourvu au point de se comporter comme un véritable rustre. Il lui dit par exemple à propos de sa fille dont elle est si fière « elle sent le lait aigre⁵⁰⁷ ». Claire rapporte ce dialogue entre Frédéric et M. d'Albe qui semble s'amuser des « naïvetés » de son jeune parent :

« Vous aimez donc beaucoup ma femme, Frédéric ? lui a-t-il dit.
Beaucoup ? non.
La quitteriez vous sans regret ?
Elle me plaît ; mais je crois qu'au bout de peu de jours, je n'y penserais plus⁵⁰⁸. »

La goujaterie du propos amuse Claire et son mari qui savent bien que Frédéric n'y entend pas la malice qui pourtant y est logée. Les bienséances interdiraient des réponses sinon plus nuancées, en tout cas affirmatives. Le lecteur est surtout alerté par le fait que M. d'Albe pense à faire des questions si déplacées.

Claire rapporte encore à propos de Frédéric :

Ce jeune homme, il est vrai est bien intéressant. Il a toujours habité les Cévennes, et le séjour des montagnes a donné autant de souplesse et d'agilité à son corps que d'originalité à son esprit et de candeur à son caractère. Il ignore jusqu'aux moindres usages. Si nous sommes à une porte, et qu'il soit pressé, il passe le premier. A table, s'il a faim, il prend ce qu'il désire, sans attendre qu'on lui en offre. Il interroge librement sur tout ce qu'il veut savoir, et ses questions seraient même souvent indiscrètes, s'il n'était pas clair qu'il ne les fait que parce qu'il ignore qu'on ne doit pas tout dire. Pour moi, j'aime ce caractère neuf qui se montre sans voile et sans détour ; cette franchise crue qui le fait manquer de politesse, et jamais de complaisance, parce que le plaisir d'autrui est un besoin pour lui. [...] je souris de ses naïvetés, et je m'attends sur son bon cœur. [...] Je suis sûre qu'il en est encore à savoir qu'on peut mentir⁵⁰⁹.

Claire, selon toute apparence, n'en est pas à l'apprendre et Frédéric lui apparaît comme un véritable « enfant sauvage ». Il en a l'innocence et la brutalité. Ce passage, que l'on pourrait presque considérer comme une « mise en fiction » de la théorie de Schiller, montre que la naïveté doit se comprendre non seulement dans le sens de ce qui est « naturel, sans artifice, spontané » mais aussi au sens étymologique du terme, de ce qui est « natif, originaire ». Notre héroïne, elle, connaît les usages et s'amuse de ce que Frédéric les connaisse si peu ; elle se montre parfaitement « consciente » de sa supériorité sur lui dans ce

⁵⁰⁷ *Ibid.* p. 698.

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 700.

⁵⁰⁹ *Ibid.* p. 697.

domaine. Elle accepte, à la demande de M. d'Albe⁵¹⁰, de lui servir de précepteur, et pense même y trouver du plaisir :

J'en trouverai moi-même un bien réel [...] à éclairer son esprit sans nuire à son naturel, et à le guider dans le monde en lui conservant sa franchise⁵¹¹.

En cet endroit du roman, Claire apparaît dans une position de maîtrise et de guide. C'est elle qui détient un savoir et qui s'apprête à façonner son élève « sans nuire à son naturel ». Claire parle de ce qu'elle voit avec sa propre voix. Elle s'exprime « librement » avec sa cousine. C'est une liberté qui attire l'attention précisément parce qu'à la suite de cette lettre elle va la perdre :

J'aurais été bien surprise si l'éloge très mérité que j'ai fait de Frédéric ne m'eût attiré le reproche d'enthousiaste de la part de ma très judicieuse amie ; car je ne puis dire les choses telles que je les vois, ni les exprimer comme je les sens, que sa censure ne vienne aussitôt mettre le *veto* sur mes jugements⁵¹².

Que Claire ne puisse plus adresser ses pensées à Elise sans les déguiser est déterminant pour l'appréciation de son ambivalence. Claire est savante et elle montre que sa science du monde s'étend aux caractères des hommes. Dans la lettre VI, elle relate une scène qui en témoigne et qui met en valeur une situation ironique :

Ce matin, comme nous déjeunions, Frédéric est accouru tout essoufflé. Il venait de jouer avec mon fils ; mais, prenant tout à coup un air grave, il a prié mon mari de vouloir bien, dès aujourd'hui, lui donner les premières instructions relatives à l'emploi qu'il lui destine dans sa manufacture.

Ce passage subit de l'enfance à la raison m'a paru si plaisant, que je me suis mise à rire immodérément. Frédéric m'a regardée avec surprise.

« Ma cousine, m'a-t-il dit, si j'ai tort, reprenez-moi, mais il est mal de se moquer.

- Frédéric a raison, a repris mon mari ; vous êtes trop bonne pour être moqueuse, Claire ; mais vos rires inattendus, qui contrastent avec votre caractère habituel, vous en donnent souvent l'air. C'est là votre seul défaut ; et ce défaut est grave, parce qu'il fait autant de mal aux autres que s'ils étaient réellement l'objet de votre raillerie. »

⁵¹⁰ Il est difficile de ne pas penser à Julie et à son précepteur, Saint-Preux, sauf qu'ici Sophie Cottin s'est amusée à inverser les rôles.

⁵¹¹ *Ibid.* p. 702.

⁵¹² *Ibid.* p. 700.

Ce reproche m'a touchée. J'ai tendrement embrassé mon mari, en l'assurant qu'il ne me reprocherait pas deux fois un tort qui l'afflige⁵¹³.

Ce passage, tel que Claire le rapporte, comporte un certain nombre de termes propres à l'ironie : le changement d'attitude de Frédéric lui semble « plaisant » parce qu'il crée un contraste. Elle-même a « l'air » d'être ce qu'elle n'est pas : « vous êtes trop bonne pour être moqueuse » ; elle évoque ici la raillerie et la moquerie, toutes deux présentes dans les définitions de l'ironie.

Le rire même de Claire forme un contraste avec son attitude habituelle. M. d'Albe et Frédéric ne voient que l'intention hostile d'une moquerie. Pour M. d'Albe, Claire prend l'apparence d'une personne malveillante qui rit, sans charité, des travers d'autrui. Que les autres soient réellement visés ou qu'ils ne le soient qu'en apparence importe peu. Le résultat quant à la perception du contraste est le même. Or pour M. d'Albe, Claire est « bonne » donc elle ne peut vouloir faire « de mal aux autres » ; ce qui est juste, puisqu'elle est bienfaisante. Claire en cet endroit n'a rien d'ironique, et son « rire immodéré » s'accorde mal avec le sourire discret de l'ironie. En revanche, ce qu'elle indique finement à Elise par l'écriture de la lettre dans l'après-coup, c'est l'obligation qui lui est faite, au nom des lois de la civilité ainsi comprises par son époux, de dissimuler l'expression spontanée de ses émotions.

Sa réaction : « il ne me reprocherait pas deux fois un tort qui l'afflige » souligne le fait qu'elle s'apprête donc à changer d'attitude, sans nécessairement changer de regard sur le monde et les hommes. Ce n'est pas encore tout à fait de l'ironie, mais c'est déjà une forme d'hypocrisie. L'hypocrisie est à l'origine un attribut de l'*eirôn* et l'hypocrite, étymologiquement, signifie « mime » ; c'est *hypocrita* en latin. L'hypocrite est le mime qui accompagne l'acteur dans sa représentation. C'est exactement ce que fait Claire lorsqu'elle règle sa conduite sur celle de son mari : elle l'accompagne, en bonne épouse, ce que Rousseau nomme l'*art naturel*.

Si elle renonce à la manifestation spontanée de ce qu'elle observe, à l'expression *naïve* que M. d'Albe et Frédéric considèrent comme moqueuse, elle conserve néanmoins la sensation de l'authenticité de l'effet produit par ce qu'elle voit. Claire est à même de percevoir l'ironie d'une situation dans la réalité.

⁵¹³ *Ibid.* p. 698.

Sophie Cottin continue de faire jouer le décalage entre le point de vue de Claire et l'attitude qui lui est imposée par M. d'Albe. Emportée par l'enthousiasme d'une conversation qu'elle a eue avec Frédéric, Claire est frappée par son éloquence comme elle avait été séduite par ses mœurs. La lettre VI s'achève sur une description de l'amant qui révèle l'état d'esprit de Claire :

Loin de lui ces petits caractères sans vie et sans couleur, qui ne savent agir et penser que comme les autres, dont les yeux délicats sont blessés par un contraste⁵¹⁴ [...]

Il est fort probable que M. d'Albe soit implicitement visé par cette phrase : « ces petits caractères [...] dont les yeux délicats sont blessés par un contraste » puisqu'il a reproché à Claire le *contraste* de ses rires avec son comportement habituel. Si Claire se livre à une critique de son époux, celle-ci demeure sous-entendue, aucune parole, aucun reproche ne sont directement formulés contre lui⁵¹⁵. Elle laisse entendre que son époux est un « petit caractère sans vie et sans couleur », qu'il pense comme tout le monde, que son regard ne supporte pas une lumière trop vive ou les situations contrastées de la vie dans laquelle on passe de l'enfance à la raison, sans transition, et où le sérieux côtoie le rire. C'est que la vie est ironique. Partout Claire dit de son époux le contraire de ce qu'elle laisse entendre puisqu'elle ne tarit pas d'éloges sur l'excellent homme. Le lecteur découvrira à la fin du roman l'étendue de la cruauté et de la volonté de manipulation de M. d'Albe.

On pourrait s'étonner que Frédéric ne soit pas englobé avec M. d'Albe, dans cette description puisque lui aussi s'était offusqué du rire de Claire. Sa répartie : « si j'ai tort, reprenez-moi » le maintient dans son rôle d'élève attentif. Il n'attend pas de Claire qu'elle change d'attitude, il espère surtout l'explication de son précepteur, ce que ne dément pas le ton enfantin de la plainte : « mais il est mal de se moquer ».

Claire est surprise par Frédéric comme elle-même avait surpris son époux :

J'ai été surprise que les grandes idées lui fussent aussi familières, et de l'éloquence avec laquelle il les exprimait⁵¹⁶.

⁵¹⁴ *Ibid.* p. 699.

⁵¹⁵ Il en va de même à la fin du roman, lorsque Claire soupçonne une trahison et qu'elle écrit (p. 751) : « j'aurais démenti l'univers ! Mais toi, Elise, tu ne me tromperais pas ». M. d'Albe n'est pas évoqué du tout.

⁵¹⁶ *Ibid.* p. 699.

C'est que Frédéric est « contraste » : il est innocent sans être inculte ; il est naïf *jusqu'à l'ironie* et son éloquence est la marque d'un savoir parfaitement construit traduit par une réelle maîtrise des lois discursives. Loin d'elle l'idée de le changer, bien au contraire, il s'agit « d'éclairer son esprit sans nuire à son naturel ». Le contraste est ce qui unit Frédéric et Claire, contre M. d'Albe. Ils sont deux caractères d'une *autre* nature que celle du « petit caractère *sans vie et sans couleur* ».

Claire n'est ni innocente, ni naïve : l'idée qu'elle se fait de la vertu est fort divergente de celle que s'en fait M. d'Albe. A défaut d'être bienveillante elle se montre clairvoyante comme son nom, d'ailleurs, le laisse entendre. Toutefois, la supériorité d'esprit ne suffit pas à en faire un personnage ironique. Il lui faut encore progresser dans l'expérience de l'amour et, puisqu'il est illégitime, qu'elle parvienne à le conserver sans renoncer à l'estime du monde ni à la sienne propre. Pour une jeune femme, même mariée, perdre sa réputation c'est se couper du monde⁵¹⁷, et à terme y renoncer. Elise écrit à M. d'Albe, dans les derniers rebondissements du roman :

[...] quand ma Claire retrouverait toutes ses forces contre l'amour, en aurait-elle contre la perte de l'estime publique ? Celle qui la respecta toujours, qui la regardait comme le plus bel ornement de son sexe, pourrait-elle vivre après l'avoir perdue ? Non⁵¹⁸ [...]

Claire est véritablement vertueuse et elle aime trop la vertu pour pouvoir y renoncer.

⁵¹⁷ Mme de Staël, dans *Delphine* peint plusieurs situations de femmes mises au ban de la société parce qu'elles sont « perdues de réputation ».

⁵¹⁸ *Ibid.* p. 762-763.

c) l'inversion ironique

Claire apparaît comme un personnage ambivalent, duplice. Son attitude parfaitement consciente est toujours dictée par des motifs qui relèvent de la morale la plus austère et de la vertu dont elle est la plus fervente avocate. Pour être bienfaisante il faut fuir la ville, pour rendre son époux heureux, elle évitera l'expression trop vive de ses émotions quitte à en faire la peinture dans ses lettres. Si l'amant vient à se déclarer, il faut dissimuler encore et lui imposer la même loi. Dès le début du roman, Claire et Frédéric avaient pu faire part au lecteur de leur détestation de la dissimulation comprise dans son versant moral. Ils se retrouvent confrontés, du fait de cet amour impossible, à la nécessité absolue de maintenir les apparences contraires à la réalité au nom d'un « souverain bien ». Cette cause transcendante est le repos ou le bonheur du mari qui repose tout entier sur la confiance qu'il peut avoir en sa femme. Quant à Claire, toutes ses actions aboutissent à une dissimulation.

La dissimulation dans *Claire d'Albe* relève d'une ironie sérieuse qui met en regard deux perspectives radicalement opposées : l'une est celle de Claire, l'autre est celle de M. d'Albe.

Lorsque Claire et Frédéric cachent à M. d'Albe leur amour et leur vertueux combat pour le vaincre, Frédéric doit s'exiler et il va vivre chez Elise. M. d'Albe qui a découvert l'idylle ne s'en ouvre pas auprès de sa femme mais auprès d'Elise. Il cache ce qu'il sait à Claire. Elise aussi trahit les amants au nom de Claire : c'est, prétend-elle ce que cette dernière aurait attendu d'elle.

Au sujet de M. d'Albe, je ferai deux remarques : la première c'est qu'il est le seul personnage à ne pas écrire de lettre dans le roman. Ses propos sont toujours rapportés par les autres qui construisent son personnage au fil de l'écriture. Il n'en est pas plus sympathique mais cela le rend en tout cas plus énigmatique.

La deuxième remarque c'est que la fin du roman oblige à revisiter certains détails contenus dans les premières pages. Dès la première lettre, Claire apprend à Elise que son mari l'a soumise à une double épreuve :

[...] les sept années que j'ai passées dans le monde depuis mon mariage ne m'avaient pas obtenu autant de confiance de sa part que la certitude que je ne te préfère pas à lui : tu le sais, cousine, depuis mon union avec M. d'Albe, il n'a été jaloux que de mon amitié pour toi : il était donc essentiel de le rassurer sur ce point, et c'est à quoi j'ai parfaitement réussi. [...]

« Enfin, me disait-il ce matin, j'ai acquis la plus entière sécurité sur votre attachement ; il a fallu longtemps, sans doute ; mais pouvez-vous vous en étonner, et la disproportion de nos âges ne vous rendra-t-elle pas indulgente là-dessus ? Vous êtes belle et aimable ; je vous ai vue, dans le tourbillon du monde et des plaisirs, recherchée, adulée ; trop sage pour qu'on osât vous adresser des vœux, trop simple pour être flattée des hommages, votre esprit n'a point été éveillé à la coquetterie, ni votre cœur à l'intérêt, et dans tous les moments j'ai reconnu en vous le désir sincère de glisser dans le monde sans y être aperçue : c'était là votre première épreuve ; avec des principes comme les vôtres, ce n'était pas la plus difficile. Mais bientôt je vous réunis à votre amie, je vous donne l'espérance de vivre avec elle, déjà vos plans sont formés, vous confondez vos enfants, le soin de les élever double de charme en vous en occupant ensemble ; et c'est du sein de cette jouissance que je vous arrache pour vous mener dans un pays nouveau, dans une terre éloignée. Vous voilà seule à vingt-deux ans, sans autre compagnie que deux enfants en bas âge et un mari de soixante. Eh bien ! je vous retrouve la même [...] c'était ma seconde épreuve ; après celle-ci il ne m'en reste plus à faire⁵¹⁹.

Cette lettre conduit à repenser le personnage de M. d'Albe. Le lecteur ne peut s'empêcher de se demander s'il n'a pas volontairement provoqué cette situation. C'est l'idée qu'Elise formulera explicitement à la fin du roman : Claire et Frédéric, jeunes, ardents, beaux et sensibles dès lors qu'ils sont placés aux côtés l'un de l'autre dans une intimité quasi permanente ne pouvaient que développer un sentiment amoureux. C'est en tout cas M. d'Albe et lui seul qui a mis en place les conditions de ce qui s'est avéré être la troisième épreuve. Le silence qu'il conserve sur ce qu'il a pu découvrir en attendant que Claire décide de faire partir Frédéric, le mensonge qu'il impose à Elise et qu'il soutient jusqu'à la mort de Claire, tout laisse penser qu'il s'est positionné en observateur d'une sombre expérimentation dont il finira comme de juste la seule véritable victime : c'est l'arroseur arrosé.

L'ironie se lit dans l'échec du stratagème et pour M. d'Albe, le résultat obtenu est différent de la réalité, décevante et cruelle.

Tout dans cette histoire est soit vrai mais voilé, soit faux mais donné comme vrai, soit vrai dans certains cas mais pas dans tous : la dissimulation de Claire n'est pas vraiment une faute puisqu'elle cherche à préserver le bonheur d'un homme (qui ne la mérite pas). La dissimulation de M. d'Albe est odieuse parce qu'elle montre le mépris qu'il a de Claire, ne l'estimant pas assez pour croire qu'elle puisse vouloir et/ou pouvoir rester vertueuse. La dissimulation d'Elise est ambivalente : elle obéit à la volonté de manipulation de M. d'Albe et prétend agir comme Claire l'aurait voulu ce qui demeure assez incertain.

⁵¹⁹ *Ibid.* p. 692-693.

La plupart des romans fondent leur intrigue sur des malentendus et des secrets dévoilés et la vérité finit par confondre les coupables. Ce qui départage les personnages, Frédéric et Claire d'un côté et M. d'Albe et Elise de l'autre, n'est pourtant pas une question de bien et de mal, de vérité ou de mensonge mais, et c'est pour cela que j'inscris ce texte dans une lecture de l'ironie romantique, une inversion de la réalité et de l'idéal.

Jusqu'à présent l'héroïne semble avoir progressivement renoncé à son idéal et il ne semble pas que le lieu de l'extase joignant l'amour et le sacré espéré ait été trouvé.

Après l'aveu de Frédéric il y a eu celui de Claire, puis les « fautes » répétées (échanges de billets, mains serrées, effleurements et autres palpitations) qui ont conduit Claire à imposer, *in fine*, le départ de Frédéric. On peut donc tout au plus parler d'une héroïne qui, accumulant les faux pas, risque la perte. Mais Claire ne renonce pas à la vertu : elle se sépare de son amant et tâche par sa conduite de réparer ses fautes. Elle en meurt, mais, pour reprendre les termes qu'elle employait au début du roman « elle languit fièrement ».

Ce qui ferait indubitablement de Claire un personnage ironique, c'est l'inversion de la réalité et de l'idéal. Tant qu'elle rêve son bonheur, on ne peut pas parler d'inversion. Or dans le passage qui précède immédiatement la « grande faute » vers laquelle le roman s'acheminait depuis le début, Frédéric énonce ceci :

« [...] Crois-moi, Claire, amitié, foi, honneur, *tout est faux dans le monde*⁵²⁰ ; il n'y a de vrai que l'amour, *il n'y a de réel* que ce sentiment puissant et indestructible qui m'attache à ton être, et qui dans ce moment même te domine ainsi que moi : ne le combats plus, ô mon amie ! livre-toi à ton amant, partage ses transports, et, sur les bornes de la vie ou nous touchons l'un et l'autre, goûtons, avant de la quitter, cette félicité suprême qui nous attend dans l'éternité⁵²¹. »

A première vue il n'y a là que l'éloquence d'un amant qui tente de convaincre son aimée de se « donner » à lui. Pourtant le lexique qu'il emploie est bien celui qui oppose le réel et l'idéal. Lorsque Frédéric dit : « Crois-moi, Claire, amitié, foi, honneur, *tout est faux* dans le monde » : il exprime la trahison dont ils ont été victimes se faisant l'écho des propos de Claire : « l'amitié m'aurait-elle donc trompée⁵²² ? ». Il va plus loin quand il affirme « il n'y a

⁵²⁰ Je souligne.

⁵²¹ *Ibid.* p. 764.

⁵²² *Ibid.*

de *réel* que ce sentiment ». L'opposition qui s'instaure entre les valeurs du monde et celles des amants aurait pu être du type vrai/faux : puisqu'il s'agissait d'un mensonge et que la vérité dévoilée apparaît désormais au grand jour. Cela aurait renvoyé à une forme d'ironie rhétorique et qui est celle dont use M. d'Albe. Mais Frédéric insiste aussi sur le réel et pas uniquement sur le vrai. Le monde et sa réalité basculent du côté de la chimère et du rêve ; le sentiment amoureux, le désir et le sacré, prennent la place de la réalité qui devient irréaliste :

L'amour a doublé les forces de Frédéric, l'amour et la maladie ont épuisé celles de Claire... Elle n'est plus à elle, elle n'est plus à la vertu ; Frédéric est tout, Frédéric l'emporte... Elle l'a goûté dans toute sa plénitude, cet éclair de délice qu'il n'appartient qu'à l'amour de sentir ; elle l'a connue, cette jouissance délicieuse et unique, rare et divine comme le sentiment qui l'a créée ; son âme confondue dans celle de son amant, nage dans un torrent de volupté ; il fallait mourir alors ; mais Claire était coupable, et la punition l'attendait *au réveil*. Qu'il fut terrible ! quel gouffre il présenta à celle qui vient de *rêver* le ciel !

Le « réveil » doit-il être pris à la lettre ou au sens figuré ? l'ambiguïté demeure quant au statut de l'acte. Si on l'interprète comme un évanouissement, « l'éclair de délice » et la « jouissance délicieuse » se combinent mal avec une éclipse totale de la conscience. Certains critiques ont voulu voir dans cette scène le viol de Claire. Elle est en effet mourante et les forces de Frédéric sont décuplées. Mais comment accorder une telle lecture avec ces propos : « Elle l'a goûté dans toute sa plénitude, cet éclair de délice qu'il n'appartient qu'à l'amour de sentir ; elle l'a connue, cette jouissance délicieuse et unique, rare et divine comme le sentiment qui l'a créée ; son âme confondue dans celle de son amant, nage dans un torrent de volupté » ? Contrairement à ce que dit Patricia Cabral, Claire ne « tombe [pas] dans les bras de l'amant impatient ». C'est mal interpréter le caractère de Claire qui apprécie précisément chez Frédéric sa puissance (qu'on se souvienne de l'*innocence* et de la *brutalité* de l'enfant sauvage) Claire déclarait à Elise, dans la lettre VI :

C'est un caractère neuf, qui n'a point été émoussé encore par le frottement des usages. Aussi présente-t-il toute la piquante originalité de la nature. On y retrouve ces touches larges et vigoureuses dont l'homme dut être formé en sortant des mains de la divinité ; on y pressent ces nobles et grandes passions qui peuvent égarer sans doute, mais qui, seules, élèvent à la gloire et à la vertu. Loin de lui ces petits caractères sans vie et sans couleur, qui ne savent agir et penser que comme les autres, dont les yeux délicats sont blessés par un contraste, et qui, dans la petite sphère où ils se remuent, *ne sont pas même capables d'une grande faute*⁵²³.

⁵²³ *Ibid.* p. 699. Je souligne.

Sophie Cottin utilise ici une figure de construction qui se nomme le « par'hyponoïan » ou attente trompée qui convient particulièrement à l'écriture ironique. On aurait attendu par exemple « ces petits caractères [...] qui ne sont pas même capables d'une grande action », mais la vérité oblique qu'il s'agit de faire apparaître appartient à un autre ordre de valeurs. Frédéric, lui, est capable d'une grande faute, comme il le démontre à la fin du roman, c'est précisément ce que Claire attendait de lui. Ce que Sophie Cottin aborde ici, c'est l'expression d'un désir sexuel féminin qu'elle ne subordonne pas à un code romanesque qui l'évincerait. Dans le code tendre, le corps de l'héroïne s'efface devant une vertu qui proclame l'impureté de l'amour dès lors qu'il s'exprime ailleurs que dans les cœurs. C'est aussi s'opposer à Rousseau pour qui le désir féminin doit céder aux exigences de la vertu dès lors que la femme est mariée. C'est la différence essentielle entre Claire d'Albe et Julie d'Etanges : lorsque Julie cède à Saint-Preux, elle est dégagée de tout lien marital étant encore « fille ». Claire d'Albe elle, est mariée. Le statut social des femmes change suivant qu'elles sont mariées ou ne le sont pas. Le désir, lui, ne connaît pas ces frontières.

Comment concilier cet acte avec la morale vertueuse de Claire ? La seule conciliation possible se trouve dans le fait que, pour Claire, la vertu, c'est Frédéric. Claire ne renonce pas à la vertu : aimer Frédéric, c'est aimer la vertu. Elise le dit « je n'ignore pas combien il est dangereux pour Claire de lui laisser croire qu'aimer Frédéric c'est aimer la vertu⁵²⁴ ». Or c'est précisément ce que M. d'Albe et Elise ont fait, involontairement.

Il est certain que pour Elise qui prend en charge le récit à partir des retrouvailles des amants, Claire s'abandonnant à son amant « s'égare ». C'est en proie au délire qu'elle devient adultère, Elise dira « une infâme adultère⁵²⁵ ». La « grande faute » est peut-être un égarement, certainement pas un moment de folie, Claire n'aspirait-elle pas à : « ces nobles et grandes passions qui peuvent égarer, sans doute, mais qui seules, élèvent à la gloire et à la vertu⁵²⁶. » ? L'adultère est le moment nécessaire où Claire et Frédéric quittent le sentier de la vertu commune pour s'élever « à la gloire et à la vertu » véritables. Par l'adultère, ils renouent avec

⁵²⁴ *Ibid.* p. 749.

⁵²⁵ *Ibid.* p. 765.

⁵²⁶ *Ibid.* p. 699.

ce qu'il y a de vrai dans le monde. Pour comprendre ce processus, il faut revenir à la machination à laquelle Elise s'était d'abord opposée, elle écrivait alors à M. d'Albe :

[...] qui peut nombrer les terribles inconvénients de la dissimulation, s'ils viennent à la découvrir ? et c'est ce qui arrivera infailliblement, quels que soient les moyens que nous emploierons pour les tromper ; deux cœurs, animés d'une semblable passion, ont un instinct plus sûr que notre adresse ; *ils sont dans un autre univers ; ils parlent un autre langage*⁵²⁷ ; sans se voir ils s'entendent, sans se communiquer ils se comprennent ; ils se devineront et ne nous croiront pas. *Prenez garde de mettre la vérité de leur parti, et de les approcher en leur faisant sentir que, hors eux, tout les trompe autour d'eux* ; prenez garde enfin d'avoir un tort avec Claire⁵²⁸ [...]

La vérité est de leur parti, mais il fallait le leur laisser ignorer. Lorsque Frédéric dit que « tout est faux dans le monde » c'est donc la vérité qu'il dit. Ce n'est pas seulement la vie qui est de leur côté, comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi la vérité. La réunion des deux dimensions, vie et vérité n'est autre que le « réel » dont parle Frédéric⁵²⁹. Le monde dans lequel M. d'Albe veut entraîner Claire, est un monde faux en ce qu'il n'a rien de réel : c'est un théâtre qui exige de ses acteurs qu'ils feignent l'amour d'une vertu factice. En restant vertueuse de la manière que l'on sait, Claire a mis les apparences contre elle. M. d'Albe ne lui demandait pas de croire à la vertu, et ses scrupules, sa délicatesse étaient outrés pour un homme qui n'exigeait pourtant que l'apparence de la vertu. Claire a pris pour réelle l'apparence de vertu d'Elise, c'est ce qui l'a trompée : « [...] j'aurais démenti l'univers, mais toi, Elise, tu ne me tromperais pas⁵³⁰. ». Le comble de l'ironie c'est Elise : jouant le jeu de Claire et faisant, aussi, celui de l'époux.

Ainsi c'est bien à l'échelle de l'œuvre que se joue l'inversion du réel et de l'idéal. Il reste cependant un dernier point à éclaircir. Pour pouvoir parler d'une synthèse des deux mondes, il ne doit pas y avoir de renoncement. Claire meurt en ne renonçant pas à Frédéric, M. d'Albe lui pardonne et c'est lui qui, devant la perspective de perdre Claire, renonce à ses prétentions : « il vous reste bien, lui dit-il, assez de vertus pour faire encore mon bonheur⁵³¹ ». Quant à l'estime publique, elle se situe peut-être désormais dans le jugement de la postérité, c'est-à-dire du lecteur pour qui Claire demeure un personnage sublime.

⁵²⁷ Je souligne.

⁵²⁸ *Ibid.* p. 751.

⁵²⁹ Claire disait déjà à Elise, p. 751-752 : « si ce sentiment si profond, indestructible, qui me crie qu'il est toujours vertueux et fidèle, qu'on me trompe et qu'on le calomnie ; si ce sentiment, qui est devenu l'unique substance de mon âme, est réel, c'est donc toi qui me trahis ? »

⁵³⁰ *Ibid.* p. 751.

⁵³¹ *Ibid.* p. 766.

Ce qui a poussé Claire vers la mort, c'est la destruction de l'idée de vertu qu'elle se faisait. Sans la foi dans la vertu suprême ni Claire ni Frédéric ne peuvent vivre. Si M. d'Albe pardonne à Claire, comment s'arranger avec Dieu ? Or, puisque Sophie Cottin fait mourir Claire, il reste à expliquer comment l'héroïne va pouvoir affronter la loi divine.

Dans le dernier dialogue entre Claire et Frédéric, ils nouent un pacte qui assure la sauvegarde de l'héroïne par la malédiction de Frédéric :

« Malheureux ! quand l'éternité va commencer pour moi, veux-tu que je paraisse déshonorée devant le tribunal de Dieu ? Frédéric ! c'est pour toi que je l'implore ; **la responsabilité de mon crime retombera sur ta tête. – Eh bien ! je l'accepte**⁵³², interrompit-il d'une voix terrible ; il n'est aucun prix dont je ne veuille acheter la possession de Claire ; qu'elle m'appartienne un instant sur la terre, et que le ciel m'écrase pendant l'éternité⁵³³ ! »

Si Claire consent à vivre l'actualisation de son désir aux portes de la mort, la responsabilité, c'est-à-dire le poids de la faute incombera à Frédéric seul. Dans cette désolidarisation fondamentale des deux amants, où Claire assure son salut en condamnant celui qu'elle aime, (la portée morale de ce marchandage demanderait à être examinée) elle a le pouvoir, par ce pacte, de composer avec la volonté divine. Ce fait infirme la thèse de P. Cabral selon laquelle⁵³⁴ « Claire ne détient aucun pouvoir sur son amant », elle détient au contraire, le pouvoir suprême. Ce pacte, comme celui de Faust avec Méphistophélès, est accepté en toute connaissance de cause par Frédéric qui ne fait qu'exercer son libre arbitre : « Eh bien ! je l'accepte » dit-il. En cet instant, la synthèse de l'idéal et du réel est effective.

Il existe dans le roman deux instances qui s'opposent : la réalité sociale à laquelle appartiennent le mari et Elise et à laquelle correspond une morale et une religion (c'est-à-dire ce qui relie les individus entre eux) et le monde intérieur commun aux deux héros : ils sont isolés sur la terre, ils le sont ensemble. Claire et Frédéric optent pour une morale, une religion qui leur est propre et un réel que la machination de M. d'Albe les oblige à construire parce que le fondement de la réalité telle qu'elle existait auparavant a disparu.

⁵³² Je souligne.

⁵³³ *Ibid.* p. 764.

⁵³⁴ *op. cit.* p. 35.

Le conflit entre le « monde » extérieur et le « monde » intérieur se résout au moyen d'une conciliation rendue possible par le pacte entre Frédéric et Claire.

L'enjeu moral est ailleurs que dans la mort prétendument expiatoire de Claire. Frédéric et Claire ont opté pour l'amour de la vertu dans une religion personnelle qui confère le pouvoir de décider ici bas de ce qui est bien ou mal pour eux-mêmes. Si l'on ne saisit pas l'opposition surmontée dans l'écriture de Sophie Cottin, des vertus factices et des vertus véritables et élevées, on se voit bientôt obligé de reconnaître à ses œuvres une structure qui rappelle étrangement celle du marquis de Sade, où la vertu, constamment écrasée, est condamnée à subir tous les sévices.

L'héroïne acquiert une liberté supérieure que l'existence d'un Dieu conciliant ne compromet en rien. Le public se voit obligé de reconnaître à Claire et Frédéric les vertus dont ceux-ci se réclament. Mais l'ambiguïté du message moral délivré par le roman n'échappe pas à des critiques comme Mme de Genlis qui refusent l'ordre moral ainsi créé. Lorsqu'elle fait sa critique de *Claire d'Albe*, Mme de Genlis saisit parfaitement la force subversive du roman. Elle écrit dans *L'influence des femmes* :

Madame Cottin composa malheureusement son premier ouvrage à Paris vers la fin du règne de Robespierre, c'est-à-dire dans un temps où les tyrans avaient proscrit le bon goût ainsi que les bonnes mœurs, dans un temps où tout fut détruit ou métamorphosé. On créa un autre langage, une autre poétique, une autre morale. [...] Ce roman est à tous égards un mauvais ouvrage, sans intérêt, sans imagination, sans vraisemblance et d'une immoralité révoltante⁵³⁵.

La profonde indignation marquée dans ces lignes⁵³⁶ montre à quel point Mme de Genlis continue de son côté à faire mine de croire et à défendre les valeurs d'un monde – et par conséquent d'une littérature – qui ont disparu. Elle fait valoir à son corps défendant le pouvoir « corrupteur » du roman en ce qu'un autre ordre de valeurs s'y trouve défendu : « on créa un autre langage, une autre poétique, une autre morale » qui vient attester dans la littérature d'un réel nouveau et c'est à ce titre que *Claire d'Albe* est un roman de l'ironie romantique.

⁵³⁵ Mme de Genlis, *De L'Influence des femmes sur la littérature comme protectrices des lettres et comme auteurs*, Paris, Maradan, 1811, p. 345-346.

⁵³⁶ C'est une indignation particulièrement surprenante eu égard au décalage entre l'affirmation de principes rigides et la vie qu'elle a menée : maîtresse du duc de Chartres dont elle élève les enfants, louvoyant entre les régimes politiques elle sera même espionne de Napoléon qui lui verse une pension et la nomme inspectrice des écoles primaires. On se reportera notamment à l'introduction de Trousson dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, op. cit. pp. 773-782.

4) Isabelle de Charrière : écrire à la limite du rien

Dans la deuxième partie de ce travail⁵³⁷, j'ai proposé une lecture de certains romans écrits par des femmes qui « subvertissaient » apparemment l'ordre symbolique fondé sur le patriarcat. Il s'agissait notamment des romans de Mme de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge* ou encore *Le Siège de Calais* mais aussi de *Histoire de la comtesse de Savoie* de Mme de Fontaines. Ces analyses m'ont donc amenée à constater que cet ordre symbolique était *in fine* restauré.

Dans la troisième partie une lecture de l'ironie romantique appliquée à *Claire d'Albe* montrait que Sophie Cottin maintenait une forme d'ambiguïté quant à ce qui ordonnait le monde de l'héroïne : entre son idéal et le réel de Claire, Sophie Cottin tentait une synthèse, cependant le personnage principal meurt à la fin. Dans le cadre de *Claire d'Albe*, pour employer une terminologie derridienne, l'ordre ancien est en quelque sorte « déconstruit » sans que pour autant un ordre nouveau ait pu durablement, en tout cas réellement, s'installer.

Mon questionnement m'a poussée à rechercher un type d'écriture romanesque qui ferait une place moins « convenue » aux personnages féminins qui ne seraient pas évincés ou mis à mort à la fin du roman, c'est-à-dire des personnages pour lesquels ni la mort ni le mariage ne seraient le dernier mot. Je cherchais une écriture dans laquelle la parole n'échouerait pas et qui maintiendrait une ouverture nécessaire pour que la question ne se referme pas. Cette ouverture est caractéristique de l'ironie qui maintient toujours une ambiguïté. J'avais émis l'hypothèse que l'un des procédés de l'écriture ironique pouvait se repérer dans le traitement de la fin du roman dont l'ouverture évitait d'inscrire le sens unique d'un mot de la fin. L'écriture d'Isabelle de Charrière se prête à ce type de lecture tant son écriture s'attache à préserver l'indicible dans le discours qui assure le maintien d'une position féminine.

Dans un premier temps je vais aborder les enjeux ironiques de l'écriture d'Isabelle de Charrière à partir d'une question qui a persisté pour elle depuis sa première œuvre jusqu'à ses derniers textes. Celle-ci rejoint certaines des préoccupations de ce début du XXI^e siècle : peut-on en finir avec les normes du patriarcat ? J'évoquerai ensuite la fin ouverte dans les

⁵³⁷ Décalages.

romans d'Isabelle de Charrière puis je terminerai par la manière dont elle décline ce qu'il en est de la condition du féminin à partir d'un manque fondamental.

a) « On ne suit pas toujours ses Aïeux, ni son père »

Isabelle de Charrière s'en est pris tout au long de son parcours d'écrivain à ce que nous appelons aujourd'hui les normes en faisant vaciller les (re)pères de la noblesse et de la société patriarcale de la fin du XVIII^e siècle : « On ne suit pas toujours ses Aïeux, ni son père⁵³⁸ » écrit-elle en exergue de son conte moral intitulé *Le Noble* et qui paraît en 1762. C'est sa première publication. On raconte qu'avec elle Isabelle de Charrière s'est mis à dos une bonne partie de l'aristocratie néerlandaise. En effet, elle y attaquait le préjugé nobiliaire de l'ancienneté de telle manière que sa famille, offensée, a racheté les exemplaires existants afin de les faire disparaître du domaine public. Bien plus tard, en 1784 le scandale a aussi accompagné la publication des *Lettres neuchâteloises* et d'autre part la satire ayant blessé les habitants de Neuchâtel, Isabelle de Charrière a choisi d'ajouter une épître à la fin de la deuxième édition pour adoucir les traits portés :

Peuple aimable de Neuchâtel
Pourquoi vous offenser d'une faible satire ?
De tout auteur c'est le droit immortel
Que de fronder peuple, royaume, empire [...]
Charmant peuple neuchâtelois !
Soyez content de la nature ;
Elle pouvait sans vous faire d'injure
Ne pas vous accorder tous ses dons à la fois⁵³⁹.

Je ne suis pas certaine que ces vers aient beaucoup arrangé sa situation. L'épître s'achève sur un demi-compliment plutôt ambivalent : « Soyez content de la nature/ Elle pouvait sans vous faire d'injure/ne pas vous accorder tous ses dons à la fois » et s'ouvre sur la revendication du droit de l'auteur à « fronder peuple, royaume, empire ». Le terme « fronder » signifie au mieux critiquer, contester l'autorité mais son sens peut aller jusqu'à l'irrespect. Au sens propre, fronder veut dire : « lancer un objet avec violence ». Quoique symbolique, sous

⁵³⁸ La citation est de La Fontaine, livre VIII, fable 24.

⁵³⁹ *op. cit.* p. 352.

la plume d'Isabelle de Charrière, la violence de l'ironie est ici encore à l'œuvre. Elle réaffirme face aux offensés le droit de leur faire violence.

La tonalité de ses œuvres mais aussi son mode relationnel avec la société de son temps l'inscrivent d'emblée du côté d'une forme d'ironie pour ses contemporains et pour la postérité. A la différence de ce qu'il se passe pour la plupart des autres romancières, il y a là presque une sorte d'évidence qui masque les enjeux réels de l'ironie d'une telle figure. Sa relation avec Benjamin Constant⁵⁴⁰ et surtout le témoignage de l'illustre ami dans *Le Cahier rouge* ne sont pas étrangers à cet état de fait. Les critiques et les railleries d'Isabelle de Charrière contre les convenances de la société et en particulier les préjugés de l'aristocratie ont charmé Benjamin Constant autant qu'elles l'ont inquiété. De son aveu, ce qu'il présente comme un système aurait exercé une influence néfaste sur lui. Dans « Ma vie (1767-1787) » dans *Le Cahier rouge*, il raconte ses soirées avec Mme de Charrière au milieu de ses propres débordements :

La personne qui, même pendant que je faisais toutes ces enrageries, occupait véritablement ma tête et mon cœur, c'était Mme de Charrière. [...] je passai des heures, des nuits entières à causer avec Mme de Charrière, et pendant ces conversations, j'oubliai mes inquiétudes sur mon père, mes dettes, Mlle Pourrat et le monde entier. Je suis convaincu que, sans ces conversations, ma conduite eût été beaucoup moins folle. Toutes les opinions de Mme de Charrière reposaient sur le mépris de toutes les convenances et de tous les usages. Nous nous moquions à qui mieux mieux de tous ceux que nous voyions : nous nous enivrons de nos plaisanteries et de notre mépris pour l'espèce humaine, et il résultait de tout cela que j'agissais comme j'avais parlé, riant quelquefois comme un fou une demi-heure après de ce que j'avais fait de très bonne fois dans le désespoir une demi-heure avant. La fin de tous mes projets sur Mlle Pourrat me réunit plus étroitement encore avec Mme de Charrière. Elle était la seule qui ne m'ennuyât pas de conseils et de représentations sur ma conduite⁵⁴¹.

Isabelle de Charrière en effet ne se pose pas en garante d'un ordre moral, ce que Benjamin Constant semble apprécier. Il semblerait même à lire ces lignes qu'elle ne se préoccuperait nullement du bien, du devoir, de la vertu. Il y a pourtant là un malentendu fondamental. Il n'est que de lire la correspondance d'Isabelle de Charrière et en particulier les

⁵⁴⁰ Il existe une publication passionnante de leur correspondance : Isabelle de Charrière, Benjamin Constant, *Correspondance 1787-1805*, Paris, Desjonquères, 1996, 537 p.

⁵⁴¹ *Le Cahier rouge* p. 150, dans *Adolphe, Le Cahier rouge, Cécile*, Gallimard, 1996, 310 p.

lettres qu'elle adresse à Benjamin Constant⁵⁴². Ses romans aussi témoignent de l'intérêt qu'elle porte à ces questions. Ainsi de *Trois Femmes* dont le propos est justement de s'interroger sur ce qui fait le sens moral ou encore les réflexions de la mère de Cécile dans les *Lettres écrites de Lausanne*. Ce n'est pas la morale qu'elle refuse mais le dogme ou le système.

Si Benjamin Constant écrit qu'*il* en oublie son père, ses dettes et le sens des réalités, c'est-à-dire les entorses qu'*il* fait au devoir, il convient de lui rendre ce qui relève de sa propre responsabilité. Il écrit aussi : « j'agissais comme j'avais parlé ». Sur certains points Benjamin Constant et Isabelle de Charrière ne se comprenaient pas et ils ne parlaient pas d'une même voix. L'ironie de la romancière porte sur des sujets bien précis et non pas sur « toutes les convenances, et [...] tous les usages ». Ce n'est pas rendre justice à l'esprit de Mme de Charrière que de confondre ce qu'elle désigne comme devant être pris en mauvaise part avec le mépris de « l'espèce humaine ».

J'aborderai l'analyse de l'ironie dans l'écriture d'Isabelle de Charrière à partir de son conte *Le Noble* qui est son premier conte satirique publié en 1762. L'ironie dont ce texte peut se réclamer est essentiellement celle du sarcasme mais le texte m'intéresse en ce qu'il vient poser une question qui ne lâchera plus Isabelle de Charrière et à laquelle elle réservera un traitement plus complexe dans les œuvres de la maturité. Je rapprocherai ce conte de son roman *Honorine d'Userche* publié pour la première fois en français en 1798-1799 dans *L'Abbé de la Tour* soit plus de trente ans plus tard⁵⁴³.

Dans *Le Noble* trois passages qui sont les temps forts de ce conte ironisent sur le discours du père mais aussi sur celui de l'amant :

Valaincourt eût eu sans doute assez de peine à expliquer ces droits sacrés de l'amour qu'il réclamoit avec tant d'assurance. Mais Julie ne demandoit point d'explication, point de preuves ; elle l'en crut sur sa parole, & elle pensa être déterminée moins par sa passion que par un certain devoir inviolable que pourtant elle ne comprenoit pas. La voilà donc presque résolue, elle verse des larmes en pensant au Pere qu'elle abandonne, à ce séjour qui la vit naître, & qu'elle va quitter ; mais elle pense à son Amant, & ses pleurs se sechent. Je serai donc, s'écrit-elle, [...] à lui pour jamais !

⁵⁴² Par exemple ce passage extrait de la lettre XLIII datée du 8 janv. 1791, *op. cit.* p.148 : « Vous avez appris ce que tôt ou tard il faut apprendre : à ménager l'amour-propre d'autrui, à regarder votre esprit moins comme vous donnant des privilèges que comme vous imposant des obligations, et devant se faire pardonner plutôt que comme faisant pardonner d'autres choses. »

⁵⁴³ Cette publication aura été précédée d'une première publication dans une traduction en langue allemande en 1796.

Alors elle retourne à la fenêtre, & examinant avec plus d'attention elle voit que précisément à l'endroit, où il faudroit descendre, il y avoit un creux, où l'eau de la pluie qui étoit tombée ce jour-là s'étoit arrêtée. Il falloit combler ce creux ; de quoi se servir ? Julie regarde autour d'elle, & voyant les portraits de ses Ayeux : vous me rendrés, dit-elle, au moins ce service, & elle sauta aussitôt en riant sur une chaise pour dépendre Jean-François Alexandre d'Arnonville⁵⁴⁴.

Dans ce texte satirique, l'amour pas plus que le devoir imposé par le père ne propose des arguments solides et la jeune fille se détermine sur un principe qui échappe à son entendement : « elle pensa être déterminée moins par sa passion que par un certain devoir inviolable que pourtant elle ne comprenoit pas ». Julie n'est pas en proie à un dilemme cornélien. En effet, s'il y a bien là une hésitation marquée par l'adverbe presque : « la voilà donc presque résolue », ce qui fait le fond de cette hésitation c'est l'idée de ce qu'elle va laisser derrière elle, à savoir la perte de ce qui faisait sa vie passée et nullement un scrupule moral. Puisqu'il lui faut choisir entre son père et son amant, le choix est bientôt fait et Julie décide de quitter son père pour rejoindre son amant.

Or Julie observe le chemin qu'il va lui falloir emprunter pour le faire. L'obstacle surgit sous la forme inattendue d'un creux : « elle voit que précisément à l'endroit, où il faudroit descendre, il y avoit un creux, où l'eau de la pluie qui étoit tombée ce jour-là s'étoit arrêtée ». Etymologiquement, l'obstacle dérive de *obstare*, « se tenir devant », c'est-à-dire de *ob* « devant » et *stare* « être debout, dressé ». Or ce que Julie voit par la fenêtre, et qu'elle appelle un creux, c'est un fossé c'est-à-dire précisément un décalage entre deux bords. Il n'y a pas d'autre chemin, il faut en passer par là si elle veut quitter son statut de fille et accéder à celui de femme. Or le fossé, le décalage ou la faille constituent symboliquement l'ouverture dont j'avais stipulé qu'elle était féconde et qu'elle était essentiellement ironique. Julie choisit de « combler ce creux » ce qui, selon ma lecture l'éloignerait de la position féminine vers laquelle elle tend et qui d'ailleurs la précipite dans le mariage. Cependant, l'intérêt est dans la manière dont elle va procéder. Au-delà de la satire mais peut-être même à rebours de son sens premier, il faut bien reconnaître que le moyen qu'elle choisit pour exécuter son projet est de prendre appui sur ses aïeux pour quitter le domicile paternel.

A la fin de la journée, le moment de la fuite approchant :

⁵⁴⁴ *Le Noble* dans *Œuvres complètes*, volume VIII, p. 31, édition critique publiée par J.-D. Candaux, C. P. Courtney, P. H. Dubois, S. Dubois, P. Thompson, J. Vercruysse et D. Wood, Amsterdam, Van Oorschot, 1979-1984, 10 volumes.

[...] Julie fit un paquet de ce qu'elle avoit de plus précieux, & comme le jour commençoit à baisser elle se mit à préparer sa fuite. Le Grand-père fut jetté dans la boue, & celui-là, ne suffisant pas, fut suivi d'un second, & puis d'un troisième. Jamais Julie n'avoit cru qu'on pût tirer si bon parti des Grands-peres. Ce nouvel usage la divertissoit ; cependant elle étoit fort agitée, & si d'un côté son cœur se délectoit dans l'espoir d'être à son Amant, de l'autre il saignoit pour son Père. Ah que les principes d'une bonne éducation eussent été puissans sur une ame naturellement vertueuse, & encore incertaine⁵⁴⁵ !

Le second temps est donc celui de la préparation de la fuite. Julie prévoit d'emmener avec elle un paquet qui contient « ce qu'elle avoit de plus précieux ». En face de ces éminents objets féminins qui sont en quelque sorte élevés dans un mouvement ascendant au rang le plus prestigieux, Isabelle de Charrière oppose un mouvement descendant en évoquant toute la lignée paternelle qu'elle fait littéralement déchoir : « Le Grand-père fut jetté dans la boue, & celui-là, ne suffisant pas, fut suivi d'un second, & puis d'un troisième ». Qu'il faille quitter son père cela semble relever du bon sens mais la déchéance que connaît sa lignée est une véritable précipitation dans l'ignominie. Ne faut-il y voir que le grossissement du trait satirique et le contraste ironique ? En fait l'usage qu'elle fait de ses Ancêtres est nouveau en ce qu'il n'est pas le même que celui de son père qui se perdait dans une admiration béate et mortifère de sa généalogie. Julie le démontre à grand fracas : il n'y a là rien d'admirable, rien d'idéalisable. Elle refuse l'honneur mal placé. En revanche il y a là quelque chose d'utile. Elle s'en sert pour assurer son passage, pour le rendre plus sûr.

Le troisième temps est celui de la fuite :

Lorsque tout fut endormi [...] elle se releva. Elle s'habilla à la hâte, & légèrement, sans lumière, & par conséquent sans miroir : elle pensoit bien que de nuit, à la faible lueur de la Lune, Valaincourt ne s'amuseroit pas à contempler son ajustement. La Lune paroit, la fenêtre s'ouvre, minuit sonne, Julie jette le paquet, elle monte sur la fenêtre, elle redescend, elle monte encore, quelque chose la retient, elle croit entendre son Père, mais que lui dit-il pour l'arrêter ? Il lui parle de son nom, de sa naissance, de l'honneur de son origine qu'elle avoit à soutenir. Julie trouva que tout cela ne faisoit rien à l'affaire [...] L'Amour lui présente des motifs moins foibles, il la détermine, & Julie saute lestement sur le visage d'un de ses Ancêtres qui se rompt sous ses pieds⁵⁴⁶.

Le sens premier de l'ironie se laisse aisément saisir ici et il fait d'ailleurs toute la saveur de ce passage. Tout au long du roman le père rebat les oreilles de tout un chacun avec

⁵⁴⁵ *Le Noble, op. cit.* p. 32.

⁵⁴⁶ *Ibid.* p. 33.

la fierté de l'origine et de l'ancienneté de son nom. Il est par conséquent tourné en ridicule puisqu'il n'a rien compris mais c'est surtout la vanité de sa prétention qui est visée. Julie s'enfuit donc de chez elle pour aller épouser l'homme qu'elle aime contre l'avis de son père. Cependant le grossissement des défauts et l'absurdité de la position paternelle ont pour pendant les deux actes transgressifs de la fille : Julie s'enfuit avec un amant et c'est une faute. Celle-ci est augmentée par le moyen employé.

L'ironisé est ici le père. La satire est dirigée, dès les premières lignes du conte, contre le père et son fils et les coups sont portés avec une telle précision que le lecteur ne doute pas un instant que la citation de La Fontaine placée en exergue doive leur être appliquée : « on ne suit pas toujours ses aïeux ni son père ». Dans la fable dont il est extrait, ce vers n'est pas le dernier, celui qui en quelque sorte révélerait le sens de la morale. Il est suivi de trois vers qu'il faut prendre en considération :

On ne suit pas toujours ses aïeux ni son père :
Le peu de soin, le temps, tout fait qu'on dégénère,
Faute de cultiver la nature et ses dons
Ô combien de Césars deviendront des Laridons !

Dans le conte d'Isabelle de Charrière, le lecteur ne peut que penser d'abord que le père et le fils sont d'une lignée ancienne dont ils sont les rejetons dégénérés :

Il y avoit dans une des Provinces de France un Château très-ancien, habité par un vieux rejetton d'une Famille encore plus ancienne. Le Baron d'Arnonville étoit très-sensible au mérite de cette ancienneté, & il avoit raison, car il n'avoit pas beaucoup d'autres mérites [...] Le jeune Seigneur⁵⁴⁷ avoit également à se plaindre de la nature, & de l'éducation [...] Content du nom d'Arnonville, & de la connoissance de l'arbre généalogique de sa maison il se passoit de talens, & de science⁵⁴⁸.

Dans le style de l'ironie voltairienne, Isabelle de Charrière désigne d'emblée la cible de l'ironie. Ainsi la grandeur ancienne s'est perdue et les premières phrases du conte sont là-dessus explicites : le père et le fils en sont la preuve.

Le titre de la fable de La Fontaine cependant « L'Education » oblige à réinterroger les choses. Si le jeune Seigneur se passe de « science », la jeune Julie, bien qu'elle soit présentée comme fort différente de son père et de son frère, bien qu'elle ait « de la beauté, des grâces &

⁵⁴⁷ Il s'agit du fils du Baron d'Arnonville.

⁵⁴⁸ *Ibid.* p. 21.

de l'esprit » n'a pas reçu une éducation fort différente de celle de son frère. Elle a toutefois lu des romans et elle a le « cœur bon ». C'est pourquoi l'attention est attirée par cette petite remarque du narrateur qui aurait pu passer presque inaperçue : « Ah que les principes d'une bonne éducation eussent été puissans sur une ame naturellement vertueuse, & encore incertaine⁵⁴⁹ ! » Cette phrase s'applique à Julie qui se trouve de la sorte également visée par l'ironie dont elle porte la marque d'incertitude.

Ainsi l'âme incertaine du personnage féminin met-elle sur la voie d'une ironie plus fine et qui se déploiera dans l'œuvre d'Isabelle de Charrière jusqu'à en faire la caractéristique principale de son écriture puisqu'elle renvoie à l'indécidabilité de l'ironie. Les extraits du conte cités plus haut appellent une lecture un peu plus complexe et supposent que le lecteur garde en mémoire l'ambiguïté de l'ironie qui ne permet pas de trancher.

Du côté de l'action, dans la fuite de la jeune fille, l'essentiel se joue avec cette fenêtre qui s'ouvre, dans l'encadrement de laquelle elle se trouve et par laquelle elle s'apprête à sauter. Il y aura un avant et un après. Deux représentations du monde, de la société et de la vie viennent se côtoyer ici, se jauger voire s'affronter. C'est la deuxième fois que Julie hésite. Cette fois l'hésitation est marquée par le mouvement amorcé et interrompu : « Julie jette le paquet, elle monte sur la fenêtre, elle redescend, elle monte encore ». Ses objets sont déjà de l'autre côté mais il n'est pas si sûr que passer par la fenêtre soit une solution et malgré le ton satirique, il y a bien là une inquiétude : « quelque chose la retient ». Avant de franchir le pas : « elle croit entendre son Père, mais que lui dit-il pour l'arrêter ? Il lui parle de son nom, de sa naissance, de l'honneur de son origine qu'elle avoit à soutenir ». C'est là pour Julie – et très certainement comme pour Isabelle de Charrière – un fardeau trop lourd à porter, trop difficile à soutenir. C'est en tout cas de ce nom qu'il va s'agir de se défaire. Une question se pose néanmoins : dans une société patriarcale, n'est-ce pas là le sort commun des filles ? N'ont-elles pas assez généralement et de quelque manière à perdre le nom de leur père ? La question de la mésalliance de classe ne recoupe pas tout à fait celle du nom du père en revanche, c'est bien le rapport au nom qu'Isabelle de Charrière interroge.

C'est en cela que son écriture va bien au-delà de la satire du préjugé nobiliaire puisqu'elle fait vaciller la clef de voûte du patriarcat. La fin du passage est d'une telle

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 31.

violence symbolique que c'est probablement à elle qu'Isabelle de Charrière a dû la colère de sa famille :

Julie saute lestement sur le visage d'un de ses Ancêtres qui se rompt sous ses pieds.

Le jeter dans la boue n'aura pas suffi, il fallait encore le détruire. Le portrait de l'Ancêtre du fait qu'il a été jeté dans le fossé avec un deuxième puis un troisième figure dans le conte en tant que représentant de l'*ordre* patriarcal. Avec la métonymie – Julie saute sur le visage et non sur le portrait – c'est la dimension de la représentation inhérente au portrait qui disparaît, c'est-à-dire la dimension symbolique. Julie n'est pas seulement insolente, elle ne se contente pas de braver l'ordre patriarcal. Elle le foule aux pieds, au sens propre. Certes elle transgresse ses lois en s'enfuyant avec son amant. Pourtant ce n'est pas seulement de l'émancipation d'une jeune fille qu'il est question mais bien de destruction dans un geste qui, tout en ayant valeur métaphorique, se donne à lire comme tout à fait réel.

Ce questionnement Isabelle de Charrière le poursuivra jusque dans ses dernières œuvres et notamment dans *Honorine d'Userche*, roman de la révolution et de l'émigration. Ce texte raconte l'effondrement des valeurs morales, politiques et philosophiques d'une société, il fait la peinture de la chute et de la fin de l'Ancien Régime. Plus aucun « système » ne parvient à se soutenir dans cette période : l'immoralité du libertin marquis de La Touche, sectateur des philosophes, fait ressortir la part d'ombre des Lumières et elle s'oppose au dogme religieux bêtement incarné par la mère d'Honorine, hypocrite et vaine. Il s'agit de la destruction d'un monde et celle-ci ouvre sur une question.

L'on a souvent dit qu'*Honorine d'Userche* était un roman de l'amour impossible entre un frère et une sœur et qu'Isabelle de Charrière avait abordé avec l'inceste l'un des derniers tabous de la société. L'inceste serait alors le dernier obstacle, le dernier impossible auquel les héros auraient à s'affronter. Je ne vois pourtant sous la plume d'Isabelle de Charrière aucune condamnation de l'inceste. Honorine serait tout à fait prête à transgresser *aussi* cette loi, c'est Florentin qui recule devant la transgression et qui prend la fuite.

Le véritable enjeu est la possibilité d'une société fondée sur une autre structure que sur celle du patriarcat dont la clef de voûte est –non pas le père – mais le nom du père en tant qu'il est cela même qui fonde l'ordre patriarcal. Dans *Honorine d'Userche* l'héroïne s'arroge le droit de procéder elle-même à la nomination du personnage masculin qui, ne portant pas le nom de son père, porte le nom d'une terre :

Pourquoi ne pas appeler toujours Florentin le Chevalier de Vienne ? Il n'y a plus personne, m'a-t-on dit, de ce nom-là, de sorte que personne ne viendra le disputer à Florentin. Il est beau ce nom à ce qu'on dit. Pourquoi ne pas le prendre ? Qu'est-ce qu'un nom ? La chose du monde la plus indifférente : des lettres, un son, dont il est trop heureux qu'on puisse tirer parti. S'approprier une chose si vaine, c'est ne rien voler ; je prendrais demain un nom de mon choix parmi tout ce qu'il y eut jamais de noms, ou ce qui pourrait jamais s'en fabriquer⁵⁵⁰.

Le nom est beau, c'est dire qu'il est désirable. Or aux questions faussement naïves d'Honorine « pourquoi ne pas le prendre ? qu'est-ce qu'un nom ? » Isabelle de Charrière répond dans son roman par le chaos, l'inceste et la mort. Comme dans *Le Noble*, où il fallait savoir tirer parti de ses aïeux, pour Honorine, le nom c'est « La chose du monde la plus indifférente : des lettres, un son, dont il est trop heureux qu'on puisse tirer parti ». La différence c'est qu'ici il s'agit de prendre un nom qui ne vous appartient pas et de le prendre comme on le ferait de quelque chose qui pourrait se fabriquer et dont on pourrait se parer : un vêtement ou une robe.

C'est bien parce que la nomination inscrit dans une lignée que la place de chacun s'en trouve désignée et le monde ordonné : c'est une loi implacable. Lorsqu'Honorine et Florentin comprennent, bien après le narrateur et bien après le lecteur, qu'ils ont le même père et la même mère, ils sont confrontés à cette loi qui ordonnait le monde dans lequel ils vivaient et avec lequel Honorine avait cru pouvoir ruser. Le défaut aura été un défaut de nomination : le marquis de la Touche n'avait pas reconnu Florentin pour son fils :

Il avait été baptisé *Florentin*, et une terre ayant été achetée pour lui à l'autre extrémité du Royaume par des gens qui ne se nommaient pas, il en porta immédiatement le nom, et s'appela chez les villageois qui le reçurent, tantôt le Vicomte de la Haye, tantôt Florentin ou le beau Florentin ; il était même souvent désigné par le seul nom de *le beau* qu'il mérita chaque jour davantage⁵⁵¹.

L'héroïne éprouve le plus profond mépris pour un père dépravé comme pour sa mère faussement dévote et elle les tiendra à juste titre pour responsables de la catastrophe de sa destinée. Ce monde et ce temps sont devenus ceux de l'incertitude dans laquelle l'histoire des personnages et la grande Histoire sont confrontés à la même confusion et soumis à la même violence. N'y aurait-il pas là quelque ironie du sort ? Erik Leborgne en fait ce très beau commentaire :

⁵⁵⁰ *Honorine d'Userche*, dans *Trois romans d'Isabelle de Charrière*, introduction et notes Erik Leborgne, *op. cit.* p. 190-191.

⁵⁵¹ *Ibid.* p. 180.

La nouvelle se clôt sur ce cri pathétique, sur cette bouche ouverte de l'héroïne, métaphorique d'une béance du roman et de l'Histoire⁵⁵².

En effet, Honorine a dû émigrer et dans l'ignorance où elle est du sort de Florentin, le roman s'achève sur ce cri :

Florentin ! Florentin ! n'existerait-il plus rien de toi ?

La fin du roman est une invocation dont le lecteur perçoit d'autant plus le désespoir que le prénom est répété en vain. La question existentielle de la jeune fille, formulée sous une forme négative, renvoie à l'impossible d'un savoir sur la mort. C'est ainsi que le dénouement prenant la forme d'une fin ouverte se fait métaphorique du propos.

⁵⁵² *op. cit.* p. 23.

b) « Commencer sans finir »

La fin ouverte, même si elle est réussite esthétique, laisse toujours le lecteur sur sa faim/fin, dans une position inconfortable puisqu'il est frustré d'un savoir auquel il croyait avoir droit et sur lequel il comptait. C'est une dérobade. L'auteur écrit *donc* – peut-on croire naïvement – l'auteur sait. S'il ne dit pas la fin, il en prive le lecteur qui pourra toujours rêver, imaginer, espérer mais qui restera suspendu au doute quant à la valeur de ce qu'il a inventé : est-ce que c'est bien ça ? De cette suspension résulte parfois une juste colère dont témoignent les propos de Mme de Staël adressés à Isabelle de Charrière :

Je me suis intéressée vivement aux *Lettres neuchâteloises*, mais je ne sais rien de plus pénible que votre manière de commencer sans finir⁵⁵³.

Elle écrit aussi :

Qu'est-ce qu'un roman appelé *Mrs Henley* qu'on prétend de vous, c'est-à-dire qu'on trouve charmant ? [...] Celui-là aussi est-il fait à moitié ? Vous abuseriez un peu du talent qu'il faut pour tourmenter ainsi⁵⁵⁴.

Cette manière, ce style est « pénible » et cause de tourment pour certains lecteurs qui y trouvent, en effet, un réel désagrément. Celui-ci tient au fait que le lecteur demande au texte qu'il lui dise ce qu'il sait. La preuve en est qu'il arrive souvent que des lecteurs ne parviennent pas à se satisfaire de cette fin de non-recevoir qu'est la fin ouverte. On veut savoir, on exige de savoir, on aimerait savoir : d'où les demandes répétées que l'auteur produise une suite voire, le cas échéant, l'écriture et la publication, par d'autres, de textes qui pourraient être une suite ou une fin. Ce n'est pas insignifiant pour mon propos que ces lecteurs en arrivent à devenir auteurs et à écrire ce qu'ils ne se contentent plus de rêver comme si quelque chose devait s'inscrire noir sur blanc pour venir attester d'une insaisissable réalité. Combien connaissons-nous de suites à ces romans dont l'ouverture n'a pas été supportée ? Le roman inachevé offre lui aussi une forme d'ouverture : lorsque la fin ne convient pas, on la (ré)écrit. Mme Riccoboni écrit ainsi une suite à la *Vie de Marianne*, Mme Elie de Beaumont écrit une suite au roman inachevé de Mme de Tencin, *Anecdotes de la cour*

⁵⁵³ Dans Trousson, *op. cit.* p. 287, lettre du 27 août 1793, t. IV, p. 162, dans *Œuvres Complètes*, éd. Critique publiée par J.-D. Candaux, C. P. Courtney, P. H. Dubois, S. Dubois, P. Thompson, J. Vercruysse et D. Wood, Amsterdam, Van Oorschot, 1979-1984, 10 volumes.

⁵⁵⁴ Dans Trousson, *op. cit.* p. 294, lettre du 27 août 1793, *Œuvres complètes, op. cit.*, t.IV, p. 163.

et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre : la littérature du dix-huitième siècle est riche d'innombrables suites.

Les réactions de Mme de Staël, toutefois, laissent supposer que les solutions qu'elle-même aurait pu inventer ne l'auraient pas satisfaite aussi bien que celle que l'auteur aurait pu, ou dû, écrire. Et pourtant, si Mme de Charrière l'avait fait, cela lui aurait probablement été reproché : n'importe quelle autre fin, fermée, aurait été ratée. C'est ce que Sainte-Beuve énonce au sujet des *Lettres neuchâteloises* :

C'est là une véritable fin, la seule convenable. Pousser au-delà, c'eût été gâter ; en venir au mariage, s'il eut lieu, eût été trop réel. Au contraire, on ne sait pas bien ; l'œil est encore humide, on a tourné la dernière page et l'on rêve. Les *Lettres neuchâteloises* n'eurent pas de suite et n'en devaient pas avoir⁵⁵⁵.

L'instructive introduction de Trousson aux romans d'Isabelle de Charrière décline ce thème de l'in-finitude tout du long ainsi que la manière dont il a été reçu par le public. En effet, on pourrait penser qu'à force d'insistance celui-ci obtient d'Isabelle de Charrière qu'elle écrive une suite à ses *Lettres de Lausanne* et ce sera *Caliste*. Voici ce que Trousson rapporte de cette tentative :

Le 9 novembre 1786, de Paris, Mme de Charrière écrivait à son frère : « On voudrait que je continuasse mes petits romans et surtout les *Lettres écrites de Lausanne*. » Quelques mois plus tard, le 24 juillet 1787, friande de dénouements heureux, sa belle-sœur insistait : « Je suis en peine de savoir si l'aimable Cécile épousera le jeune lord. » Elle y avait pensé elle-même puisque, dès le 20 février 1785, le serviable Salgas applaudissait : « Vous avez une fort bonne idée de vouloir nous faire l'histoire du mentor du jeune lord. C'est un personnage intéressant, et qui va fort bien à côté de la mère de Cécile. » Cette suite, elle s'était même mise à l'ébaucher, et quelques fragments subsistent de ces essais.

Or les *Lettres écrites de Lausanne* reparurent à Paris en janvier 1787, augmentées d'une seconde partie intitulée *Caliste*, prête depuis plusieurs mois⁵⁵⁶. [...] Etait-ce bien la suite des *Lettres* ? Dans un certain sens seulement car, s'il y a en effet un lien intime entre les deux œuvres, il n'est pas dans l'anecdote, et l'histoire de Caliste, qui ramenait le lecteur dans l'Angleterre de Mrs Henley, n'était pas la conclusion de celle de Cécile⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Dans Trousson, *op. cit.* p. 287.

⁵⁵⁶ Trousson précise ici, dans une note de bas de page : « Février 1804, *Œuvres complètes*, *op. cit.* t.VI, p. 564 : « A sa prière [celle du libraire Proult], j'avais gardé le plus rigoureux silence sur *Caliste* pendant plusieurs mois, parce qu'il ne voulait le mettre en vente qu'après le nouvel an, c'est-à-dire après le débit des almanachs. »

⁵⁵⁷ Trousson, *op. cit.* p. 303.

Isabelle de Charrière semble donc apporter à la demande du public pour les *Lettres de Lausanne*, deux types de réponses : l'ébauche fragmentaire d'une suite et *Caliste* une œuvre généralement considérée comme « intégrale ». Pourtant ces deux textes indiquent une même impossibilité. L'ébauche est par nature inachevée mais *Caliste* qui devait être la suite des *Lettres de Lausanne* « n'était pas – selon Trousson – la conclusion de celle de Cécile ». Il semblerait que quelque chose dans cette écriture se refuse à la clôture. Dans l'édition de Trousson, les deux textes sont présentés ainsi : *Lettres écrites de Lausanne* première partie (1785), *Lettres écrites de Lausanne* seconde partie : *Caliste* (1787). Ce n'est plus une suite. C'est une partie. Dans une édition plus récente de trois romans d'Isabelle de Charrière préfacée par Benedetta Craveri⁵⁵⁸, les éditeurs n'ont pas choisi de faire suivre les *Lettres de Lausanne* de *Caliste* ; il en va de même pour l'édition de 1994 dans le Livre de poche de *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle* qu'Erik Leborgne trouve « peu cohérente⁵⁵⁹ ». Il affirme quant à lui, à l'instar de Starobinski que « ces deux récits inséparables sont à lire et à interpréter en miroir l'un de l'autre⁵⁶⁰ ».

Plus loin dans ce passage Trousson formule clairement le problème : « Etait-ce bien la suite des *Lettres* ? ». Il précise alors : « s'il y a en effet un lien intime entre les deux œuvres, il n'est pas dans l'anecdote ». Il y a bien un lien par lequel les deux œuvres sont reliées l'une à l'autre mais s'il n'est pas *dans* l'anecdote, c'est-à-dire dans la fable ou dans le sens que l'on peut accorder à l'histoire, alors il est nécessairement ailleurs, à côté. C'est là que je situe le lien avec l'ironie dont l'émergence est toujours décalée par rapport au sens, c'est-à-dire hors-sens sans pour autant que la lecture bascule dans l'absurde.

Une autre question se pose alors au sujet des fins ouvertes. Puisque l'auteur n'a pas conclu, est-ce au lecteur de le faire et quel sens cela peut-il avoir ? Le lecteur aurait-il la liberté, suivant ses propres inclinations, d'opter pour une fin ou pour une autre ? C'est ce que nous pensons communément et la fin ouverte est généralement appréciée en ce qu'elle réserverait au lecteur une place éminente. C'est ce que la citation de Sainte-Beuve laisse croire : « on a tourné la dernière page et l'on rêve. ». Au lecteur appartient le mot de la fin.

⁵⁵⁸ Madame de Charrière, *Lettres de Lausanne et autres récits épistolaires suivis d'un essai de Sainte-Beuve*, préface de Benedetta Craveri, Rivages poche, Editions Payot et Rivages, Paris, 2006, 235 p.

⁵⁵⁹ Erik Leborgne, *Trois romans d'Isabelle de Charrière*, « Introduction », note de bas de page 1, p. 12, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, 253 p.

⁵⁶⁰ *Ibid.* p. 11-12.

Isabelle de Charrière montre bien qu'il ne peut en être ainsi : « Dans un an, dans deux ans, vous apprendrez, je l'espère, que je suis raisonnable et heureuse, ou que je ne suis plus⁵⁶¹. » Ainsi s'achèvent les *Lettres de mistriss Henley* d'Isabelle de Charrière mais l'alternative de mistriss Henley n'est pas une offre faite au lecteur quand bien même il s'identifierait à la destinataire des lettres. En effet cette dernière, dans l'ordre même de la fiction, n'apprendrait peut-être rien. L'orientation donnée par l'incise « je l'espère » informe le lecteur sur le souhait de la narratrice. Il ne *saura* rien d'autre. La fin ouverte, contrairement à ce qui est souvent affirmé, ne laisse au lecteur aucun choix. L'idée qu'il peut rêver une fin n'est jamais que la solution la plus élégante que l'on puisse proposer pour éviter la confrontation avec le réel de ce qu'est une absence de conclusion. Que le lecteur apporte la sienne ce n'est jamais que se donner l'illusion de combler un vide qui, néanmoins, demeure.

Ce vide a quelque chose à voir avec l'ironie. La fin des *Lettres de mistriss Henley* permet de saisir qu'il ne s'agit pas tout à fait d'une ironie par laquelle la narratrice serait parvenue à une *synthèse* : c'est en cela que l'ironie d'Isabelle de Charrière est différente de celle de *Claire d'Albe*. Le roman de Sophie Cottin tentait la synthèse du réel et de l'idéal. Isabelle de Charrière explore ce qui fait à la fois la conjonction et la disjonction du réel et de l'idéal, autrement dit elle s'attache à ce qui tout en les tenant à distance l'un de l'autre leur permet de tenir ensemble.

Il y a une raison pour qu'Isabelle de Charrière laisse là l'ébauche d'une suite de l'histoire de Cécile et que *Caliste* ne puisse pas être la conclusion des *Lettres de Lausanne*. Je ne pense pas avec Trousson que l'auteur « refuse » de conclure ou que l'auteur ne veuille pas mettre un terme à son texte. Il s'agit là d'une impossibilité rencontrée dans l'écriture. C'est sur cette impossibilité que je m'appuie pour qualifier ces textes de romans *ironiques*. C'est que seule demeure la question dans laquelle se situe ce qui anime cette œuvre littéraire. Et cette question pourra, éventuellement, relancer l'écriture.

Ainsi, le comble de l'ironie chez Isabelle de Charrière c'est que le lecteur, mais tout aussi bien l'auteur, se trouvent au moment de la fin ouverte devant le fait qu'en cet endroit du texte il n'y a pas de sens. Le sens fait défaut. C'est un effet de l'écriture d'Isabelle de Charrière et elle s'y trouve confrontée tout comme le lecteur.

⁵⁶¹ *Lettres de mistriss Henley*, op. cit. p. 374.

Mme de Charrière a parfaitement conscience de l'attente de son lectorat, ce n'est pas pour lui complaire qu'elle écrit – non pas une mais – des suites. Trousson attire l'attention sur une insatisfaction qui est propre à la romancière : ce n'est pas à la demande du public qu'elle a écrit une suite puisque celle-ci était déjà « prête depuis plusieurs mois ». Isabelle de Charrière, exactement comme sa lectrice Mme de Staël, ne se résout pas à en rester là. Les *Lettres de Lausanne* comptent trois suites, on trouvera une édition intitulée *Trois Femmes, Suite des Trois femmes, Histoire de Constance*, il existe également des *Lettres Trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés, suite*. Il y a donc dans cette écriture quelque chose qui empêche la fermeture mais qui du même coup lui permet de repartir : c'est ce qui la met en mouvement.

J'ai pu prendre connaissance de trois éditions d'œuvres d'Isabelle de Charrière qui mettent en avant d'une manière significative les suites de la romancière. Il y a l'édition de Trousson déjà citée, celle d'Erik Leborgne qui publie *Trois Romans d'Isabelle de Charrière* et celle de l'édition des *Romans, Contes et Nouvelles* des *Œuvres complètes* par Candaux. Dans la « Préface générale » de J.-D. Candaux une remarque évoque l'effet produit par l'existence des suites :

La présente édition a pour but de réunir toutes les œuvres romanesques d'Isabelle de Charrière tant imprimées qu'inédites, **avec toutes leurs suites – qui révèlent souvent sous un jour tout à fait nouveau l'ouvrage qu'elles continuent**⁵⁶² [...]

Ainsi l'œuvre apparaît moins continuée que changée par l'adjonction des suites, lesquelles n'augmentent pas le texte mais le transforment. Elles poussent en tout cas à d'autres lectures. Chaque suite venant déplacer le sens de la précédente, c'est elle qui *fait le sens*. Je reprends ici à dessein l'expression traduite de Stanley Fish pour qui *le lecteur fait le texte*. Certes, le lecteur fait le texte puisque de son interprétation et de sa lecture dépendent la production de sens. Il n'est pas moins vrai que l'auteur fait le texte puisque c'est lui qui l'écrit avec ses mots et ses intentions même si, du fait de la nature même du langage, il écrit toujours autre chose que ce qu'il pensait écrire. Mais l'écriture elle-même témoigne au moyen des suites qu'une logique de l'écriture en tant que telle est à l'œuvre. Ce n'est pas à son tour mais simultanément, avec les deux autres dimensions qu'elle intervient dans la construction de sens

⁵⁶² *op. cit.* p. 7. Je souligne.

fût-ce pour en marquer les limites. En effet, le sens, à être de la sorte démultiplié par la multiplicité des suites, se trouve aboli : il ne peut plus être porteur de « la vérité » du texte.

Un peu plus loin J.-D. Candaux ajoute :

On voit s'y former, croyons-nous, **l'image d'une romancière différente** de celle que le public cultivé pouvait se faire d'elle.

Pour l'éditeur l'œuvre romanesque vient s'articuler ou se conjoindre avec l'image de la romancière, c'est-à-dire avec la représentation que les lecteurs se font d'elle. Il s'agit d'une dimension plus personnelle. Cette manière d'évoquer l'auteur, comme si dès lors existaient plusieurs figures d'Isabelle de Charrière, rappelle la distinction opérée par José-Luis Diaz dans son concept de scénographie auctoriale : il évoquait l'auteur textuel, l'écrivain imaginaire et l'auteur réel. Dans la préface des *Œuvres complètes*, ce qui est visé dans « l'image d'une romancière différente » c'est l'écrivain imaginaire. La *personne* d'Isabelle de Charrière est mise en cause mais elle l'est autant par le lecteur que par elle-même. Le terme de personne doit être pris ici au sens étymologique de masque. Il renvoie au théâtre antique et à l'*eirôn*. La romancière ne pourra dire le plus intime qu'en adoptant le masque de la fiction dans une mise en scène qui relève de la scénographie parce qu'il y a une impossibilité à « se » dire, à « se » raconter. C'est bien à cause de cette impossibilité que le biographique est toujours teinté d'imaginaire quelqu'effort que l'on fasse pour tendre à une vérité objective et c'est en quoi l'écrivain imaginaire de José-Luis Diaz tient toujours de très près à l'auteur réel qui ne pourra jamais se laisser représenter dans l'écriture.

Ce que poursuit Isabelle de Charrière dans ses romans est précisément ce qui ne parvenant pas à s'écrire revient néanmoins inéluctablement d'une œuvre à l'autre. C'est à cela que la fin ouverte dans ses romans renvoie, à un réel indicible qui en fait toute l'ironie.

Cette précision est essentielle pour sortir de l'aporie qui fait de certaines romancières des auteurs sans imagination. Ce qu'Elisabeth Badinter disait au sujet de Mme d'Epinay⁵⁶³, Trousson le dit à propos d'Isabelle de Charrière :

⁵⁶³ Je rappelle ses propos «[...] elle manque cruellement d'imagination. Faire un plan, inventer une intrigue et créer des personnages sont choses au-dessus de ses forces. En revanche, Louise d'Epinay peut trouver son inspiration dans sa propre histoire, suffisamment banale et exemplaire pour intéresser d'autres femmes. » Elisabeth Badinter, *Les Contre-Confessions*, op. cit. « Préface », p. X.

Elle ne serait pas un écrivain d'imagination, qui entasse aventures et péripéties ou file des intrigues compliquées, accumule catastrophes et événements spectaculaires. Elle se sentait attirée vers l'intimisme, l'observation⁵⁶⁴.

L'imagination (que je fais équivaloir ici à l'imaginaire) n'est pas affaire de quantité d'aventures ou de péripéties, elle relève d'une position de l'auteur par rapport au réel. C'est précisément parce que Mme Riccoboni, Mme de Charrière, Mme d'Epinay et quelques autres ont opté pour une position d'observation de l'intime à partir de laquelle elles ont écrit des romans que l'on peut dire que ces femmes ont inventé quelque chose. Une vie n'est pas une histoire. Il faut justement un imaginaire suffisamment consistant pour pouvoir, de sa vie, faire un roman. Au XVIII^e siècle peu d'écrivains s'y étaient essayés et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle le texte de Mme d'Epinay *Histoire de Mme de Montbrillant* a connu l'étrange destin que j'ai évoqué précédemment dans ce travail.

Si ce texte a été si longtemps inclassable c'est qu'il n'était précédé d'aucune tradition littéraire. Les éditeurs ne parvenaient à le situer ni du côté de la fiction (ce n'était pas vraiment un roman) ni du côté de la « réalité » (ce ne sont pas des mémoires). Il ne correspondait à aucune des catégories existantes et pouvait en son temps paraître « bizarre ». L'ironie dont il est question avec Mme d'Epinay, et qui suppose une distanciation, une objectivation de soi en même temps qu'une réelle prise en compte de la subjectivité offre une troublante proximité avec l'autofiction⁵⁶⁵.

L'absence de dénouement met sur la voie de ce que cette écriture opère chez Isabelle de Charrière : c'est la conjonction avec l'imaginaire de ce qu'il y a de plus intime et de plus réel parce que c'est de là que partent les questions portées par son œuvre.

L'ironie se lit dans l'expression de sa subjectivité en tant qu'elle est divisée⁵⁶⁶ par ce qui lui échappe. La division passe dans l'*eirôn* qu'on le situe du côté du lecteur ou du côté de l'auteur. Dans la fin ouverte, il s'agit d'un *savoir* qu'Isabelle de Charrière n'a pas parce qu'il n'existe pas. En ce lieu-là il n'y a rien. C'est à partir de ce rien qu'elle peut poser les questions qui sont les siennes mais qui, nécessairement, emportent les questions qui traversent

⁵⁶⁴ *op. cit.* p. 281.

⁵⁶⁵ Il ne m'est pas possible de développer davantage ici cette dimension de l'autofiction que je ne fais qu'introduire. Cependant elle offre des prolongements pour cette recherche.

⁵⁶⁶ Ce qui est très différent de la conception de l'individu comme entité unifiée.

la société dans laquelle elle vit. Cette position rappelle la lettre de Flaubert à Louise Colet le 16 janvier 1852 dans laquelle il énonçait son désir d'écrire un livre sur rien :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre, sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière

Les enjeux esthétiques en tout cas me semblent recouper ceux d'Isabelle de Charrière. Celle-ci, romancière européenne, est aussi contemporaine de la Révolution française. La fin ouverte n'étant pas le seul indice d'une écriture ironique, l'absence de sens à laquelle lecteur et auteur sont confrontés dans les fins ouvertes est repérable en d'autres lieux. Avant d'aborder l'un de ses textes, postérieur à 1789 et qui, nécessairement, porte la trace du réel de la Révolution, c'est à partir du motif du mariage, entre autres, que se laisse approcher le rien qui indique le manque fondamental d'où s'origine l'écriture ironique d'Isabelle de Charrière.

c) La condition du féminin

En ce qui concerne les « destinées » féminines au XVIII^e siècle⁵⁶⁷, les romancières ont exploré le mariage ou l'ont en tout cas évoqué même si elles n'en ont pas fait une « question ». Dans les romans que j'ai pu lire, plusieurs cas de figure se présentent que je vais très rapidement balayer.

Le mariage est souvent ce sur quoi le roman se referme. Il est désiré et obtenu après que les obstacles ont été surmontés : c'est le cas dans *La Comtesse de Savoie* mais aussi dans *Le Siège de Calais* de Mme de Tencin ou dans *Adèle de Sénange* de Mme de Souza. Il y a aussi le mariage empêché ou raté de peu et c'est Pauline et Barbasan dans *Les Malheurs de l'amour* ; on trouve celui qui est refusé par le personnage masculin pour Mme Riccoboni dans les *Lettres de Fanni Butlerd*. Ce qui est beaucoup plus rare c'est le mariage refusé par l'héroïne comme dans les *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny. Dans *Trois Femmes* d'Isabelle de Charrière et sa suite avec l'histoire d'une quatrième femme, Honorine d'Userche, quatre types de solutions existent : le mariage choisi et heureux, le célibat volontaire précédé d'un double veuvage, le mariage sur lequel une ombre se profile et enfin le mariage impossible. Avec Mme de Staël dans *Delphine* la question du divorce est évoquée. Il s'agit là d'un autre destin du mariage que notre époque connaît bien et où l'on voit que le mariage d'amour, prôné comme une fin dans le roman, trouve dans la réalité des prolongements liés à la mobilité du sentiment amoureux et au caractère mouvant d'un désir qui ne se laisse pas assigner à une place, une fois pour toutes. J'évoquerai pour finir la suspension, soit pour cause de roman inachevé avec Mme de Tencin dans *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre*, soit parce que précisément c'est la question qu'il s'agit de laisser en suspens. C'est ce dernier cas que je vais analyser dans les romans d'Isabelle de Charrière.

Deux de ses textes, *Lettres neuchâteloises* et *Lettres écrites de Lausanne* laissent le lecteur dans l'incertitude quant au mariage des héroïnes, Marianne et Cécile. Ces romans laissent supposer au premier abord que le mariage serait pour chacune la réponse espérée,

⁵⁶⁷ Voir sur ces questions Pierre Fauchery, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle*, 1713-1807 : "essai de gynécomythie romanesque", Paris, A. Colin, 1972, 895 p.

attendue, l'unique possibilité de « la » destinée féminine au XVIII^e siècle. C'est aussi le point de vue adopté par nombre de critiques. Ainsi Trousson écrit-il en présentant les *Lettres neuchâteloises* :

A cette fille de bonne naissance mais pauvre, se pose l'éternel, l'unique problème de la condition féminine : le mariage. Comment envisager son avenir et qui voudra d'elle⁵⁶⁸ ?

Il semblerait en effet que Marianne dans les *Lettres neuchâteloises* puis Cécile dans les *Lettres de Lausanne* et enfin Caliste dans la suite des *Lettres de Lausanne* souffrent de l'incertitude de leur devenir marital voire de l'incapacité des personnages masculins à conclure par le mariage un amour partagé. La solution pour les personnages féminins serait donc le mariage. Malheureusement pour elles, les héroïnes d'Isabelle de Charrière se trouvent de fait dans une impasse puisque le mariage est régulièrement compromis par les personnages masculins, faibles, indécis et manquant d'énergie⁵⁶⁹. La conséquence en est que ces romans sont souvent interprétés comme une dénonciation de l'état d'aliénation et de la dépendance dans lesquels l'ordre social maintient les personnages féminins, donc les femmes. En effet, à prendre les choses du côté de la fable, c'est à cette lecture, logiquement, que le lecteur arrive.

Mais pour reprendre les termes de Trousson, si le mariage relève de la « condition féminine », faut-il pour autant en faire un destin ? Je poserai plutôt la question en ces termes : dans les romans d'Isabelle de Charrière, le mariage est-il la condition du féminin ? Est-ce à cette institution que tient le fait de devenir une femme ?

Pour les romans d'Isabelle de Charrière une réponse affirmative relèverait tout autant de l'erreur de lecture que de l'anachronisme. Poser la question du mariage ne signifie pas en faire une solution. Je vais tâcher de faire valoir une autre perspective en m'intéressant à ce qui, avec Isabelle de Charrière dans les *Lettres de mistriss Henley* mais surtout dans les

⁵⁶⁸ Trousson, *op. cit.* p. 286.

⁵⁶⁹ Dans les *Lettres neuchâteloises*, Meyer rapporte avoir entendu des femmes parler de lui lors d'un bal et il aurait surpris ces paroles : « j'ai entendu mon nom, le mot d'énergie, le mot d'amitié. » *op. cit.* p. 326.

Lettres neuchâtelaises serait le point de fuite : ce qui précisément dans son écriture s'inscrit « à la limite du rien⁵⁷⁰ ».

Dans *Lettres de mistriss Henley* le mariage est fait et c'est par là que s'ouvre le roman. Mistriss Henley écrit à son amie l'histoire de son mariage en réponse à la publication d'un livre qui narrait les souffrances d'un mari sentimental et malheureux. Or les questions liées au féminin, chez Isabelle de Charrière, loin de disparaître du fait du mariage, en sont posées avec plus d'acuité encore : c'est bien dans la relation à son époux que le douloureux de la condition féminine se fait sentir pour Mistriss Henley avec une force qui l'amène à évoquer, voire à désirer la mort. Martine Reid en fait l'analyse dans un article intitulé « Dilemme, ou la condition des femmes » :

Mistriss Henley ne peut prendre le bon parti, parce qu'il n'y en a pas pour elle. Elle se présente comme irrémédiablement scindée, victime d'une *schize* que rien ne peut apaiser [...] En réalité, on le comprend [...] Mistriss Henley ne peut vivre cette *partition* constitutive de son identité que sur le mode de l'insatisfaction et du malheur⁵⁷¹.

Le dilemme, dont Martine Reid rappelle la dimension tragique en le rapprochant des auteurs classiques et notamment du dilemme cornélien, serait la condition du féminin. Il se traduit sous la plume de la critique par les termes de « schize » mais aussi de « partition » ou de « scission » qui évoquent le décalage et sa faille. Dans ce roman, le personnage féminin, loin de trouver une solution dans le mariage semble s'y dissoudre tant il exacerbe les tensions liées au rapport qu'elle entretient avec sa propre division. Elle se perd dans les tentatives désespérées d'incarner un idéal féminin : « je serai raisonnable et heureuse » dit-elle « ou je ne serai plus ». Or cet idéal univoque est en réalité évitement de la division constitutive de son identité féminine. La confrontation à cette faille étant inéluctable pour le féminin, Martine Reid laisse entendre que cette partition pourrait être vécue sur un autre mode que victimaire.

C'est précisément ce que Mme de Charrière met en avant dans les *Lettres neuchâtelaises*. Il s'agit d'un roman épistolaire à l'intrigue extrêmement resserrée. Parmi les

⁵⁷⁰ J'emprunte cette expression à Starobinski qui l'emploie à propos d'un autre roman d'Isabelle de Charrière : « Une singulière économie nous ramène à la limite du rien; il faut écouter de légers bruissements », p. 131 dans « *Lettres écrites de Lausanne* de Madame de Charrière : inhibition psychique et interdit social », pp. 130-151 dans *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Editions sociales, Paris, 1970, 480 p. Trousson l'emploie, lui, à propos des *Lettres neuchâtelaises*, *op. cit.* p. 282 : « Ce fut donc une intrigue à la limite du rien »

⁵⁷¹ Martine Reid, « Dilemme, ou la condition des femmes », p. 170, pp. 167-174 p. dans *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière : éducation, création, réception*, sous la direction de Suzan van Dijk, Valérie Cossy, Monique Moser-Verrey, Madelein van Streien-Chardonnew, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006, 343 p.

quelques lettres des autres personnages du roman, se dégage la voix narrative principale d'Henri Meyer. C'est un jeune Allemand qui vient à Neuchâtel apprendre le métier de négociant et il écrit à son ami pour raconter la vie qu'il y mène. Cette intrigue tient en effet en peu de mots. Une jeune « cousette » Julianne C... fait un faux-pas dans la rue et fait tomber la robe d'une jeune femme de condition qu'elle allait livrer à sa propriétaire, Marianne de La Prise. Henri Meyer passe par là, relève la jeune fille et la robe désormais tachée. C'est le début d'une très brève liaison à laquelle Meyer met rapidement un terme mais dont la suite est la grossesse de Julianne. Henri et Marianne se rencontrent. Ils tombent amoureux. L'aventure avec la cousette est découverte, Marianne intercède pour que la jeune femme et l'enfant à venir soient protégés. C'est l'oncle d'Henri, seul est en mesure de le faire, qui accepte de pourvoir à leurs besoins. Henri quitte Neuchâtel pour régler cette affaire avec l'aide de son oncle : Julianne accouchera à Francfort mais elle devra y laisser l'enfant avant de repartir. Le roman s'achève sans que l'on sache si Meyer reviendra ou ne reviendra pas, s'il épousera Marianne ou ne l'épousera pas.

Or, qu'Henri Meyer revienne pour épouser Marianne, c'est un idéal et c'est le nôtre. C'est aussi probablement celui des lecteurs contemporains d'Isabelle de Charrière mais c'est avant tout un idéal *romanesque*. C'est dans le roman que nous voudrions une telle fin : ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants.

L'évidence du mariage comme solution fait perdre au lecteur la portée de l'ironie dans l'écriture d'Isabelle de Charrière. C'est pourquoi pour la percevoir il convient de se reporter à ce qui a été circonscrit dans le corps du roman.

Les analyses de Claire Jaquier m'ont mise sur la trace de lectures à double fond dès le départ de mes recherches. Dans un article intitulé « Le damier, la harpe, la robe salie : médiations et symboles du désir dans l'œuvre romanesque d'Isabelle de Charrière », elle fait la présentation suivante :

Les romans de Mme de Charrière sont éminemment polysémiques. Les *Lettres neuchâteloises*, en particulier, proposent plusieurs lectures, non convergentes, de l'histoire sentimentale qu'elles mettent en scène. Il s'agit d'un roman par lettres à

trois voix, celles des trois protagonistes, qui racontent chacun de leur point de vue l'histoire d'amour et de séduction qui les lie⁵⁷².

Je ne souscris pas entièrement à cette analyse et notamment au fait que les lectures seraient « non convergentes ». Certes cette approche répond à une certaine acception de l'ironie par laquelle la polysémie conduit à l'abolition du sens⁵⁷³. Mais ici les choses sont légèrement différentes. C'est moins de lectures que de points de vue dont il est question et justement, paradoxalement, ils convergent vers un même point. En revanche, lorsqu'ils sont présentés le lecteur perçoit bien qu'ils ne sont que partiels. C'est pourquoi, suivant la marche de Claire Jaquier et quittant le regard pour la voix j'apporterai une précision supplémentaire concernant la polyphonie du roman. En effet le traitement des différentes voix narratives concourt à créer des effets essentiels.

Le roman ne compte que sept lettres de Marianne qui est pourtant l'une des trois protagonistes⁵⁷⁴. Sa voix narrative ne se fait entendre que tardivement, à la onzième lettre. Ses cinq premières lettres (de la lettre XI à la lettre XVI) sont données à lire les unes à la suite des autres. Pourtant le paratexte indique que la lettre XV est « Ecrite avant la douzième, et contenue, ainsi que la seizième, dans la précédente ». Pour le lecteur, l'ordre de lecture ne correspond pas à l'ordre d'écriture des lettres. Quelles raisons conduisent Isabelle de Charrière à bouleverser la chronologie de l'écriture tout en prenant soin d'en avertir le lecteur ?

Afin d'éclaircir les choses, je vais procéder à une lecture qui rétablit l'ordre d'écriture prétendument originel, tel en tout cas que l'indique le paratexte : Marianne a écrit la lettre XI, sa cousine a écrit une réponse que nous n'avons pas. Ensuite Marianne écrit la lettre XV puis les lettres XII, XIII et XIV qu'elle envoie simultanément à sa cousine.

Dans sa première lettre, la lettre XI du roman, Marianne écrit :

⁵⁷² https://www.unine.ch/files/live/sites/ilf/files/shared/RECH_%26_PUBL/Projets%20en%20cours/Documents/Charriere/Jaquier, p.177-186, p. 178.

⁵⁷³ Pierre Schoentjes : « la philosophie et la critique littéraire du Vieux continent se mirent elles-mêmes à faire la critique du sens en exploitant à la fois la polysémie et la pauvreté du langage », *Poétique de l'ironie*, op. cit, p. 303-304 .

⁵⁷⁴ Le roman compte trente lettres : il y en a quatre de Julianne, dix-sept de Henri Meyer, une de son oncle, une d'un ami, le comte Max. Marianne n'en a écrit que sept. Le roman se termine sur une « réponse » qu'elle fait à Henri et qui tient en deux lignes.

Pour moi je ne sais que faire de mon cœur. Quand il m'arrive d'exprimer ce que je sens, ce que j'exige de moi, ou des autres, ce que je désire, ce que je pense, personne ne m'entend ; je n'intéresse personne⁵⁷⁵.

Ces quelques lignes ont la tonalité mélancolique qui traverse quasiment toute l'œuvre d'Isabelle de Charrière. Elle se fait entendre par des phrases de forme négative : « je ne sais que faire de mon cœur », « personne ne m'entend » ; « je n'intéresse personne ». Quelque chose de l'incommunicabilité dont souffre mistriss Henley se trouve également dans ce roman. Marianne raconte dans cette lettre que l'hiver – saison de désolation du paysage – est revenu et avec lui la saison des concerts. Son père s'est mis en tête de la faire chanter à propos de quoi elle fait le commentaire suivant :

[...] cela ne fera de mal ni de bien à personne ; car on ne m'entendra pas⁵⁷⁶.

Isabelle de Charrière fait se rejoindre le propos de Marianne et la dimension extradiégétique. Marianne n'a pas de voix. Pour lors, qu'elle accède à la demande de son père semble ne pouvoir aboutir qu'à un résultat indifférent : c'est une héroïne qui se caractérise par ce qu'elle n'a pas. Cette jeune fille quasi inaudible n'est pas si différente des héroïnes de Shakespeare ou de Mme de Fontaines : il s'agit ici aussi d'une pudeur qui voile un indicible. Mais ce n'est pas l'aveu qui est impossible. C'est pourquoi le moment où elle semble enfin trouver sa voix est aussi un moment de bascule où quelque chose advient. En effet, voici ce que Marianne écrit dans la fameuse lettre XV, sa deuxième lettre, celle qu'elle n'a pas osé envoyer tout de suite :

Serait-ce un amant que cherchait mon cœur ? et l'aurais-je trouvé ? Ma chère Eugénie, combien je vois ta délicatesse alarmée ! je n'ai pas dit *pruderie*, admire mon honnêteté car tes grands yeux, que je vois ouverts sur moi d'un air de surprise et de scandale ne méritaient pas de si grands ménagements⁵⁷⁷.

D'entrée de jeu Marianne annonce la couleur en se donnant un amant. Il est vrai qu'elle le fait sous une forme interrogative mais ce sont deux questions rhétoriques. En effet, la moquerie dirigée contre la destinataire qu'elle traite de prude, par prétérition, indique sans ambiguïté que la chose est réalisée et assumée. Elle sait pertinemment l'effet de surprise et de scandale que cet aveu ne manquera pas de produire et pourtant l'affectueuse accusation se

⁵⁷⁵ *op. cit.* Lettre XI, p. 327.

⁵⁷⁶ *Ibid.* p. 328.

⁵⁷⁷ *Ibid.* p. 331-332.

retourne contre la destinataire qui ne mérite pas d'être ménagée. Plus loin elle poursuit en ces termes :

Je vais te raconter bien exactement ce qui m'arrive.

Il y a quelque temps qu'une petite tailleurse laissa tomber dans la boue une robe qu'elle me rapportait : un jeune étranger lui aida à la relever, accompagna jusque chez elle la petite personne, l'excusa auprès de ses maîtresses et lui donna de l'argent en la quittant. L'histoire m'en fut faite le lendemain ; elle me plut [...]

Marianne ne s'embarrasse nullement des convenances, ce n'est pas cela qui la divise. Or, non seulement elle diffère l'envoi de la lettre mais elle la réécrit en escamotant une partie de ce qui s'y trouve. Devant quoi recule-t-elle ? Ou plutôt, qu'y a-t-il dans ce décalage créé de toutes pièces par l'art de la romancière ? Rien.

Si cette lettre a bien été écrite avant les autres, en tout cas c'est ce qu'Isabelle de Charrière veut faire croire au lecteur qui a toutes les raisons de se laisser faire, alors l'indicible relève bien de ce qui dans cette lettre est la *condition* du féminin c'est-à-dire devenir une femme. C'est une écriture qui avance de deux pas, qui revient en arrière d'un pas et qui avance à nouveau de deux pas. En couture cela s'appelle le point de tige. Le lecteur a déjà lu l'aventure de la robe, de Julianne et de Henri Meyer à partir de leurs propres lettres : ils racontent la même chose. Les seules différences sont dans le degré d'avancement du récit mais celui-ci suit les mêmes lignes. Cette histoire que le lecteur lit pour la troisième fois est importante précisément parce que Marianne la rapporte en la reprenant à son compte : « elle me plut » de manière à en faire son histoire. Il s'agit bien que le lecteur la prenne au mot. Elle poursuit sa lettre ainsi :

L'autre jour, étant au concert, mes voisines me montrèrent [...] un jeune homme qui jouait du violon à l'orchestre. [...] En passant auprès de lui pour aller chanter, je le regardai attentivement ; lui aussi me regarda : je vis qu'il reconnaissait ma robe. Moi, je reconnus la physionomie que devait avoir celui qui l'avait relevée ; et nous nous perdîmes si bien dans cette contemplation l'un de l'autre, que je laissai tomber ma musique et qu'il oublia son violon, ne sachant plus, ni lui ni moi, de quoi il était question ni ce que nous avions à faire. Il rougit : je rougis aussi, mais je ne sais trop de quoi ; car je n'étais point honteuse du tout.

Malgré l'absence de honte, Marianne ne parvient pas à envoyer cette lettre à sa cousine. Elle s'approprie avec la robe ce que la robe symbolise. Lorsqu'elle dit : « je vis qu'il reconnaissait ma robe », elle sait déjà que dans les plis de sa robe est cachée la tache. Julianne lui en avait fait le récit et c'est bien ce qui, déjà, lui avait plu :

[...] mes maîtresses avaient fait un pli où ça avait été sali, que Mlle de La Prise avait trouvé qui allait fort bien ; car je lui avais raconté toute l'histoire, et elle n'avait fait qu'en rire, et m'avait demandé le nom du monsieur⁵⁷⁸ [...]

C'est encore et c'est toujours par la parole de l'autre que le désir advient : Marianne et Henri feront d'abord connaissance dans les propos de Julianne. C'est bien l'histoire de la chute de la jeune fille et de la robe relevées par Henri qui plaît tant à Marianne. Aussi ne se trompe-t-elle pas quant à ce qu'elle attend de lui : « Moi, je reconnus la physionomie que devait avoir celui qui l'avait relevée ». Il s'agit bien de la robe, de *sa* robe dans les plis de laquelle est dissimulée la tache.

L'écriture de la romancière est comme un point de couture permettant de crocheter les différents plans de la narration. Dans la lettre XV le discours narratif est métaphorique d'une expérience qui conduit les protagonistes à *se perdre* (ici « dans la contemplation l'un de l'autre »). La robe, les plis et la tache symbolisent la chute – advenue – de Julianne mais aussi celle – masquée – de Marianne. Elle est masquée parce que métaphorisée, c'est-à-dire voilée dans le processus même de métaphorisation. Par ce moyen l'écriture de Mme de Charrière parvient à érotiser le corps de Marianne et à évoquer l'indicible, c'est-à-dire le rien appendu au sujet. En effet, au moment où en tant que sujets, Marianne et Henri disparaissent puisque chacun se perd dans le regard de l'autre, il y a rien.

C'est là qu'il faut revenir en arrière, à la lettre XII, écrite par Marianne après la lettre XV :

Les concerts ont commencé : j'ai chanté en premier ; je crois qu'on s'est un peu moqué de moi à l'occasion d'un peu d'embarras et de trouble que j'eus, je ne sais trop pourquoi : c'est un assemblage de si petites choses que je ne saurais comment te les raconter. Chacune d'elle est un rien, ou ne doit paraître qu'un rien, quand même elle serait quelque chose. Adieu, ma chère Eugénie, je t'écirai une plus longue lettre une autre fois⁵⁷⁹.

Dans cette lettre ce que le lecteur apprenait dans la lettre XV a littéralement disparu puisqu'il reste « rien ». C'est pourtant toujours bien là, faufile en quelque sorte dans le tissu du texte et soustrait au regard du lecteur. Cette manière d'écrire à la limite du rien appelle l'écriture d'une suite annoncée par le vœu d'une plus longue lettre. Marianne y revient dès la lettre suivante, précisément parce que le rien la pousse à écrire :

⁵⁷⁸ *Ibid.* p. 318.

⁵⁷⁹ lettre XII, Mlle de La Prise à Mlle de Ville, éd. Trousson, *op.cit.* p. 329.

Il me semble que j'ai quelque chose à te dire ; et quand je veux commencer, je ne vois plus rien qui vaille la peine d'être dit. Tous ces jours je me suis arrangée pour t'écrire ; j'ai tenu ma plume pendant longtemps, et elle n'a pas tracé le moindre mot. Tous les faits sont si petits, que le récit m'en serait ennuyeux à moi-même ; et l'impression est quelquefois si forte, que je ne saurais la rendre : elle est trop confuse aussi pour la bien rendre. Quelquefois il me semble qu'il ne m'est rien arrivé ; que je n'ai rien à te dire ; que rien n'a changé pour moi [...] D'autres fois il me semble qu'il m'est arrivé mille choses ; que si tu avais la patience de m'écouter, j'aurais une immense histoire à te faire : il me semble que je suis changée, que le monde est changé [...] Ne te rien dire eût été trop pénible : t'en dire davantage, quand moi-même je n'en sais pas davantage, ne serait pas possible⁵⁸⁰.

Une tendance pousse Isabelle de Charrière – mais c'est aussi bien la nôtre – à faire de rien quelque chose quitte à la réduire à la dimension d'une tête d'épingle : « les faits sont si petits que le récit m'en serait ennuyeux ». Le vide de l'ennui cependant renvoie au rien mélancolique. Ce qu'Isabelle de Charrière explore, roman après roman, c'est ce qui fait le fond de l'expérience que Marianne de La Prise tente de raconter, ce « je ne sais quoi ou ce presque rien » selon l'heureuse formule de Jankélévitch qui se faufile dans le dire, ce rien à partir duquel pourtant tout est changé : elle-même et le monde et à partir duquel « une immense histoire » – son œuvre – s'écrit.

Marianne n'attend pas qu'Henri Meyer revienne pour l'épouser. C'est bien autre chose qu'elle vise :

Nous étions certainement nés l'un pour l'autre : non pas peut-être pour vivre ensemble, c'est ce que je ne puis savoir ; mais pour nous aimer. Tu trouveras peut-être cette lettre encore plus folle que celle que je n'osai t'envoyer : mais tu te tromperas. Elle n'est point folle, et je sais bien ce que je dis⁵⁸¹.

Ce qu'elle vient d'annoncer comme une folie plus grande encore que l'aveu d'un amant mérite d'être paraphrasé : elle ne sait pas s'ils auraient pu « vivre ensemble », c'est-à-dire se marier, elle n'est pas dépositaire d'un tel savoir. Ce qui l'intéresse et qu'elle disjoints du mariage mais non de la sexualité : c'est l'amour. C'est cette disjonction qui apparaît comme véritablement scandaleuse.

La véritable transgression chez Isabelle de Charrière n'est donc pas dans l'expression, si subtile soit-elle, du désir féminin ou dans l'assomption tranquille de la sexualité. En cela

⁵⁸⁰ *Ibid.* p. 329-330.

⁵⁸¹ *Ibid.* p.350.

Marianne diffère radicalement de mistriss Henley puisqu'elle ne cherche nullement à éviter la dimension féminine. Le scandaleux de l'écriture d'Isabelle de Charrière se situe dans un certain maniement du symbole que Claire Jaquier indique dans une formule très éclairante :

[...] les symboles du roman ne peuvent être ramenés à un seul message : la chute et la robe sont certes prioritairement, des symboles du désir ; mais leur pouvoir consiste surtout à abattre les frontières symboliques qui balisent l'espace social⁵⁸²
[...]

La première frontière symbolique à laquelle Isabelle de Charrière s'attaque depuis le début⁵⁸³, c'est-à-dire depuis son premier roman, *Le Noble*, c'est celle du nom qui organise la famille et la société patriarcale.

Dans un passage des *Lettres neuchâteloises* où Henri Meyer rend compte à son ami de sa première rencontre avec Marianne, se glisse une phrase assez surprenante qui pourrait bien être la marque de la présence de l'auteur :

[...] J'ai reconnu sa robe pour être la même que j'avais relevée un jour de dessus un pavé boueux le plus délicatement qu'il m'avait été possible. C'est une longue histoire que je te raconterai peut-être [...] Mais pour revenir à Mlle de La Prise qui monte à l'orchestre, quoiqu'il fût très simple qu'elle portât son nom et qu'elle eût mis la robe que je savais lui appartenir, je trouvais quelque chose de singulier à ce qu'elle vint chanter tout à côté de moi⁵⁸⁴ [...]

Cette robe qui ne cesse d'être relevée du pavé permet à Isabelle de Charrière de faire circuler le symbole du désir entre tous les personnages. Julianne est évoquée allusivement puisqu'elle se situe en creux dans la « longue histoire » que le lecteur connaît déjà. Or, la nomination de Marianne que Meyer évoque à partir du nom de son père « Mlle de La Prise » est étrangement coordonnée à la robe à l'intérieur d'une subordonnée qui serait passée inaperçue si sa bizarrerie ne la signalait à l'attention du lecteur : « quoi qu'il fût très simple qu'elle portât son nom et qu'elle eût mis la robe que je savais lui appartenir ». Le comique n'est pas loin. Cependant le nom et la robe se trouvent dans cette formulation à la fois conjoints et disjoints : ils figurent ensemble dans la phrase à un même niveau hiérarchique puisqu'ils sont coordonnés mais ils renvoient à des dimensions différentes : la robe comme métaphore du corps, les plis en tant qu'ils voilent et désignent le désir, le nom en tant qu'il est celui du père dans la lignée duquel se situe la fille.

⁵⁸² Claire Jaquier, *op. cit.* p. 182.

⁵⁸³ C'était déjà le cas avec *Le Noble*.

⁵⁸⁴ *op. cit.* p. 317.

Quoi que Marianne se trouve porter son nom comme elle porte une robe, cela finalement n'est pas si « simple » et c'est cette question qui est reprise dans *Honorine d'Userche* puisque, s'il est fréquent pour une femme de changer de nom à l'occasion du mariage, Isabelle de Charrière y fait porter ce questionnement à un personnage masculin : Florentin. Par ce procédé elle vient désarticuler la dimension du nom – et j'entends par là le patronyme – de sa transmission sur le versant masculin.

Cette assertion est à nuancer sur deux points : cette question a été de tout temps celle de la naissance illégitime. Surtout, Florentin surnommé *le beau*, renvoie le lecteur au surnom d'Isabelle de Charrière : Belle. Malgré le fait qu'il est un personnage masculin il se situe sur le versant féminin de la question posée par Isabelle de Charrière, doublement.

Néanmoins elle vient interroger la possibilité d'une organisation sociale fondée sur une autre structure que celle du patriarcat. Elle me paraît en cela très proche des questions auxquelles notre propre époque se confronte. Historiquement « les frontières symboliques qui balisent l'espace social » que Claire Jaquier évoquait à propos des *Lettres neuchâteloises* seront abattues avec la Révolution mais on voit qu'Isabelle de Charrière a trouvé là matière à relancer un questionnement qui était présent dès sa première publication avec *Le Noble* et qui aura traversé toute son œuvre.

Je souhaitais quitter Isabelle de Charrière sur les mots de Mona Ozouf qui dans *Les Mots des femmes* introduit ainsi son portrait :

Agréable à coup sûr, animée, une physionomie si mobile qu'elle fera, quelques années plus tard, le désespoir du peintre. Invité à faire son portrait, Quentin de La Tour détruira le premier, fort agacé de n'avoir qu'un « rien à ajouter aux yeux, mais ce rien ne veut pas venir ». Ce rien était tout : c'est aujourd'hui encore le regard d'Isabelle qui frappe le visiteur du musée de Genève dans le second portrait de La Tour, réussi celui-ci ; on y lit la vivacité, la curiosité, l'audace tranquille, la ferme volonté de savoir⁵⁸⁵.

Ces mots me semblent emblématiques d'Isabelle de Charrière, de son écriture et de l'effet qu'elle produit sur le lecteur. Elle est ainsi caractérisée par l'insolence de son « audace tranquille », son écriture appelant le lecteur, comme le peintre, à s'y reprendre à deux fois pour tenter de saisir l'insaisissable rien qui provoque le désir de venir y mettre ses propres mots. N'est-ce pas là un effet de réelle ironie ?

⁵⁸⁵ *op. cit.* p. 55.

Conclusion

A l'origine de ce travail il y a ma rencontre avec un trou dans un héritage culturel marqué par la méconnaissance, voire l'oubli, des romancières du XVIII^e siècle. L'insolence des romancières bat en brèche ce qui relève du consensus : qu'il s'agisse de ce que notre époque appellerait l'image des femmes ou des représentations habituelles de la figure de l'auteur ou encore des conceptions liées à la publication. C'est donc à partir de ces trois axes que j'ai mené une réflexion sur les romancières et l'insolence au XVIII^e siècle. La première partie de ce travail intitulée « Insolence », m'a permis de penser leur curieuse mise à l'écart : j'y ai délimité la part d'un imaginaire ayant joué sur la réception et la transmission des textes de femmes. En outre, l'empan des représentations imaginaires et de leurs effets donne aussi une idée de ce que sont nos propres attentes quant à elles. Jusqu'où peut-on dire qu'elles sont insolentes et en quoi cette lecture relève-t-elle à son tour d'une démarche insolente, décalée voire ironique ?

Avec « La prétention d'être auteur » j'ai situé les romancières en tant que femmes *et* en tant qu'auteur. Les questions liées au statut d'auteur au XVIII^e siècle concernant également les hommes, il s'est agi de penser l'auteur en tant que fonction, pour laquelle la question du féminin ou du masculin ne se pose pas, sans perdre de vue que les romancières se trouvent être des femmes. Il s'agissait bien, ces questions, de les tenir tout du long comme on tient un fil fait de plusieurs brins. C'est que l'acte de lecture que l'on appelle communément *lire* – et en jouant du déplacement de la lettre – est aussi un art de *lier*. Puisqu'il est avéré que l'anonymat est une pratique courante pour qui écrit des romans au XVIII^e siècle, j'ai choisi de montrer en quoi son usage relève non seulement d'une prudence d'auteur mais aussi de véritables stratégies de la part de romancières pour se gagner l'attention ou la bienveillance du

public. Néanmoins, l'hostilité à laquelle les femmes écrivant ont dû faire face m'a amenée à penser les enjeux pour les femmes de la visibilité inhérente à la notoriété.

Dans « Polysémie de la gloire » je me suis essentiellement attachée à l'étude de l'exposition des femmes à l'âge classique en faisant un détour par le théâtre. L'histoire des comédiennes, telle qu'Aurore Evain la retrace, a permis de saisir les temps forts de la constitution d'un imaginaire autour de ces femmes qui « se » donnent à voir. De la scène à l'écriture, l'imaginaire oscille entre un fantasme de prostitution – illustré par Rétif de la Bretonne ou encore par Furetière – et l'implicite négation de la création artistique des femmes, contribuant – avec Diderot – à les ancrer dans l'imaginaire d'une écriture de la sensibilité féminine.

J'ai illustré ces questions dans « Scénographies autoriales » à partir de ce que j'appellerai volontiers « la geste » de deux romancières et d'un manuscrit – Mme Riccoboni, Mme de Tencin et les tribulations de l'*Histoire de Mme de Montbrillant* de Mme d'Epinay.

Mme Riccoboni demeure toujours aussi discrète et inaccessible mais la subtilité de sa création littéraire, en revanche, se saisit en ce qu'elle a su transposer dans l'écriture romanesque le jeu qui lui a, dit-on, fait défaut en tant que comédienne. Et cette scénographie autoriale est si bien réussie que l'illusion de réalité l'a emporté et qu'elle tient encore : jusqu'à aujourd'hui les critiques s'accordent à voir dans Fanni *le double* de Mme Riccoboni, ce qui permet de faire d'elle, à l'instar de ce que disait Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, l'une des plus grandes représentantes du roman sensible au XVIII^e siècle. Surtout, la romancière de la sensibilité féminine est devenue un archétype de la femme abandonnée.

J'ai montré, cependant, que les *Lettres de mistriss Fanni Butlerd* sont surtout la mise en scène de la naissance d'un écrivain. Pourtant ce n'est pas tant pour son rapport à l'écriture que Mme Riccoboni plaît aujourd'hui. Si elle est l'une des favorites des recherches universitaires, c'est qu'elle tient, dans ses romans, un discours revendicatif et féministe dans lequel notre époque semble se retrouver majoritairement. Que l'on ne s'y trompe pas, la plainte de la femme abandonnée est d'abord l'attaque contre l'homme séducteur. Si nous sommes tentés aujourd'hui de la « glorifier » c'est aussi parce que l'emprise de l'imaginaire sur la réception des textes de femmes du XVIII^e siècle est telle que nous attendons d'elle ce type d'illustration.

J'ai choisi, pour prendre la juste mesure de ce qu'écrire veut dire pour cette romancière du XVIII^e siècle, d'aborder l'insolence de l'écriture lorsqu'elle se résout dans un acte de publication. Ce que je retiendrai, au terme de ce travail, c'est que la trajectoire d'écrivain de Mme Riccoboni, que je peux désormais articuler avec l'ironie, permet de lier le théâtre et l'écriture romanesque à partir de la question de l'exposition des femmes mais d'une manière légèrement décalée voire inversée : l'*eirôn* est d'abord un personnage de théâtre et Mme Riccoboni en avait une expérience certaine par son métier. Sa scénographie auctoriale porte la trace ou le souvenir de l'origine théâtrale de l'ironie. Ce que *Fanni Butlerd* démontre c'est que Mme Riccoboni, sans écrire de romans ironiques à proprement parler, s'est tenue, en tant qu'auteur, à la place énigmatique et décalée de l'ironiste.

L'insolence de Mme de Tencin est de notoriété publique. J'ai rappelé que nous avions affaire à l'une des femmes les plus « en vue » de l'époque des Lumières. Pourtant, après avoir étudié son rapport à l'écriture, il apparaît qu'elle est en même temps l'une de celles qui demeure la plus énigmatique. Pourquoi n'a-t-elle pas signé ses écrits ? Est-ce parce que c'était déchoir de sa dignité de grande dame que d'avouer un divertissement qu'elle a voulu sans conséquence ? Ou est-ce que, à l'exact opposé de cette idée, elle n'aurait pas « assumé » une prétention à la dignité d'auteur ? Nous ne le saurons jamais. Quoi qu'il en soit, elle permet au lecteur d'aujourd'hui – peut-être plus qu'une autre et en raison même des risques devant lesquels elle n'a jamais reculé – de se re-saisir de la charge d'insolence de l'écriture à l'âge classique. Là encore, le motif de *la duplicité* a surgi sous la plume des historiens et des critiques car il a fallu concilier l'esprit frondeur de Mme de Tencin et l'apparente retenue de ses textes. La fracture entre la femme et l'œuvre a été l'occasion, dans l'histoire littéraire, de l'élaboration d'une double figure : l'une incarnerait la femme vertueuse qui, en « honnête femme », tient l'un des plus célèbres salons du siècle, l'autre se situerait du côté de l'auteur subversif grâce à une écriture marquée d'un désir, nécessairement *masqué*, de subversion.

L'anonymat par lequel elle s'est soustrait au regard du public laisse un vide en lieu et place d'un nom d'auteur. Cet acte qui prend un autre sens d'être lu à partir de termes relevant de l'ironie, crée un *contraste* avec la *dém mesure* dont elle a toujours été accusée. Dans *Trop dire ou trop peu*, Judith Schlanger écrit ceci :

La stratégie de la surabondance rejoint facilement l'explicitation sentimentale hypertrophiée qui gonfle les romans victoriens. Et l'amplitude ne se prête que trop au délayage sentimental qui est l'écume des feuilletons du XIX^e siècle. Si l'on veut représenter des phénomènes gigantesques, les villes contrastées, l'industrialisation infernale, les tournolements sociaux, l'acuité du réel et ses débordements, si l'on souhaite n'être pas inégal aux bouleversements du monde, il faut pouvoir dire

l'énorme, le comble, l'extrême. On chauffe la chaudière en la nourrissant. On porte les situations à leur point d'incandescence, on porte les sentiments au mélodramatique, et on porte l'expression à l'exagération. La perspective elle-même mène à l'outrance⁵⁸⁶.

Certes dans ce passage Judith Schlanger propose une interprétation de l'écriture romanesque du XIX^e siècle, c'est du roman victorien, des romans de Balzac ou de Romain Rolland qu'elle parle. Pourtant il n'y a pas là un seul terme qui ne pourrait s'appliquer à l'histoire de la vie de Mme de Tencin. Ainsi l'on retrouvera sans peine la surabondance des amants, l'hypertrophie de l'ambition, l'amplitude des champs d'intervention, le contraste entre les époques de sa vie, l'enfer de la prison, les débordements sexuels, le comble de la dépravation. J'en conclus qu'une histoire littéraire a écrit le roman de la vie de Mme de Tencin. Et c'est un roman à succès. Il est vrai, comme le dit Judith Schlanger, que « la perspective elle-même mène à l'outrance ».

Or, si Mme de Tencin figure dans ce corpus, c'est qu'elle est, de toutes les romancières du XVIII^e siècle, l'une de celles qui a, en tant qu'auteur, le mieux traversé la période temporelle de relégation dans les oubliettes de l'histoire de la littérature. Il serait aisé de supposer que c'est à cause du parfum de scandale qui l'accompagne et de l'influence réelle qu'elle a exercée, mais ce ne sont pas là des raisons suffisantes. Si nous avons beaucoup de mal à renoncer à la perspective romanesque de la vie de la marquise de Tencin ou du moins, à nous en décaler, c'est, entre autres raisons, parce que le vide de l'anonymat a été l'occasion pour la critique d'élaborer et d'inscrire dans l'histoire littéraire son propre discours sur la romancière. Cette perspective *autorise* un romanesque qui plaît encore beaucoup. Il diffère toutefois, radicalement, de celui des écrits de la romancière. Les romans de Mme de Tencin se situent, eux, sur le bord opposé, c'est-à-dire sur celui du « trop peu » dont parle Judith Schlanger, ce en quoi ils sont d'un abord moins aisé pour le lecteur : ils appellent la lecture d'une dimension qui n'est pas immédiatement accessible, celle de la fiction qui est le revers de ses fables et que j'ai analysée dans la partie de ce travail intitulée « Décalages » : ce qui explique le passage de ses œuvres à la postérité c'est d'abord la qualité, ou plutôt, *le style* de ses écrits.

Quant à *L'Histoire de Mme de Montbrillant* de Mme d'Epinay, son insolence n'a pas fini d'étonner. J'ai montré en quoi le destin de ce texte – dont l'histoire éditoriale relève, là

⁵⁸⁶ Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu*, « la densité littéraire », Paris, Hermann, 2016, p. 16.

encore, du romanesque – est lié à un imaginaire de la société des philosophes mais aussi de la vie d’une femme au XVIII^e siècle. Ce texte qui a pu paraître étrange en son temps, repousse à la fois les règles du roman et celles des mémoires. En cela il a dérangé, très fortement. Le résultat est double : les approches du roman sont marquées par une violence sous-jacente attribuée au texte dont on a fait, au mieux une défense de la coterie des philosophes contre les coups portés par Rousseau, au pire une attaque en règle contre le même. J’y vois surtout la difficulté à prendre en compte les implications théoriques de l’engagement d’un auteur dans son écriture et les effets de la violence symbolique inhérente à l’ironie.

L’Histoire de Mme de Montbrillant peut être rapprochée de ce que Judith Schlanger écrit à propos de ces romans qui tentent de dire la totalité d’une vie, d’une époque ou d’un monde :

Faire concurrence à l’état-civil, cette formule trop répétée de Balzac résume une première direction d’ambition. Le roman qui veut énoncer intégralement la totalité de l’existence, ou du moins le tableau complet de l’époque, sera touffu et inclusif avant tout. Dans son désir de tout embrasser et de tout engranger, il accueillera, il développera, et surtout il se commentera en permanence par des gloses de tout ordre. [...] Tout intégrer est un souhait démesuré⁵⁸⁷ [...].

Ce passage semble écrit pour présenter le texte de Mme d’Epinay car dans sa tentative de narrer la vie de l’héroïne, il semble vouloir « énoncer intégralement la totalité de l’existence » d’une femme et de la société dans laquelle elle a vécu. C’est comme tel qu’il a été lu et publié. Il fait, bien avant Balzac, « concurrence à l’état civil » : c’est une mine d’informations sur la société de son temps.

Alors quelle conclusion tirer de l’analyse du destin de ce texte marqué par les vicissitudes de ses éditions ? La conclusion est paradoxale et nécessite une articulation à l’ironie. Comme pour la biographie de Mme de Tencin la démesure est ici abordée en termes quantitatifs alors que le sens du préfixe *dé-* peut signifier non pas l’exagération mais la négation.

La dé-mesure du roman de Mme d’Epinay est d’abord un refus. Elle écrit avec une insolente liberté, contrariant les habitudes de lecture, s’opposant aux normes de l’écriture. Il serait dommage de ne pas voir la puissance créatrice que recèle ce refus parce que c’est de lui

⁵⁸⁷ *Ibid.* p.14.

qu'émerge, littéralement, une forme renouvelée d'écriture de soi. J'ai évoqué à ce sujet un terme qui me semble plus juste que celui de roman autobiographique : l'autofiction.

Les théoriciens de la littérature, je l'ai déjà dit, n'en forgeront que bien plus tard des définitions conceptuelles, à partir des écrits de Serge Doubrovsky, mais aussi de la réflexion théorique qu'il en a fait. De la même manière que l'ironie romantique a existé dans la littérature bien avant sa théorisation à l'âge romantique, des textes de nature autofictionnelle ont vu le jour bien avant Doubrovsky. Quoi qu'il en soit, l'autofiction doit elle-même en partie sa bonne fortune à son articulation à la théorie de l'autobiographie élaborée par Philippe Lejeune et notamment au « pacte autobiographique ».

C'est ce pacte qui m'intéresse car je peux lui adjoindre désormais les apports d'une pensée de l'ironie. Au-delà de l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, il constitue un *savoir minimal* qui lie l'auteur et le lecteur autour de la place de la vérité ou, je dirai, du réel. Isabelle Grell, rappelant les propos de Marie Darrieussecq sur l'autofiction, précisait :

[...] l'autofiction « met en cause la pratique « naïve » de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction, ne saurait se garder de ce fameux roman que convoque le paratexte [...] »⁵⁸⁸

On retrouve ici les termes qui permettent de plaider à la fois en faveur de l'exactitude objective (l'écriture factuelle) et de la fiction romanesque. C'est bien là ce qui a rendu l'*Histoire de Mme de Montbrillant* inclassable et qui a commandé la destinée que j'ai montrée : les lecteurs y ont vu *soit* l'aspect autobiographique, *soit* l'aspect fictionnel. Il a les deux.

J'irai plus loin. Ce qui manque au texte de Mme d'Epinay, ce n'est pas seulement, comme je l'ai montré, un titre, c'est un paratexte qui aurait valeur de pacte et qui permettrait au lecteur de se laisser faire et de se laisser conduire. Mais il n'y a rien : pas de titre, pas de préface, pas même d'auteur « garanti » puisque le manuscrit porte de très nombreuses traces d'interventions de tiers. La publication de surcroît est posthume. Il n'y a pas de pacte. Les limites marquées par les seuils habituels sont ici inexistantes, brouillées, estompées ou effacées. Ce texte est inclassable, hybride et protéiforme, ce en quoi je peux dire – sans

⁵⁸⁸ *Ibid.* p. 19.

désormais trop surprendre le lecteur – qu’il offre une certaine parenté avec les catégories de l’ironie. Et c’est pourquoi ce texte se rapproche, par son ouverture et les questions qu’il pose, de la dimension fondamentalement *ironique* de l’autofiction.

Alors que Mme d’Epinay témoigne, par son écriture, de l’un des procédés les plus fructueux qui soient, faute d’un terme qui vienne nommer ce texte et lui conférer une reconnaissance institutionnelle *littéraire*, en le resituant théoriquement, ses qualités majeures demeurent trop souvent méconnues ou perçues comme déficitaires. Ce terme est « ironie ». A cause de son étendue, l’on ne songe pas à rapprocher l’*Histoire de Mme de Montrbrillant* du concept d’ironie généralement associé à l’idée de brièveté. Si je considère le roman de Mme d’Epinay comme une écriture éminemment ironique, ce n’est pas en vertu de sa densité, pour reprendre le sous-titre de Judith Schlanger ou dans sa tentative de *trop dire*, mais pour le traitement qu’il réserve à l’articulation du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction, de l’objectif et du subjectif. C’est en ce qu’il renouvelle « l’écriture du je » dans son rapport au monde mais aussi aux présupposés de la théorie littéraire et philosophique – comme nous l’apprend l’ironie romantique – que le roman de Mme d’Epinay peut être considéré comme ironique.

Mme d’Epinay ne l’a pas théorisé, certes, mais elle l’a fait, laissant le soin à d’autres et notamment à Grimm, d’en tirer les conséquences éditoriales et *donc* théoriques qu’il(s) souhaitai(en)t. Ce texte est inscrit sous le signe d’une écriture ironique qui a, depuis son ouverture intrinsèque, invité éditeurs, historiens et critiques à venir y inscrire leurs propres lectures.

Je stipule qu’en ce qui concerne les romancières du XVIII^e siècle, la femme a fait de l’ombre à l’auteur ou plutôt que les *représentations* imaginaires du féminin ont été des voiles, plus ou moins opaques, jetés sur leurs écrits. A chaque époque et en tout lieu, on le sait, le voile désigne autant qu’il masque. Il en va de même en littérature et si le voile a pour fonction de soustraire au regard ce qui est perçu comme obscène, on peut se demander si le dévoilement auquel nous assistons à notre époque – qui pousse les femmes sur le devant de la scène – nous apprend quelque chose sur elles. Au risque de décevoir le lecteur, et après le parcours qu’aura été l’écriture de cette thèse, je dirai que non. Ce dévoilement ne nous apprend rien sur les femmes, ou presque rien. Toutefois cette étude, qui s’est intéressée de près à des romancières et à leurs textes, a pu mettre en relief des points essentiels concernant

quelques-uns des enjeux de l'écriture romanesque, pour elles, mais aussi leur lien à un imaginaire social et à l'histoire littéraire.

La deuxième partie, « Décalages », était supposée par la notion-même d'« Insolence » bien qu'elle se présente dans son prolongement logique. Poursuivant mon questionnement sur la place des romans de femmes du XVIII^e siècle dans la constitution du patrimoine littéraire, et fidèle à la supposition que nous ne savions plus les lire, j'ai proposé une lecture de leurs textes que j'ai voulu décalée des poncifs d'une histoire littéraire qui les a méconnus ou laissés pour compte. Quittant les figures des femmes-auteurs, que sont les romancières, pour travailler plus précisément sur leurs textes et sur leur place dans la littérature ou dans l'histoire littéraire, j'ai analysé quatre types de « discours » justement en ce qu'ils s'organisaient à partir d'un décalage. J'ai évoqué d'abord le discours scientifique-universitaire de l'histoire littéraire avec Lanson, premier lieu supposé d'une mise à l'écart des romancières. Mais je me suis surtout intéressée au discours de l'auteur, avec le dédoublement de la fable et de la fiction chez Mme de Tencin tel que Jean Decottignies l'a théorisé. J'ai ensuite analysé les discours des personnages avec les jeux de la parole chez Mme de Fontaines. Enfin, j'ai conclu cette partie avec une réflexion autour d'un discours de la critique littéraire avec Foucault. Il m'a amenée à interroger les enjeux de travaux de thèses comme celui-ci et de l'éthique de ma propre démarche en précisant la place du sujet-lecteur articulée à la notion de *texte littéraire*.

Avec « Les romans de Mme de Tencin : fable et fiction », les incohérences et les failles dans le réalisme de ses fables, qui avaient pu lui être reprochées, ont été ici à l'inverse prises en charge comme relevant d'un style parfaitement assumé. En effet, j'ai montré que loin d'être masqués, ces manquements à la logique et aux conventions littéraires sont au contraire mis en avant et exhibés de telle sorte que le lecteur est *contraint* de les prendre en compte. C'est le cas par exemple dans toutes les scènes de fausses reconnaissances ou plutôt de reconnaissances manquées que l'on retrouve dans *Mémoires du comte de Comminge*, dans *Le Siège de Calais* et dans *Les Malheurs de l'amour*. Si Mme de Tencin bouscule les habitudes de lecture dans chacune de ses œuvres, elle le fait d'une manière curieusement ostentatoire et qui, du fait même de cette ostentation, a partie liée avec l'artifice que Pierre Schoentjes évoque dans *Poétique de l'ironie* :

L'art s'efforce de mettre la réalité en scène et l'ironie des trois catégories précédentes [comportement, situation et discours] participe de cette *mimésis* ; mais quand l'art fait référence à sa propre machinerie, qu'il exhibe ses procédés plutôt que de les dissimuler, il se met aussi lui-même en scène et s'affirme comme artifice⁵⁸⁹.

C'est précisément ce que fait Mme de Tencin. Son écriture, on l'a vu, invalide les *comportements* de ses personnages, les plonge dans des *situations* intenables et elle le fait avec un art consommé du renversement des effets *discursifs*. Mme de Tencin s'adonne au sabotage des règles consensuelles de l'écriture romanesque en empêchant le lecteur de suivre le fil continu de la lecture. Ce jeu-là n'a rien de masqué et en cela, on l'aura compris, il est éminemment ironique. Je dirai même que dans ce sens, son écriture est ouvertement ironique et transgressive : dans *Mémoires du comte de Comminge*, elle transgresse les règles religieuses et termine sur un sacrilège sous couvert d'une fin (faussement) édifiante, dans *Le Siège de Calais*, elle commence un roman par la fin et choisit un sujet historique inédit, peu glorieux pour le roi. Elle joue à transgresser des règles, certes, mais j'ai montré en quoi son écriture est en définitive moins subversive que transgressive : les valeurs de sa fiction demeurent, inexorablement, celles de l'idéologie d'une société patriarcale. S'il n'y a là rien de bien nouveau pour les personnages féminins, c'est en revanche par là que l'écriture de la romancière aura permis, avec *Le Siège de Calais*, d'articuler un événement historique-mythique et son inscription dans la mémoire collective avec la coloration particulière qu'il a encore aujourd'hui : celle du culte de l'héroïsme du sacrifice. C'est par ce culte que l'événement est entré dans l'art et la littérature même si par la suite le nom de Mme de Tencin a largement été éclipsé par celui d'Apollinaire ou de Rodin. Alors jusqu'où peut-on dire que Mme de Tencin est insolente, qu'elle bouscule les usages, l'ordre établi ou encore la société patriarcale ?

Il y a chez elle une ironie portant sur le genre littéraire, c'est-à-dire sur la *nouvelle historique* bien davantage que d'une subversion dont la visée serait réelle. Là se situe la limite de l'insolence de Mme de Tencin dont la fiction restaure, pour ainsi dire, l'ordre qu'elle a fait mine de renverser. Je lis dans cette écriture un geste dont l'inaboutissement, par ailleurs, peut se lire dans *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre*. J'attribue l'inachèvement de ce roman à l'impossibilité où Mme de Tencin s'est trouvée de mener à son terme une fable qui, eu égard à la réalité historique n'était, cette fois, susceptible d'aucune

⁵⁸⁹ *op. cit.* p. 17.

restauration par le biais de sa fiction. Ou alors, il lui aurait fallu tordre l'Histoire et introduire volontairement une erreur ou un mensonge historique en traitant son sujet comme Mme de Fontaines le fera à la fin de l'*Histoire de la comtesse de Savoie*. Or, Edouard II a bel et bien été destitué, emprisonné puis cruellement et ignominieusement exécuté au fond de sa cellule, ce que vraisemblablement aucune Histoire au XVIII^e siècle ne permettait d'ignorer. Quant au sort de son favori il relevait probablement de ces anecdotes que la société des gens de lettres n'ignorait pas au moment où Mme de Tencin écrivait.

Cette analyse oblige en tout cas à tirer les conséquences quant au champ de la subversion dans ses textes. Mme de Tencin a permis que soit appréhendée avec précision la position dans les discours de ceux de ses personnages dont j'ai dit qu'ils relevaient de l'altérité. Elle interroge avec finesse le sort des personnages féminins (Mme de Granson dans *Le Siège de Calais*) mais aussi des cadets (Lussan dans *Mémoires du comte de Comminge*) ou des favoris (Gaveston dans *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II*). Cette interrogation elle la porte au cœur de cette société patriarcale qu'il convient de resituer dans sa dimension aristocratique. C'est en effet l'aristocratie qui rend parfois possible, pour ces personnages, l'obtention d'une reconnaissance que l'ordre symbolique du patriarcat ne leur assure pas⁵⁹⁰. L'intérêt de cette approche est de faire valoir la manière dont l'écriture de Mme de Tencin est toujours à appréhender à la fois dans une dimension proprement littéraire, où elle s'adonne à un jeu avec les règles de l'écriture romanesque, et dans une dimension référant à une réalité historique et sociologique dont elle semble subvertir les lois ou pour laquelle, en tout cas, elle fait vaciller l'ordonnement.

Dans « un roman de Mme de Fontaines : jeux de lois et de parole », j'ai situé l'*Histoire de la comtesse de Savoie* dans un *topos* de la littérature : celui d'une loi condamnant à mort une femme prétendument adultère. Mme de Fontaines a réservé à ce lieu commun un aménagement dont les spécificités ne pouvaient être soulignées qu'à la condition d'être mises en relation avec d'autres œuvres, de nature et d'époques différentes. Ainsi, ce qui a pu sembler une digression était rendu nécessaire pour faire valoir la singularité dans *Histoire de la comtesse de Savoie* de son approche de la parole féminine et de la loi. J'ai

⁵⁹⁰ C'est ainsi que peut aussi se comprendre cette réplique que Voltaire fait dire à Aménaïde refusant le mari que son père lui destine : Cette témérité /vous offense peut-être, & vous semble une injure,/Je sçais que dans les Cours mon sexe plus flatté,/Dans votre République a moins de liberté./ A Bysance on le sert, ici la loi plus dure/Veut de l'obéissance, Et défend le murmure. *Tancrède*, *op. cit.*, Acte I, scène 4, vers 333-338.

montré que Mme de Fontaines se démarquait du *Roland Furieux* de l'Arioste dont elle s'est probablement inspirée en ce que son propos n'était pas de faire la *critique* du rejet de la sexualité féminine dans le roman courtois mais au contraire de *s'en servir*. Il y a chez elle cet usage parfaitement convenu et épisodique dans la « nouvelle historique » des lois du « roman de chevalerie » dont les ficelles lui servent à mener à bien un moment délicat de l'intrigue romanesque. Elle a très probablement inspiré Voltaire qui, lui, a aménagé ce *topos* afin de plaider contre la peine de mort dans sa tragédie *Tancrède*.⁵⁹¹ Se rapprochant davantage de *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, en ce qu'elle transcrit quelque chose d'une pudeur féminine et d'un impossible aveu, ce roman est, pour Mme de Fontaines, l'occasion de donner à lire les pièges auxquels elle livre son lecteur.

J'ai insisté surtout sur le jeu, plus mécanique et partant, très maîtrisé, de la circulation d'un portrait. Le déplacement de cet objet s'est avéré d'une importance cruciale dans l'économie du roman mais aussi pour ce qui est des implications esthétiques de cette écriture. Il montre le fonctionnement et, je pourrais dire, la trajectoire d'une « vérité par métaphore » pour reprendre l'expression de Lanson. En effet, ce portrait est métaphorique de l'indicible vérité d'un désir et, par son mouvement, il garantit la possibilité d'une parole vive entre les personnages. Tant que le portrait circule la parole est possible. L'histoire laisse supposer qu'un personnage s'approprie ce portrait qui, dès lors, ne circulera plus. Dans le roman c'est l'échec des négociations. En faisant coïncider le mot de la fin, c'est-à-dire la dimension extradiégétique, avec la mort du personnage, c'est la parole romanesque elle-même qui se fige et qui signale, chez Mme de Fontaines, une esthétique romanesque orientée vers sa fermeture.

Comme pour *Le Siège de Calais* ou *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II*, j'ai articulé l'analyse discursive de l'*Histoire de la comtesse de Savoie* à des éléments de l'Histoire. Celle-ci, loin de n'être qu'un arrière-plan insignifiant, est le lieu privilégié d'un questionnement, par les romancières, intéressant le féminin dans la société patriarcale. Mme de Fontaines et Mme de Tencin ont choisi pour porter ce questionnement des figures de l'altérité qui, afin d'obtenir la reconnaissance de l'autorité royale, tentent de revêtir les oripeaux de ceux dont la légitimité n'est pas contestable. Ces figures sont, à chaque fois, marquées par une ambiguïté ou une fragilité symbolique. Mme de Fontaines va plus loin

⁵⁹¹ Cela lui sera reproché par Lanson dans son *Histoire de la littérature française* en 1895. Il aurait contribué ainsi à dénaturer la tragédie en introduisant dans ce genre littéraire un "esprit" philosophique.

encore. L'inscription de Guillaume du côté du féminin peut être perçue comme une provocation, il n'en demeure pas moins que dans son discours auctorial, il est un représentant de ces figures de l'altérité. C'est ainsi que celui que Mme de Fontaines ne nommera jamais autrement que *le duc Guillaume*, peut être revêtu des insignes de la plus grande virilité (*Guillaume le Conquérant*) mais qu'il est *dans le même temps* celui dont la légitimité est la moins assurée (*le Bâtard* de Normandie). Il est vrai que Mme de Fontaines ne soutient pas ce type de personnage à qui elle ne permet pas le renversement d'un ordre qui se trouve, là encore, rétabli dans son état antérieur. Autrement dit, Mme de Fontaines refuse de légitimer symboliquement Guillaume qui, au demeurant, s'est fait roi d'Angleterre par la force des armes.

Qu'est-ce qui aura émergé pour les romancières du XVIII^e siècle, mais aussi dans les gestes critiques qui tentent d'en rendre compte dans ce parcours menant de l'insolence au décalage ? Ce sont, pour récapituler, des représentations du féminin que j'ai appelées imaginaires mais également au niveau symbolique, dans *les discours*, une position spécifiée par le décalage, c'est-à-dire par une faille, une incohérence ou un manque. Pour le féminin, comme pour la littérature, l'écart conçu comme jeu, cette fois au sens d'un vide ou d'un trou est ce qui maintient la parole comme principe de vie. Ce décalage est apparu comme une nécessité faute de quoi la portée de l'insolence et de la subversion, propre au texte littéraire, s'en trouve fortement restreinte, voire abolie. J'ai montré dans les romans de Mme de Tencin et de Mme de Fontaines le « principe d'un décalage sans cesse remis en jeu » selon l'expression que Michel Foucault emploie dans *L'Ordre du discours*, à ceci près que chez ces deux romancières, l'écriture de la fin est un point de suture.

Si « décriés » que furent ces romans dans l'histoire littéraire, ils font valoir un talent affirmé chez ces romancières, d'un art du langage, du discours et de la parole. Cet art est peut-être, justement, trop maîtrisé. Rien n'empêche de penser que ce que j'ai appelé la « maîtrise du symbole » et qui referme le discours romanesque soit aussi une cause de ce que ces romans ont été écartés, comme s'il leur manquait un supplément d'âme, un « résidu » énigmatique pour reprendre une terminologie lansonienne, qui vienne les ancrer dans la dimension vivante de la littérature. Outre le reproche « scientifique » d'inexactitude historique peut-être ont-ils semblé de purs jeux de l'esprit au savoir trop affirmé. Ce n'est pas tant ce qui s'explique et ce qui se démontre dans les romans qui attache le lecteur mais bien davantage ce qui résiste à l'entendement et qui excède l'intelligence des discours.

En renouant avec ce que je suppose de vif dans la parole, illustrée au XVIII^e siècle par les salons et l'art de la conversation, j'ai pris appui sur cette idée foucaldienne d'un discours qui fonderait « une possibilité ouverte de parler ». J'ai posé que l'ironie, à *certaines conditions*, pouvait être, dans la littérature, un tel discours. C'est pourquoi j'ai cherché chez d'autres romancières, une écriture qui ménage une place viable à ces personnages relevant de l'altérité. Il y fallait dans une esthétique qui inscrive la question comme au principe même du décalage, quelque chose comme un manque-à-savoir.

La troisième partie de cette étude, « Ironie », a donc été le lieu d'une réflexion autour de ce discours en tant qu'il prend en charge les implications et les conséquences de l'insolence et du décalage chez les romancières du XVIII^e siècle. Que l'on se souvienne de la dissimulation ou du double avec Mme Riccoboni, du contraste et de la démesure avec Mme de Tencin, de la violence symbolique avec l'autofiction de Mme d'Epinay ou encore d'un langage trompeur avec Mme de Fontaines : ces vocables rencontrés, comme autant de jalons posés en chemin, ont déjà permis d'approcher l'ironie. Ces termes sont constitutifs de ses différentes acceptions que j'ai précisées dans « Définitions de l'ironie ». Je ne reprendrai pas ici pour les détailler les différents sens que recouvrent l'ironie rhétorique, l'ironie socratique, l'ironie du destin, et l'ironie romantique mais je vais rappeler les grandes orientations que j'ai données à l'usage du concept dans cette partie.

L'ironie suppose d'abord *l'implication subjective* d'un lecteur : dans le cas, par exemple, de l'ironie du destin, sa perception dépend de l'ironisé ou d'une instance autre qui puisse relever l'ironie de la situation. J'ai montré toutefois que, dans tous les cas, l'ironie doit être activement repérée par le lecteur sans quoi elle passerait inaperçue. Elle est même parfois une véritable construction : travailler sur l'ironie chez les romancières du XVIII^e siècle alors que, selon une lecture conventionnelle elle aurait manqué à leurs textes, relevait bien d'un *acte de lecture*. Bien que l'ironie voltairienne, liée à la maîtrise et à l'intention de l'ironiste, n'ait pas toujours été absente des textes étudiés, par exemple avec Isabelle de Charrière, j'ai surtout mené ma réflexion à partir de ce qui tenait le savoir de l'auteur en échec. C'est d'ailleurs précisément en ce qu'il subsistera toujours un doute et une incertitude quant au savoir ou à l'intention de l'auteur que le texte apparaît dans sa dimension ironique.

La figure la plus représentative de cette ambiguïté est celle de Socrate dont la naïveté – feinte ou réelle peu importe – m'a intéressée en ce qu'elle est le lieu d'où émane l'ouverture d'un questionnement que l'ironie permet de ne pas laisser se refermer. Dans « Naïvetés : de

l'insolence à l'ironie », j'ai montré que cette composante, apparemment paradoxale de l'ironie qu'est la naïveté, se trouve au cœur de certains des romans de Mme d'Epinay, de Mme de Souza, ou d'Isabelle de Charrière. L'intrication des questions esthétiques et éthiques est perceptible ici d'une manière particulièrement nette : la naïveté, souvent associée à l'idée de naturel, est en prise directe avec les représentations du féminin que j'ai déclinées dans « la querelle du rouge » dans des extraits de *Lettres de mistriss Henley* d'Isabelle de Charrière et de *l'Histoire de Mme de Montbrillant* de Mme d'Epinay. Par les jeux de l'artifice qui vont même jusqu'à l'inversion de sa place, les romancières font percevoir les attentes contradictoires qui pèsent sur les femmes dans la société. Or les représentations divergentes viennent ici au lieu où, précisément, il n'existe pas pour les personnages féminins de vérité quant à ce que serait un « être » féminin, c'est-à-dire une « nature » féminine.

Les enjeux de la naïveté sont aussi du côté des qualités du *style* c'est-à-dire de la création littéraire *et* langagière, comme je l'ai rappelé avec l'exemple des représentations liées aux précieuses. Ainsi dans *Adèle de Sénange*, Mme de Souza rejoue *dans l'écriture* de son narrateur un amour de la naïveté qui autorise les insolences d'Adèle. Le narrateur est bien obligé de les tolérer, voire de les aimer, puisqu'elles émanent d'une (feinte ?) ignorance des codes de la bienséance. Dans *Claire d'Albe* de Sophie Cottin, Frédéric crée la surprise par l'énonciation de vérités fâcheuses ou déplacées justement en ce que, cette fois-ci la société polie aurait demandé à ce qu'elles soient voilées par un artifice. Enfin, la naïveté de comédie des personnages d'Isabelle de Charrière, Emilie et Joséphine dans *Trois Femmes*, permet de dénoncer dans un roman qui se trouve avoir, ici encore, maille à partir avec le théâtre, les faux-semblants d'une éducation livresque, romanesque et aristocratique. Au cœur de ces écritures, c'est en définitive le semblant du féminin *et* du langage qui miroitent aux yeux du lecteur.

Parce que l'ironie romantique, entre toutes les catégories d'ironies abordées jusque-là, est une ironie dont le champ est spécifiquement littéraire, j'ai choisi d'en faire une application dans « Sophie Cottin ou l'ironie dans *Claire d'Albe* ». Telle que Schlegel l'a théorisée, l'ironie romantique porte sur l'écriture littéraire elle-même, elle a donc permis de travailler ensemble la question de l'intention de l'auteur articulée à l'esthétique romanesque dans leur rapport à la création littéraire. Cette ironie se lit donc à plusieurs niveaux et j'ai montré chez Sophie Cottin le jeu autofictionnel qui permet de saisir d'appréhender une vérité subjective qui ne peut se dire qu'à travers la fiction et qui s'affiche comme telle, dès la préface. De plus, les références littéraires et l'intertextualité ne sont pas seulement un hommage : elles

permettent de mesurer dans l'écart avec le modèle l'apport singulier de Sophie Cottin. Celle-ci fait la peinture d'un désir féminin qui repose cette fois, non pas sur un indicible, mais sur l'inversion entre une morale souveraine empreinte de sacralité et la faute. Il s'agissait bien de mener le roman jusqu'à cette accomplissement du vœu de l'héroïne : que Frédéric soit « capable d'une grande faute ». Au-delà des oppositions habituelles du vrai et du faux, de la vérité et du mensonge, l'enjeu se déplace et il devient *existentiel*. Dans le roman de Sophie Cottin, il s'agit pour les amants, le temps fugitif d'un éclair, de toucher à une vérité qui renvoie au faux-pas du désir. Or, l'ironie romantique se situe au point où, M. d'Albe et Elise ont permis à Claire de croire qu'aimer Frédéric c'était aimer la vertu. La synthèse ironique se réalise en ce moment du texte où *la grande faute devient la vertu*. En ce sens *Claire d'Albe* est un roman dans lequel il n'y a pas d'autre vérité que celle du désir. Toutefois, Sophie Cottin fait mourir son héroïne à la fin du roman ce qui empêche cette synthèse ironique de s'incarner dans un ordre nouveau.

Le dernier chapitre de cette thèse, « Isabelle de Charrière : écrire à la limite du rien » est la rencontre, dans l'écriture d'une romancière, de la dimension ironique en ce qu'elle parvient à préserver, pour ses personnages féminins, l'indicible de la condition du féminin.

Dans « On ne suit pas toujours ses Aïeux, ni son père », j'ai travaillé une question qui aura traversé l'œuvre de la romancière : peut-on en finir avec les normes du patriarcat ? Isabelle de Charrière l'aborde à partir des préjugés de la noblesse. Là où le mérite aristocratique permettait aux personnages féminins chez Mme de Tencin d'espérer obtenir une reconnaissance symbolique, avec Isabelle de Charrière, le mérite aristocratique et la norme patriarcale, dans laquelle il s'inscrivait, se sont vidées de toute signification et de toute valeur. En ceci, selon un style bien différent de celui de Mme de Tencin, Isabelle de Charrière va au-delà de la vacillation du patriarcat. Dans le conte satirique qu'est *Le Noble*, la violence de l'ironie d'Isabelle de Charrière est une réelle mise à mal de cet ordre symbolique. Deux lectures, entre lesquelles il n'est pas possible de trancher puisqu'elles co-existent dans le texte de la romancière, sont néanmoins à l'œuvre. Soit il est possible de se servir de cet ordre symbolique comme le fait Julie dans *Le Noble* en prenant appui sur ses ancêtres pour assurer son passage vers une vie nouvelle. Soit ce qui est visé par l'ironie c'est la destruction de cet ordre : Julie saute, non sur le portrait mais « sur le visage » de l'ancêtre, abolissant la dimension de représentation du portrait.

C'est une position que la romancière poussera plus loin encore dans *Honorine d'Userche*, l'un de ses romans de la Révolution. En s'emparant de la question de la fonction du nom en tant qu'il ordonne la société, elle contraint le lecteur à prendre en compte les conséquences de la destruction de cette fonction. L'écueil de l'anarchie de la nomination c'est l'inceste c'est-à-dire le chaos de l'indifférenciation.

Là où Isabelle de Charrière fait le mieux sentir l'ouverture qui va parfois jusqu'à la béance de ce que j'ai appelé un « manque-à-savoir », c'est dans son art de la fin ouverte. Comme chez Sophie Cottin pour qui l'ironie romantique dans *Claire d'Albe* abordait la vérité du désir comme question existentielle, Isabelle de Charrière opte le plus souvent pour des fins ouvertes qui imposent, au grand dam de certains lecteurs, l'impossible d'un savoir sur ces questions. C'est une constante de son écriture : ses romans sont moins à lire du côté du sens, qui vient à manquer, que du côté d'une ironie que l'on pourrait, au fond, rapprocher de ce qu'appellerais « l'ironie de situation dans le discours » en ce qu'elle est la condition du féminin. C'est à cette condition en tout cas qu'est préservé le féminin dans le roman.

D'une œuvre à l'autre, Isabelle de Charrière mène son lecteur sur la trace d'un indicible, traçant les limites ou les contours d'un rien, qui loin de l'arrêter est justement ce qui pour elle relance l'écriture. Ici encore, c'est l'ironie dans sa dimension autofictionnelle qui inter-vient. On peut l'entendre comme le tranchant ou la coupure même de l'écriture par laquelle l'auteur tour à tour se subjective et s'objective. Je rapprocherai volontiers ce mouvement de ce qu'évoquait Schlegel avec la naïveté intentionnelle comme naïveté poussée jusqu'à l'ironie : une « alternance d'autocréation et d'autodestruction ». C'est probablement parce qu'elle institue le vide du décalage ou le rien comme logique de sa propre écriture qu'Isabelle de Charrière se trouve, elle aussi, en tant qu'auteur, confrontée à la violence de l'ironie. Dans la difficulté qu'elle éprouve à se faire, dans l'après-coup, lectrice de l'un de ses romans, *Caliste*, elle permet de saisir, dans le passage qui marque l'alternance de l'écriture et de la lecture, la division subjective opérée par l'ironie.

Cette traversée des œuvres d'Isabelle de Charrière intéresse notre époque en ce qu'elle peut y reconnaître ses propres questions. Aussi la richesse littéraire de ses œuvres ainsi que de celles des quelques romancières rencontrées en chemin tient-elle non aux réponses qu'elles auraient apporté mais à la trouvaille jubilatoire de ce que notre héritage culturel se trouve contenir de tels lieux de recel d'innombrables possibilités d'interrogation et donc de création.

Bibliographie

Sources primaires

CHARRIERE, Isabelle de, *Lettres de mistriss Henley* (1784), pp. 353-374 ; *Lettres neuchâteloises* (1784), pp. 311-352 ; *Lettres écrites de Lausanne* première partie (1785) pp. 375-420 ; *Lettres écrites de Lausanne* seconde partie : *Caliste* (1787), pp. 421-474 dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996.

Trois Femmes (1795), préface de Claire Jaquier, Lausanne, L'Age d'homme, 1996, 146 p.

Le Noble : conte moral, pp. 19-34 dans *Œuvres complètes* volume 8, éd. Critique publiée par J.-D. Candaux, C. P. Courtney, P. H. Dubois, S. Dubois, P. Thompson, J. Vercruysse et D. Wood, Amsterdam, Van Oorschot, 1979-1984, 10 volumes.

Honorine d'Userche, dans *Trois romans d'Isabelle de Charrière*, introduction et notes Erik Leborgne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2011, 255 p.

COTTIN, Sophie, *Claire d'Albe*, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, édition Raymond Trousson, Paris, Laffont, 1996, pp. 691-769.

EPINAY, Louise Tardieu d'Esclavelles, Marquise d', *Les Contre-Confessions : Histoire de Madame de Montbrillant* (1756-1770), Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », 1989, Index onomastique, 1656 p.

FONTAINES, Marie-Louise-Charlotte Pelard de Givry de, *Histoire de la Comtesse de Savoie*, dans *Œuvres complètes de Mesdames de Lafayette, de Tencin et de Fontaines* avec des notices historiques et littéraires par M. Auger, Paris, Lepetit, 1820, volume 4.

Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines, Nouvelle édition, Moutardier, 1832.

RICCOBONI, Marie-Jeanne Laboras de Mézières, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, introduction et notes Joan Hinde Stewart, Genève, Droz, 1979, 200 p.

Lettres de mistriss Fanni Butlerd (1757), dans Raymond Trousson, *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, collection Bouquins, 1996, pp. 183-270.

SOUZA, Adélaïde de, *Adèle de Sénange ou lettres de Lord Sydenham* (1794), dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, pp. 567-672.

TENCIN, Claudine-Alexandrine Guérin de, *Mémoires du comte de Comminge*, dans Raymond Trousson, *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, pp. 21-56.

Le Siège de Calais, nouvelle historique, La Haye, J. Neaulme, 1739, 2 tomes en 1 volume.

Le Siège de Calais, préface Pierre-Jean Rémy, p. I-XXVIII, Paris, Desjonquères, 1983, 226 p.

Les Malheurs de l'amour, Paris, Desjonquères, 2001, 155 p.

Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre, première et deuxième partie, troisième partie par Mme Elie de Beaumont, dans *Œuvres complètes de Mesdames de Lafayette, de Tencin et de Fontaines* par M. Auger, Paris, Lepetit, 1820, volume 4, p. 1-140. Première et deuxième partie Mme de Tencin.

Sources secondaires

Autres textes littéraires

ANGELET, Christian et HERMAN Jan, *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, publications de l'Université de Saint-Etienne, Presses Universitaires de Louvain, 1999, volume 1 : 1700-1750, 315 p. ; 2003, volume 2 : 1751-1800, 412 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, « La chanson du mal-aimé », Paris, PUF, 1994, 127 p.

ARIOSTO, Ludovico (l'Arioste), *Roland furieux*, titre original, *Orlando furioso*, édition bilingue, traduction de Michel Orcel, présentation d'Italo Calvino, Paris, Editions du Seuil, volume 1, chants IV à VI, pp. 145-197, 969 p.

ARNAUD, Baculard d', *Les Amans malheureux, ou le comte de Comminge*, drame en trois actes et en vers, Londres, Paris chez les libraires du Palais Royal, 1764.

BEAUHARNAIS, Fanny Mouchard de Chaban comtesse de, *L'Abailard supposé ou le sentiment à l'épreuve*, Paris, Gueffier, 1780, 189 p.

Volsidor et Zulménie, conte pour rire ; Moral si l'on veut ; & Philosophique en cas de besoin, Amsterdam, Delalain, 1776, 280 p.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *La Mère coupable* dans *Théâtre*, Paris, Librairie générale française, 1999, 766 p.

BEAUMONT, Mme Elie de, *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre*, 3^e partie dans *Œuvres complètes de Mesdames de Lafayette, de Tencin et de Fontaines* par M. Auger, Paris, Le Petit, 1820, volume 4.

Lettres du Marquis de Roselle, Londres et Paris, Louis Cellot, 1764, tome 1, première partie 319 p., tome 2, deuxième partie, 256 p.

BELLOY, Pierre Laurent de, (pseudonyme de Pierre-Laurent Buirette), *Le Siège de Calais*, tragédie dédiée au roi, représentée pour la première fois par les Comédiens-Français ordinaires du Roi le 13 février 1765, suivie de notes historiques, Paris, Duchesne, 1765, 120 p.

BERNARD, Catherine, *Les Malheurs de l'amour* : première nouvelle, « Eléonor D'Yvrée », Genève, Slatkine Reprints, 1979, préface René Godenne, p. VII-XVI, 237 p.

BOCCAGE, Anne-Marie du, *La Colombiade Ou La Foi portée au nouveau Monde*, Paris, Desaint et Saillant, 1756, 184 p.

CAYLUS, Comte de, *Histoire nouvelle*, Edition Erotika Biblion, 1970, 123 p.

CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, Librio, 1997, 95 p.

CERVANTES, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Seuil, 1997, volume 1, 518 p. ; volume 2, 536 p.

CHARRIERE, Isabelle de, *Lettres de Lausanne et autres récits épistolaires suivis d'un essai de Sainte-Beuve*, préface de Benedetta Craveri, Rivages poche, Editions Payot et Rivages, Paris 2006, 235 p.

Sir Walter Finch et son fils William, Gallimard, collection « Femmes de lettres », Barcelone, 2008, p. 26, 135 p.

Benjamin CONSTANT, Isabelle de CHARRIERE, *Correspondance* (1787-1805), Paris, Desjonquères, 1996, 537 p.

Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés (1793), Paris, collection « Des femmes dans l'Histoire », Côté-femmes éditions, 1993, 131 p.

L'Abbé de la Tour ou recueil de nouvelles et autres écrits divers, Leipzig, P. P. Wolf, 1798-1799, 3 volumes.

CHATELET, Noëlle, *La Femme coquelicot*, Editions Stock, 1997, 152 p.

COHEN, Maxime, *Promenades sous la lune*, Paris, Bernard Grasset, 2008, 382 p.

COTTIN, Sophie, *Claire d'Albe* ; *Elisabeth ou les exilés de Sibérie* ; *La Prise de Jéricho ou la pécheresse convertie*, tome 1 ; *Malvina*, tome 2 ; *Amélie Mansfield*, tome 3 ; *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* tome 4 dans *Œuvres complètes*, Paris, J.L.F. Foucault, 5 tomes.

COULET, Henri (textes choisis, présentés et annotés par), *Nouvelles du XVIII^e siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, NRF, 2002, 1552 p.

CREBILLON, fils, *Les Egarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Flammarion, 1985, 299 p.

DESTOUCHES-NERICAULT, Philippe, *Le Glorieux*, comédie en vers, en cinq actes, 1732, Paris Le Breton, 120 p.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, édition dirigée par R. Lewinter, Club Français du livre, 1969-1973, 15 vol. T. III, p.863 p.

Œuvres Complètes, Tome 10, « le Drame bourgeois », Fiction II, « Lettre de Madame Riccoboni à Diderot », « Réponse de Monsieur Diderot à la lettre précédente », 1979, Paris, Hermann, 555 p.

Œuvres, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, 1475 p.

La Religieuse, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 249 p.

Paradoxe sur le comédien, précédé des *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, 192 p.

Essai sur les règnes de Claude et de Néron, et sur les mœurs et les écrits de Sénèque, présentation par Roger Lewinter, Paris, Union générale d'Édition, « Bibliothèque 10/18 », 1972, 2 volumes, vol. 1, 253 p. vol. 2, 251 p.

Le Neveu de Rameau, Paris, Garnier Flammarion, 1967, 190 p.

Projet de pièce sur les Bourgeois de Calais (1760) édité par G. Roth, "Diderot renverse le Siège de Calais de Saurin", dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2, 1956, pp. 233-240.

Supplément au voyage de Bougainville, Pensées philosophiques, Lettre sur les aveugles, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, 186 p.

Jacques le Fataliste et son maître, Gallimard, 1973, 373 p.

DUCLOS, Charles Pinot, *Les Confessions du comte de****, préface de Béatrice Didier, Editions Slatkine, Paris-Genève, 1996, 200 p.

DURAS, Claire de Kersaint duchesse de, *Ourika* (1823) dans Raymond Trousson, *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, pp. 985-1007 ; *Edouard* (1824) pp. 1009-1070.

Ourika, Edouard, Olivier Ou Le Secret, préface de Marc Fumaroli, édition établie et annotée par Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Gallimard, 2007.

DURAS, Marguerite, *Ecrire*, Gallimard, 1993, 146 p.

EPINAY, Louise Tardieu d'Esclavelles, *Histoire de Mme de Montbrillant, Pseudo-Mémoires de Mme d'Epinay*, Paris, édition Georges Roth, Gallimard, 3 volumes, 1951, 610 p.

Mémoires et correspondance de Mme d'Epinay, où elle donne des détails sur ses liaisons avec Duclos, J.-J. Rousseau, Grimm, Diderot, le Bon d'Holbach, Saint-Lambert, Mme d'Houdetot, et autres personnages célèbres du XVIII^e siècle, Paris, Brunet, 1818, 3 vol.

Mémoires et correspondance de Mme d'Epinay, précédés d'une étude sur sa vie et ses œuvres par Louis Enault, Paris, Eugène Didier éditeur, 1855, 373 p.

Mémoires, Edition nouvelle et complète, avec des additions, des notes et des éclaircissements inédits par Paul Boiteau, Paris, 1863.

Souvenirs et Mémoires. Les Mémoires de Mme d'Epinay ; publiés pour la première fois d'après le manuscrit authentique, II, (1899), pp.151-176, 363-78, III (1899), pp.66-91, 244-64, 454-74, IV (1900), pp.338-64, 551-70, V (1900), pp.418-39 ; VI (1901), pp. 75-90, 271-82. [édition interrompue], Bonnefon éd., Paris, L. Gougy.

Correspondance, Ferdinando Galiani, Louise d'Epinay, présentation de Georges Dulac, Paris, Desjonquères, 1992-1997, cinq volumes.

FIELDING Henry, *Amelia*, introduction by A.R. Humphreys, London, Everyman's Library, 1968, vol.1, 299 p. ; vol. 2, 311 p.

The History of Tom Jones, Penguin Books, 1994, 854 p.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, édition de J. Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2 (1851-1858), 1980, 1534 p.

GALIANI, Ferdinand *Correspondance inédite de l'abbé Ferdinand Galiani...*, pendant les années 1765 à 1783, avec Mme d'Epinay, le baron d'Holbach, le baron de Grimm, Diderot et autres... précédée d'une notice historique sur l'abbé Galiani, par B. Mercier de Saint-Léger,... à laquelle il a été ajouté diverses particularités... concernant la vie privée, les bons

mots, le caractère original de l'auteur. Par M. C. de St-M..., Paris, J. G. Dentu, 1818, 2 volumes in-8.

GARY, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, 1982, 259 p.

GENLIS, Stéphanie-Félicité du Crest de, *La Femme auteur*, Gallimard, collection Folio, 2007, 108 p.

Mademoiselle de Clermont (1802), dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, pp. 183-816.

GOETHE, Jean-Wolfgang, *Faust*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 178 p.

GOMEZ, Madeleine Angélique Poisson de, *L'Amour plus fort que la nature* (1732) dans *Les Cent Nouvelles Nouvelles* (1732-1739), dans *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, Jacqueline Hellegourac'h, Librairie générale française, 1994, tome 1 : de Voltaire à Voisenon, pp. 146-151, « présentation », pp. 152-177.

Histoires du comte d'Oxford, de milady d'Herby d'Eustache de Saint-Pierre et de Béatrix de Guines au siège de Calais, sous le règne de Philippe de Valois, roi de France et de Navarre, Paris, de Poilly, 1737 ; 261 p.

GOUGES, Olympe de, *Mémoire de Madame de Valmont* (1788), dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, pp. 489-551.

GRAFFIGNY, Françoise d'Happoncourt, *Lettres d'une Péruvienne* (1747), dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, pp. 79-164.

Lettres d'une Péruvienne, Lettre XXIII, p. 286 dans *Français I^{re} toutes series*, sous la direction de Jean Jordy, Paris, Bertrand Lacoste, 351 p.

Nouvelle espagnole ; le mauvais exemple produit autant de vertus que de vices, dans *Recueil de ces Messieurs*, Amsterdam, chez les frères Westein, 1745, 374 p.

Correspondance de Mme de Graffigny, Oxford, The Voltaire Foundation Taylor insitution, 1989 en 3 volumes.

Cénie, Théâtre-Français, pièce en cinq actes, Paris, Comédiens français du Roi, 25 juin 1750, numérisation de l'édition de Paris : INALF, 196, Frantext ; N679, reproduction de l'édition de Paris, Cailleau 1751.

GRIMM, Friedrich Melchior, Diderot, Raynal, Meister etc., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, avril 1757, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, tome III.

GUILLERAGUES, Gabriel Joseph de Lavergne, *Lettres portugaises*, suivies de *Guilleragues par lui-même* ; édition et présentation de Frédéric Deloffre, Gallimard, 1990, 220 p.

HELOÏSE et ABELARD, Pierre, *Lettres et vie*, introduction traduction, annotations, Yves Ferroul, Paris Flammarion, 1996, 218 p.

JULLIARD Suzanne, *Anthologie de la prose française*, Editions Fallois, Paris, 2015, 1086 p.

KRÜDENER, Barbara Juliane de, *Valérie ou lettres de Gustave de Linar à Ernest de G.* (1803), édition Trousson, Paris, Laffont, 1996, pp. 835-961.

LUSSAN, Marguerite de, *Histoire de la comtesse de Gondez, écrite par elle-même* (1725), Paris, J. F. Josse, 1728, 2 volumes.

LA BRUYERE, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Hachette, 1910, 568 p.

LA FONTAINE, Jean de, « L'éducation », Livre VIII, fable 24, Gallimard, 1999, 200 p.

LAFAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne de, *La Princesse de Clèves et autres romans*, contient *Le triomphe de l'indifférence*, *Histoire de la princesse de Montpensier*, *Zaïde*, *Histoire d'Henriette d'Angleterre*, *La Princesse de Clèves*, *La comtesse de Tende*, *Histoire espagnole*, préface et notices de Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, 1972, 376 p.

LACLOS, Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, Classiques Garnier, 1961, 402 p.

MARIVAUX, Pierre Carlet de, *La Vie de Marianne*, édition de Jean Dagen, Gallimard, 1997, 778 p.

Le Paysan parvenu, Garnier-Flammarion, 379 p.

L'Epreuve, *La Dispute*, *Les Acteurs de bonne foi*, Paris, Flammarion, 1991, 281 p.

La Fausse suivante, *L'Ecole des mères*, *La Mère confidente*, édition établie par Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 1992, 245 p.

Le Jeu de l'amour et du hasard, Pocket, 1994, 187 p.

MARLOWE, Christopher, *Le Règne troublé et la mort pitoyable d'Edouard II, roi d'Angleterre, et la chute tragique de l'orgueilleux Mortimer* : « tels qu'ils furent maintes fois représentés en public dans l'honorable cité de Londres par les serviteurs du très honorable Comte de Pembroke », traduit de l'anglais et préface pp. I-VIII par Jean-Michel Déprats, Gallimard, NRF, 1996 pour la traduction française, 167 p.

MOLIERE (Jean-Baptiste Poquelin), *Théâtre complet*, présentation Pierre Malandain, la Salamandre, 1997-1999, 5 volumes.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat baron de la Brède et de, Livre IX, chapitre 20, *L'Esprit des lois* (1748), *Œuvres complètes*, Oster D. (éd.) Paris, le Seuil, 1964, 119 p.

NAVARRÉ, Marguerite de, *Heptaméron*, Genève, Droz, 1999, 864 p.

PREVOST, Antoine-François d'Exiles, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, chronologie et préface par Henri Coulet, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 189 p.

PUISIEUX, Madeleine de, *Alzarac ou la nécessité d'être inconstant*, Paris, Charpentier, 1762, 250 p.

QUINQUET, Suzanne, (Suzanne Giroust de MORENCY) *Illyrine ou l'écueil de l'inexpérience*, Paris, Suzanne Quinquet, 1798-1799, 339 p. tome premier, 360 p. tome second, 307 p. tome troisième.

RACINE, Jean, *Iphigénie*, Paris, Gallimard, collection Folio théâtre, 1999, 186 p.

Phèdre, Paris, Flammarion, 2010, 179 p.

RETIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *La Paysanne pervertie ou les dangers de la ville*, Paris, Garnier Flammarion, 1976, 572 p.

RICCOBONI, Marie-Jeanne Laboras de Mézières, *Mercure de France*, janvier-juin 1757, Slatkine Reprints, Genève 1970, p10.

Lettres de Mistriss Fanni Butlerd à milord Charles Alfred de Caitombridge, comte de Plisinte, duc de Raslingth, écrites en 1735, traduites de l'Anglois en 1756 par Adélaïde de Varençai, Amsterdam, 1757, 238 p.

Histoire de Miss Jenny (1764), Paris, collection « Des femmes dans l'Histoire », Indigo et Côté-femmes éditions, 1999, 233 p.

Histoire de M. le marquis de Cressy, édition et présentation Martine Reid, Gallimard, collection Folio, 2009, 129 p.

Œuvres Complètes de Mme Riccoboni en 8 volumes, Paris, Volland, 1786, tome premier.

Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley, son amie, dans *Œuvres Complètes*, chez Desray, libraire Quai des Augustins, Paris, 1790.

« Lettre de Madame Riccoboni à Diderot » ; « Réponse de M. Diderot à la lettre précédente » ; dans Diderot, Fiction II, Le drame bourgeois, *Œuvres Complètes*, tome 10, Paris, Hermann, 1979, p. 434-436.

Mme Riccoboni's letters to David Hume, David Garrick and Robert Liston, (1764-1783), édité par James C. Nicholls, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, Oxford Foundation, volume 149, 1976, 471 p.

Amélie, roman imité de Fielding, tome troisième dans *Oeuvres de Madame Riccoboni*, Paris, Humblot, 1781.

RICHARDSON, Samuel, *Pamela, or, virtue rewarded*, New York, Norton, 1993, 533 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier Flammarion, 1967, 610 p.

Les Confessions, Paris, Classiques Garnier, 1952, volume 1, 310 p., volume 2, 369 p. ; volume 3, 268 p.

Discours sur les sciences et les arts, Lettre à d'Alembert, contient la réponse de d'Alembert, « Lettre à J.-J. Rousseau, citoyen de Genève », Paris, Gallimard, 1987, 402 p.

ROZOI de (pseudonyme de Barnabé Farmian Durosoy), *Les Décisus françois, ou Le Siège de Calais sous Philippe VI*, tragédie, seconde édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, 1767, 80 p. (1^{re} édition en 1765).

SAURIN Bernard, Joseph, *Projet de pièce sur les Bourgeois de Calais* (1760) [non retrouvé], cité par J.-M. Moeglin dans *Les Bourgeois de Calais* : « Essai sur un mythe historique », Paris, Albin Michel, p. 431.

SCUDERY, Madeleine et Georges de, « Histoire de Sapho », pp.444-587, dans *Artamène ou le grand Cyrus*, extraits, présentation par Claude Bourqui et Alexandre Gefen, Paris, Editions Flammarion, 2005, 629 p.

SHAKESPEARE, William, *Beaucoup de Bruit pour rien*, titre original *Much Ado about nothing*, Comédies II, édition bilingue, texte présenté et traduit par Sylvère Monod, collection « Bouquins », Paris, Laffont, 2000, pp. 378-499.

Le Roi Lear, Tragédies II, édition établie sous la direction de Michel Grivelet, Gilles Monsarrat, Stanley W. Wells et Gary Taylor, collection « Bouquins », Paris, Laffont, 1995, 1166 p.

STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, « Zulma : fragment d'un ouvrage » dans *Œuvres complètes de madame la baronne de Staël-Holstein* en trois tomes, tome 1, Genève, Slatkine Reprints, 1967, réimpression de l'édition de Paris, 1861, pp. 101-106.

Histoire de Pauline, *ibid.* 1795 pour la première publication, tome 1, pp. 88-100.

Delphine (1802), Genève, Droz, Tome I, « Introduction » Simone Balayé et Lucia Omacini, pp.11-76, [Deuxième] dénouement pp. 961-990, 1987, 1029 p.

Corinne, préface de Simone Balayé, Paris, Gallimard, 1985, 632 p.

De La Littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, édition critique par Paul Van Tieghem, Genève, Paris, Droz, 1959, 2 volumes, 445 p.

De L'Allemagne, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, volume 1, 382 p.

SWIFT Jonathan, *Voyages de Gulliver*, 1976, Gallimard, 443 p.

TENCIN Claudine-Alexandrine Guérin de, « Lettres de Madame de Tencin à Monsieur de Richelieu », dans *Œuvres complètes de Mmes de La Fayette, de Tencin et de Fontaines*, Paris, P.-A Moutardier 1825, 5 volumes.

URFE Honoré d', *L'Astrée*, textes choisis et présentés par Jean Lafond, Editions Gallimard, 1984, 442 p.

VILLEDIEU, Mme de, *Mémoires de Henriette-Sylvie de Molière*, dans *Œuvres de Madame de Villedieu*, tome 7, contenant les « Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière et les

Annales Galantes de Grece », Paris, chez la veuve Claude Barbin, 1672, reproduction par le groupe d'étude du XVII^e siècle de l'université François Rabelais de Tours, 1977, 376 p.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, édition René Pommeau, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 382 p.

Artémire, tragédie en cinq actes, 15 février 120, fragments,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6503125h.texteBrut?download=1>

Tancrède, tragédie en vers et en cinq actes, 1771, publié sur internet par Paul Fièvre © Théâtre classique - Version du texte du 03/01/2017 à 21:45:31 http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/VOLTAIRE_TANCREDE.xml
[1](#)

Tancrède, tragédie en vers croisés et en cinq actes, représentée par les comédiens français ordinaires du Roi, le 3 septembre 1760, à Paris, chez Prault, petit-fils, 1761, 80 p.

Candide ou l'optimisme, Paris, Garnier Flammarion, 1966, 717 p.

YOUNG Edward, *Les Nuits d'Young*, traduites de l'anglais par M. Le Tourneur, Paris, Le Jay, 1775, 4^e édition corrigée et augmentée, T. II.

Articles et ouvrages sur les romancières

BRISAC Geneviève, *La Marche du cavalier*, Editions de l'Olivier/ Le Seuil, 2002, 137 p.

CAZENOBÉ Colette, *Au Malheur des dames*, Paris, Champion, 2006, 413 p.

LANGLE Catherine, « Le refus du monde ou le comble du roman », p. 41-57, dans *La Tradition des romans de femmes : XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 453 p.

SIRVENT RAMOS Angeles, CORBI SAEZ Maria Isabel, LLORCA TONDA Maria Angeles (sous la direction de), *Femmes auteurs du dix-huitième siècle. Nouvelles approches critiques*, collection « Littérature et genre », Paris, Honoré Champion, 2016, 334 p.

Fanny de Beauharnais

TURGEON F. K., « Fanny de Beauharnais biographical notes and a bibliography » US, *Modern philology*, vol XXX, n°1, août 1932, pp. 61-80.

M. D..., « Nouvelles littéraires », compte rendu de *L'Abailard supposé, ou le sentiment l'épreuve*, pp.150-158 dans le *Mercure de France*, samedi 4 mars 1780, Paris, Panckoucke, 192 p.

MARQUISET, Alfred, *Les Bas-bleus du premier Empire*, « Fanny de Beauharnais », pp. 179-207, Paris, éditions Champion, 1913, 219 p.

Isabelle de Charrière

BRAUNROT Christabel, Introduction à *Le Noble*, dans *Œuvres Complètes*, tome 8, *Romans, contes et nouvelles I*, p. 16, édition critique publiée par J.-C. Candaux, C.P. Courtney, Pierre H. Dubois et *al.* texte établi et annoté par P. Thompson et D. Wood, Amsterdam, G.A. Van Oorschot, 1980, 787 p.

DIJK Suzan van et Valérie Cossy, Monique Moser-Verrey, Madelein van Streien-Chardonneau (sous la direction de) *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière : éducation, création, réception*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006, 343 p.

JAQUIER Claire, « Le damier, la harpe, la robe salie : médiations et symboles du désir dans l'œuvre romanesque d'Isabelle de Charrière », 10 p.

https://www.unine.ch/files/live/sites/ilf/files/shared/RECH_%26_PUBL/Projets%20en%20coeurs/Documents/Charriere/Jaquier

LAFON Henri, « Trois femmes hors de l'ornière », dans « Morale et Fiction aux XVII^e et XVIII^e siècles », édité par Marc Escola dans *Revue des Sciences Humaines*, Presses universitaires du Septentrion, n°254, avril-juin, 1999.

LEBORGNE Erik, *Trois romans d'Isabelle de Charrière*, introduction, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2011, 253 p.

REID Martine, « Dilemme, ou la condition des femmes », pp. 167-174 dans *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière : éducation, création, réception*, sous la direction de Suzan van Dijk, Valérie Cossy, Monique Moser-Verrey, Madelein van Streien-Chardonneau, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006, 343 p.

STAROBINSKI Jean, « *Lettres écrites de Lausanne* de Madame de Charrière : inhibition psychique et interdit social », pp. 130-151 dans *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Editions sociales, Paris, 1970, 480 p.

WHATLEY Janet, « Isabelle de Charrière (1740-1805) », pp. 35-45 dans *French Women Writers : a bio-bibliographical source book*, Eva Martin Sartori éd., New York, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1991, 632 p.

Sophie Cottin

BIANCIARDI, David-Paul, *Sophie Cottin, une romancière oubliée à l'orée du Romantisme, (Une vie, une œuvre). Contribution à une étude de l'esthétique de la réception*, Metz, Thèse de Doctorat (microfiches), 1995.

CABRAL Patricia, « Claire d'Albe, Roman de la Passion : Le Chantage ou la subversion de la « Rhétorique Tendre », dans *Revue d'études littéraires françaises*, Lisbonne, 1995, pp. 29-43.

SYKES L. C., *Madame Cottin*, Oxford, collection : « Modern Language studies », Basil Blackwell, 1949, 432 p.

TROUSSON Raymond, Introduction, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, pp. 675-690.

Louise d'Épinay

BADINTER Elisabeth, « Préface », p. IX-XXXII, dans *Mme d'Épinay, Les Contre-Confessions : Histoire de Madame de Montbrillant (1756-1770)*, Paris, Mercure de France, collection « Le Temps retrouvé », 1989, Index onomastique, 1656 p.

KÖLVING Ulla, « La présence de Mme d'Épinay dans *La Correspondance littéraire* », p. 211 dans *L'Œuvre de Mme d'Épinay, écrivain-philosophe des Lumières*, Thyse n°1, actes du premier colloque international consacré à Mme d'Épinay, organisé par J. Domenech, L'Harmattan, 2010, 292 p.

ROTH Georges, « Histoire d'un manuscrit et d'un texte », vol. 1, pp. VII-XLII, « Préfaces non utilisées », pp. 3-8, Appendice, vol. 3, pp. 563-596, dans *Mme d'Épinay Pseudo-Mémoires*, Paris, Gallimard, 3 vol. 610 p.

Mme de Fontaines

ANONYME, notice littéraire, dans *Œuvres de Mme de Fontaines*, nouvelle édition, *La comtesse de Savoie, Histoire d'Aménophis*, Paris, chez d'Hautel, librairie, 1812, 209 p.

Le Spectateur français au XIX^e siècle, ou variétés morales, politiques et littéraires, recueillies des meilleurs écrits périodiques, Paris, librairie de la société typographique, 1805, p. 641.

AUGER, Louis-Simon, « Notes sur la vie de Mme de Fontaines » vol. 4 pp. 177-8, dans *Œuvres complètes de Mesdames de Lafayette, de Tencin et de Fontaines* par M. Auger, Paris, Lepelet, 1820.

JAY, Antoine, Notice, p. I-LXXXV et « Avis des éditeurs », dans *Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines*, tome IV, Moutardier, 1825.

Mme de Genlis

TROUSSON Raymond, Introduction, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, pp. 773-782.

REID Martine, édition et présentation pp. 7-13 de *La Femme auteur* de Mme de Genlis, Gallimard, 2007.

BESSIRE François et REID Martine (sous la direction de), *Madame de Genlis, littérature et éducation*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, 550 p.

Françoise de Graffigny

<http://gallica.bnf.fr/essentiels/graffigny>

DORMIER Carole et SMITH David, « Duclos vu par Mme de Graffigny » dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, Voltaire Foundation, Oxford, n°371, 1999, pp. 221-256.

ROSSET, François, « Les nœuds du langage dans les Lettres d'une Péruvienne » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-février 1996, 96^e année, n°1, pp. 1106-1127.

ROTH, Suzanne, « Zilia : plaisir d'être ou de connaître ? » pp. 77-92 dans *Vierge du soleil/Fille des Lumières : « La Péruvienne de Mme de Graffigny et ses Suites »*, Groupe d'étude du XVIII^e siècle, Faculté de Lettres Modernes, Université de Strasbourg II, Presses universitaires de Strasbourg, collection « Travaux et recherches », volume 5, 1989, 189 p.

Marie-Jeanne Riccoboni

CAZENOBÉ, Colette, « Le féminisme paradoxal de Mme Riccoboni », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°88, 1988, pp. 22-45.

CHARRIER Marianne, « Mme Riccoboni : de l'amour de la passion à la passion de l'écriture », pp. 117-127, dans *Passions, émotions, pathos*, sous la direction d'Anne Coudreuse et Bruno Delignon, Poitiers, UFR Langues et Littératures Poitiers, La Licorne, n°43, 1997, 207 p.

COULET, Henri, « La suite de Marianne de Madame Riccoboni et l'attribution des œuvres anonymes et apocryphes » dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, n° 2, 1975, pp. 587-598.

CRAGG, Olga, introduction de *Histoire de Monsieur de Cressy*, pp. 5-35 dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, Oxford Foundation, n° 266, 1989.

Mme Riccoboni, romancière, épistolière, traductrice, Actes du colloque international du 18 au 20 mai 2006, études réunies et présentées par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, Louvain-Paris-Dudley, Belgique, Editions Peeters, collection "La République des lettres", 352p.

DIJK, Suzan van, « Madame Riccoboni, romancière ou journaliste ? » dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, Oxford Foundation, n°304, 1992, pp. 772-775.

FLAUX, Mireille, "La fiction selon Mme Riccoboni", dans *Dix-huitième siècle*, n°27, 1995, pp. 425-437.

STEWART-HINDE Joan, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, introduction, p. IX-XXV, Droz, Genève, 1979, 200 p.

« La lettre et l'interdit » dans *The Romanic Review*, n°80, 1985, pp. 521-528.

STURZER, B. F., « Literary Portraits and cultural critique in the novels of Mme Riccoboni », dans *French Studies*, n°50, 1996, pp. 400-412.

TROUSSON Raymond, Introduction pp. 167-181 dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996.

VANPEE, Janie, « Dangerous Liaisons 2 : The Riccoboni-Laclos Sequel » dans *Eighteenth-Century Fiction*, 1996-1997, pp. 51-70

Adélaïde de Souza

MARICOURT André, *Madame de Souza et sa famille : les Marigny, les Flahaut, Auguste de Morny, 1761-1838*, Paris, Emile-Paul, 1907, 396 p.

TROUSSON Raymond, Introduction pp. 555-566 dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996.

Germaine de Staël

BALAYE, Simone, « Madame de Staël et le gouvernement impérial en 1810, le dossier de la suppression de « De l'Allemagne », dans *Cahiers Staëliens*, nouvelle série, n°19, Paris, 1974, pp. 3-77.

« De la persistance des clichés : le livre de Ghislain de Diesbach et sa réception dans la grande presse en 1983 », dans *Europe*, n°693-694, janvier-février 1987, pp. 107-112.

BARBERIS, Pierre, « Mme de Staël : du romantisme, de la littérature et de la France nouvelle » dans *Europe*, n°693-694, janvier-février 1987, pp. 6-23.

BEHLER, Ernst, « Madame de Staël : perfectibility, literature, and women » pp. 593-605, dans *Ouverture et dialogue : « Mélanges offerts à Wolfgang Iser à l'occasion de son sixième anniversaire »*, édition Döring, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, 801 p.

DELON, Michel, « Corinne et Juliette » dans *Europe*, n°693-694, janvier-février 1987, pp. 57-63.

DELPEYROUX, Marie-Françoise, « Roman, rhétorique et éloquence chez Mme de Staël, de *Delphine* à *Corinne*, » dans *Romantisme*, n°113, 2001, pp. 11-27.

Claudine-Alexandrine de Tencin

ANONYME, « Sur les œuvres de Mmes de La Fayette et de Tencin » dans *Le Spectateur français au XIX^e siècle, ou variétés morales, politiques et littéraires, recueillies des meilleurs écrits périodiques*, Paris, Librairie de la Société typographique, 1805, pp. 637-642.

CASTRIES duc de, *La Scandaleuse Madame de Tencin (1682-1749)*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987, 298 p.

COULET Henri, « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », p. 43 dans *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, Paris, Les Belles Lettres, mai 1994, 46 p.

DECOTTIGNIES Jean, présentation de *Mémoires du comte de Comminge de Madame de Tencin*, Lille, Publications de la Faculté des Lettres, 1969, pp. 7-155.

« Les Romans de Madame de Tencin : Fable et Fiction », dans « La littérature des Lumières en France et en Pologne », Varsovie, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 339, 1976, pp. 249-264.

DELANDINE, Antoine-François, « Observations sur les romans et en particulier sur ceux de Mme de Tencin » dans *Mémoires du comte de Comminge*, pp. V-XLIII, Paris, Amsterdam, 1786.

FELETZ, Ch. de, « Sur la comparaison qu'on a coutume de faire entre Mme de La Fayette et Mme de Tencin » dans *Le Spectateur français au XIX^e siècle ou variétés morales, politiques et littéraires, recueillies des meilleurs écrits périodiques*, Paris, Librairie de la Société typographique, 1805, pp. 643-647.

JONES Shirley, « Madame de Tencin : an Eighteenth-Century woman novelist » pp. 207-217, dans *Woman and Society in Eighteenth-Century France. Essays in honour of J. S. Spink*, London, Athlone Press, 1979, 285 p.

LEBORGNE Erik, présentation, repères chronologiques et repères bibliographiques, pp. 7-33, dans Madame de Tencin, *Les Malheurs de l'amour*, Paris, Desjonquères, 2001, 154.

LEVY, M. « Une nouvelle source d'Anne Radcliffe : *Les Mémoires du comte de Comminge* » pp. 149-156, dans *Caliban*, n°1, 1964.

MASSON Pierre-Maurice, *Madame de Tencin (1682-1749)*, Paris, Hachette, 1909, 315 p.

RENARD, Paul, « *Le Siège de Calais* », dans *Nord : revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais*, n°15, mai 1990, pp. 129-130.

SAREIL Jean, *Les Tencin : La vie d'une famille au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1969, 444 p.

THOMAS Chantal, « Les rigueurs de l'amour. Etude sur madame de Tencin et Stendhal » pp. 77-89, dans *l'Infini*, Gallimard, n°12, 1985, 127 p.

TROUSSON Raymond, Introduction pp. 3-19, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996.

Histoire

M. de ***, *Lettres et observations à une dame de province sur le siège de Calais, ornées d'une carte géographique de cette ville*, par M. de ***, Paris, L'Esclapard, 1765.

BOUCHER Jean, *Histoire tragique et memorable de Pierre de Gaverston, gentil-homme gascon, jadis le mignon d'Edouard 2 roy d'Angleterre*, tirée des Chroniques de Thomas Valsingham, & tournée de latin en français: Dédiée à Monseigneur le duc d'Espéron, 1588, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79569x/fl.item>, 52 p.

DARNTON, Robert, *Gens de Lettres, gens du livre*, Paris, éditions Odile Jacob, 1992, 302 p.

DAUPHIN, Cécile et FARGE Arlette (sous la direction de), *De La Violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, collection « Histoire », 201 p.

DAVY Gilduin, *Guillame le Conquérant : le bâtard de Normandie*, Paris, Belin, 2014, 272 p.

DUBY Georges, *Féodalité*, “ A propos de l'amour que l'on dit courtois », p. 1420, collection Quarto, Editions Gallimard, 1996, 1523 p.

FROISSART Jean, *Chroniques*, tome II (1342-1356) « Les Bourgeois de Calais », Clermont-Ferrand, Editions Paleo, *L'Encyclopédie médiévale*, traduction nouvelle N. Desgrugillers-Billard, 313 p.

GINISTY Paul, *Souvenirs de Mlle Duthé de l'Opéra*, (1748-1830), Paris, Louis Michaud, collection « Les Mœurs légères au XVIII^e siècle, 320 p.

GOULEMOT, Jean-Marie, *Le Règne de l'histoire : discours historiques et révolutions ,XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1996, 456 p.

GONCOURT Edmond et Jules de, *La femme au XVIII^e siècle*, préface Elisabeth Badinter, Paris, Flammarion, 1982, 391 p.

La Duchesse de Chateauroux et ses sœurs, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle Editeur, 1906, 432 p.

LA VARENDE, Jean de, *Guillaume Le Bâtard, conquérant*, collection Vox, Union Bibliophile de France, 1946, 422 p.

LE SAGE, Alain-René, *Le Diable boiteux*, Paris, Gallimard, 1984, 341 p.

LEGOUVE, Ernest, *Histoire Morale des femmes*, Paris, Librairie Académique Didier, 1869, 458 p.

LEPAPE, Pierre, *Voltaire le Conquérant : Naissance des intellectuels au siècle des Lumières*, éditions du Seuil, 1994, 443 p.

MARX Roland, « Edouard II (1284-1327), roi d'Angleterre (1307-1327) », <http://www.universalis.fr/encyclopedie/edouard-ii/>

MOEGLIN Jean-Marie, *Les Bourgeois de Calais* : « Essai sur un mythe historique, Paris, Albin Michel, 457 p.

SAUVY Alfred, « Théâtre et société au XVII^e siècle » dans *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*. 16^e année, n°3, 1961, p.535-544.

Histoire et théorie de la littérature

BARTHES Roland, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France* prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil, 1994, 45 p.

BAUDELLE, Yves et NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth, *Nom propre et écritures de soi*, Presses de l'université de Montréal, 2011, 304 p.

BENICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Librairie José Corti, 1973, 492 p.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998, 217 p.

CHOUILLET, Jacques, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974, 230 p.

COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, éditions du Seuil, 1983, 384 p.

Le Démon de la théorie : littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998, 307 p.

DECOTTIGNIES, Jean, « Propos théoriques » dans *Revue des Sciences Humaines*, n°151, juillet-septembre 1973, pp. 485-492.

Écritures ironiques, collection « Objet », Presses universitaires de Lille, 1988, 199 p.

DELON, Michel, « Savoir totalisant et forme éclatée » dans *Dix-huitième siècle*, n°14, *Au tournant des Lumières*, 1982, pp. 13-26.

« Le corps et l'oubli », dans *Revue des Sciences Humaines*, n°4, *Usages de l'oubli*, 1999, pp. 141-157.

DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975, 497 p.

DIAZ José-Luis, dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : <http://aad.revues.org/678>

L'Ecrivain imaginaire : « scénographies auctoriales à l'époque romantique », Honoré Champion, Paris, 2007, 695 p.

L'Homme et l'œuvre, « les philosophes contre la biographie », Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 243 p.

DIDEROT Denis, *Œuvres Complètes*, tome VIII, « Lettre sur le commerce de la librairie », Hermann, Editeurs des sciences et des arts, Paris, 1976, 567 p.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, collection « Perspectives critiques », 1988, 167 p.

DUFOUR-MAITRE Myriam, *Les Précieuses : Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Champion Classiques, Paris, 2008, 823 p.

ESCOLA Marc, « L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish », janvier 2008, volume 9, numéro 1, <http://www.fabula.org/revue/document3780.php>.

FAUCHERY Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle, 1713-1807* : “essai de gynécomythie romanesque”, Paris, A. Colin, 1972, 895 p.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire*, l'autorité des communautés interprétatives, traduit de l'anglais (américain) par Etienne Dobenesque, préface Yves Citton, Les Prairies ordinaires, collection « penser/croiser », Paris, 2007 pour la traduction française, 137 p.

FOREST, Philippe, *Le Roman, le réel : et autres essais*, Nantes, C Defaut, collection Allaphbed, 2007, 302 p.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n°3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. (Société française de philosophie, 22 février 1969 ; débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.), *Dits et Ecrits I*, texte n°69.

L'Ordre du discours, « Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970 », Gallimard, nrf, 1971, 83 p.

GAILLARD Gabriel Henri, de la Classe d'Histoire et de Littérature Ancienne de l'Institut, *Mélanges académiques, poétiques, littéraires, philologiques*, tome troisième, Paris, Agasse, 1806, p. 223-224.

GENETTE, Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Seuil, 1982, 576 p.

Seuils, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1987, 394 p.

GENLIS Félicité de, *De L'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs ; ou précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres*, Paris, Maradan, 1811, 373 p.

GRANDE Nathalie, *Stratégies de romancières : de Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678)*, Paris, Honoré Champion, collection Lumière classique, 1999, 497 p.

GRELL Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, 126 p.

HESSE Carla, *French women in print, 1750-1800*, Oxford, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1998, pp. 65-82.

HINDE STEWART, Joan, *Gynographs : French Novels by women of the late eighteenth century*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, 251 p.

KIBEDI-VARGA, « La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIII^e siècle » dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, Oxford Foundation, n°26, 1963, pp. 965-999.

« Romans d'amour, romans de femmes, à l'époque classique » dans *Revue des Sciences Humaines*, n°168, 1977, pp. 517-524.

LA HARPE Jean-François, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, an XII, 16 tomes en 19 volumes.

LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, 2^e édition revue et corrigée, Paris Hachette, 1895, 1158 p.

“La Littérature et la science” dans *Essais de methode de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, 479 p.

Manuel Bibliographique de la littérature française Moderne, tome III, dix-huitième siècle, Paris, Hachette, 1911, 934 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1995, 381 p.

LESTRINGANT, Franck, *Clément Marot, De L'Adolescence à L'Enfer*, Biblioteca Francese Unipress, Padoue, 1998, 123 p.

LEVER M., « Romans en quête d'auteurs au XVII^e siècle », cité par Nathalie Grande dans *Stratégies de romancières, de Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678)*, Paris, Honoré Champion, collection Lumière classique, 1999, p. 9.

MAINIL, Jean, *Don Quichotte en jupons ou des effets surprenants de la lecture*. Essai d'interprétation de la lectrice romanesque au dix-huitième siècle, Paris, Kimé, 2008, 256 p.

MALANDAIN, Pierre et Michel Delon, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, 521 p.

MARTIN, Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Voltaire Foundation, Oxford, 2004, 527 p.

MASSEAU, Didier, « Quelques points théoriques sur le roman au XVIII^e siècle : formes narratives et pratiques de lecture » dans *L'Epreuve du lecteur*, Louvain-Paris, éditions Peeters, 1995, pp. 164-173.

MAY, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIII^{ème} siècle, essai sur les rapports de la critique et du roman*, (1715-1761), PUF, 1963, 294 p.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Lire Dans La Gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 317 p.

NABOKOV, Vladimir, *Littératures*, éditions Robert Laffont, Paris, 2009.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, collection « Premier cycle », 1998, 242 p.

ROSSARD, Janine, *Pudeur et romantisme : Mme Cottin, Chateaubriand, Mme de Krüdener, Mme de Staël, Baour-Lormian, Vigny, Balzac, Musset, George Sand*, Paris, Nizet, 1982, 125 p.

ROUSSET, Jean, *Narcisse Romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1986, 159 p.

ROTH, Georges, « Diderot « renverse » *Le Siège de Calais* de Saurin », pp. 233-240, *Studies on Voltaire and the eighteenth-century*, Genève, 1956, tome 2.

SCHILLER Friedrich von, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1947, 313 p.

RUSTIN, Jacques, *Le Vice revisité : vérité et mensonge dans le roman des Lumières*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, 336 p.

SÉITÉ Yannick, « Puisque enfin je dois tout dire, Rousseau et les métamorphoses du tout dire », pp. 65-81, dans *Lectures de Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions I-VI*, sous la direction de Jacques Berchtold, Elisabeth Lavezzi et Christophe Martin, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2012, 210 p.

SPITZER Léo, *Etudes de style*, « l'effet de sourdine dans le style classique : Racine », pp. 208-335, Gallimard, 1970, 535 p.

STAËL Germaine de, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Genève, Droz, 1959, chapitre « des femmes qui cultivent les lettres », p. 342.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Les éditions de Minuit, collection « le sens commun », Paris, 1985, 319 p.

ZAWISZA ELISABETH : « Les introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou du bon usage de la préface » dans *Romanic Review*, vol. 83, n° 1, janv. 1992, pp.284-285.

Philosophie et Histoire des idées

ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, Gallimard, 1972, 380 p.

BADINTER Elisabeth, dans A.L. Thomas, Diderot, Madame d'Epinay, *Qu'est-ce qu'une femme ?* Un débat préfacé par Elisabeth Badinter, P.O.L, Paris, 1989, 199 p.

Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIII^e siècle, Paris, Flammarion, 1983, 489 p.

L'Amour en plus : Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle), Paris, Flammarion, 1980, 372 p.

Les Passions intellectuelles, tome 1 « Désirs de gloire » (1735-1751), Paris, Fayard, 1999, 544 p.

BEAULIEU, Jean-Philippe et DESROSIERS-BONIN Diane (sous la direction de) *Dans Les Miroirs de l'écriture : la réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*, Montréal, département d'études françaises, Université de Montréal, collection « Paragraphes », 1998, 171 p.

BEHLER Ernst, *Ironie et modernité*, PUF, 1997, 389 p.

BOURGEOIS, René, *L'Ironie romantique : Jeu et spectacle de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, 254 p.

BOURGUINAT Elisabeth, *Le Siècle du persiflage : 1734-1789*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 228 p.

BRUNEL, Pierre, *L'Imaginaire du secret*, Ellug Université Stendhal Grenoble, 1998, 254 p.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958, 373 p.

CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des Lumières*, Fayard, 1970, 351 p.

CHAMAYOU, Anne, *L'Esprit de la lettre (XVIII^e siècle)*, Paris, PUF, 1999, 202 p.

COUDREUSE, Anne, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, collection « Ecriture », 1999, 314 p.

« Flaubert lecteur du XVIII^e siècle : pathos, ironie et apathie dans la Correspondance », pp. 134-142 dans, *Passions, émotions, pathos*, sous la direction d'Anne Coudreuse et Bruno Delignon, Poitiers, UFR Langues et Littératures Poitiers, La Licorne, n°43, 1997.

CRAVERI Benedetta, « Du salon au bureau », *Le Magazine littéraire*, n° 500, Paris, septembre 2010.

DE JEAN, Joan, *Fictions of Sappho (1546-1937), women in Culture and Society*, The university of Chicago Press, Chicago and London, 1989, 383 p.

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Ecritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992, 328 p.

DIDEROT, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville, Pensées philosophiques, Lettre sur les aveugles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, 187 p.

DIDIER, Béatrice, *L'Ecriture-femme*, Paris, PUF, 1991, 286 p.

DUCHET, Michèle, « Du sexe des livres, Sur les femmes de Diderot » dans *Revue des Sciences Humaines*, n°168, 1977, pp. 525-536.

EVAIN Aurore, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, L'Harmattan, 2001, 241 p.

FINKIELKRAUT, Alain, producteur, « Les Enjeux du genre », avec Sylviane Agacinski et Eric Fassin, *Répliques*, émission diffusée sur France Culture le 16 mars 2013, réalisée par D. Lagarde, A.-C. Lochard, attachée d'émission.

« La République et les écrivains » avec Mona Ozouf et Alain-Gérard Slama, *Répliques*, France Culture, le 23 février 2013.

GOULEMOT, Jean-Marie, « Mineurs et livres de second rayon du XVIII^e siècle », pp. 135-144 dans *Littératures Classiques*, n°31, 1997.

« Histoire littéraire et histoire des idées du XVIII^e siècle à l'épreuve de la Révolution » dans *MLN* (Modern Language Notes), French Issue, John Hopkins University Press, Baltimore, volume 114, N°4, septembre 1999.

GUERARD, Cécile, (sous la direction de), *L'Ironie : le sourire de l'esprit*, Autrement, collection « Morales », n°25, 1998, 191 p.

HABIB Claude, *Le Consentement amoureux : Rousseau, les femmes et la cité*, Paris, Hachette Littérature, 1988, 296 p.

Pensées sur la prostitution, Paris, Belin, 1994, 92 p.

La Pudeur : la réserve et le trouble, (sous la direction de Claude Habib et préface) Paris, éditions Autrement, 1992, 207 p.

« *Le sens de la flèche* », pp. 41-55 dans *L'Ironie : le sourire de l'esprit*, Autrement, n°25, 1998.

Galanterie française, Paris, Gallimard, 2006, 443 p.

« Y a-t-il un progrès en amour ? », *Esprit*, n°3-4, 2001, pp. 220-236.

« *Les Aveux du roman* de Mona Ozouf », *Esprit*, n°12, décembre 2001, pp. 193-195.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, 159 p.

HEINICH, Nathalie, *Etats de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.

« Les contradictions actuelles du féminisme », *Esprit*, mars-avril 2001, pp. 203-219.

De La Visibilité : excellence et singularité en régime médiatique, Paris, Gallimard, 2012, 593 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 199 p.

Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, volume 1 "La manière et l'occasion", 146 p.
volume 2 "La méconnaissance, le malentendu", 247 p., Paris, Seuil, 1981.

JAQUIER Claire, *L'Erreur des désirs : Romans sensibles au XVIII^e siècle*, Lausanne, Editions Payot, collection « Etudes et documents littéraires », 1998, 240 p.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995, 540 p.

LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe ; essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit de l'anglais par Michel Gautier, titre original: Making sex. Body and gender from the Greeks to Freud (1990), éditions Gallimard, 1992, 355 p.

LEITES, Edmund, *La Passion du bonheur : conscience puritaine et sexualité moderne*, Paris, les éditions du Cerf, Collection « Passages », 1988, 191 p.

L'HEUILLET Hélène et JEAN Thierry, organisation de la journée d'étude *Les féminismes aujourd'hui : questions sur la liberté et l'égalité*, dans le cadre de l'équipe d'accueil « Rationalités contemporaines », Université Paris-Sorbonne, samedi 19 janvier 2013.

LILTI Antoine, *Le Monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Fayard, 2005, 568 p.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Littératures classiques*, « Le dictionnaire universel de Furetière », « Le public et ses envers, ou l'archaïsme de Furetière », pp. 345-380, Paris, Honoré Champion, n°47, hiver 2003, 393p.

MEYER, Michel, *De L'Insolence, essai sur la morale et le politique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1995, 217 p.

MONTANDON, Alain, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995, 900 p.

MORTIER, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières : études sur le XVIII^e siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969, 167 p.

« La transition du XVIII^e au XIX^e siècle », dans *Dix-huitième siècle*, n°14, *Au Tournant des Lumières*, 1982, pp. 7-12.

OURLIAC Paul et MALAFOSSE Jehan de, *Histoire du droit privé*, P.U.F., 1968, 555 p.

OZOUF Mona, *Les Mots des femmes*, Paris, Gallimard, 1999, 421 p.

PLATON, *Le Banquet*, collection Librio, « Les Belles Lettres », texte établi et traduit par Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie, Paris, 1997, 95 p.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, 307 p.

PUJOL, Stéphane, « Les épreuves de la vertu », dans *Morale et Fiction au XVIII^e siècle*, *Revue des Sciences Humaines*, n°254, 2/1999, pp.107-127.

PY Olivier, « Le silence de Cordélia », <http://www.theatre-video.net/video/Olivier-Py-Le-silence-de-Cordelia-69e-Festival-d-Avignon>

RABATE, Dominique (textes réunis et présentés par) *En Quel Nom parler ?* Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, 367 p.

REID Martine, *Des Femmes en littérature*, Belin, 2010, 333 p.

Eléments de réflexion sur les femmes auteurs, Conférence prononcée le 18 mars 2013 à la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société à Lille.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Portraits de femmes*, Paris, Gallimard, 1998, 700 p.

SCHLANGER Judith, *Trop dire ou trop peu*, « la densité littéraire », Paris, Hermann, 2016, 158 p.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, octobre 2001, 347 p.

Université de Gand, « Ironie et nostalgie », Fabula/Les colloques, Hégémonie de l'ironie ?, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1042.php>

SILVER, M. F., « Le roman féminin des années révolutionnaires », *Eighteenth-Century Fiction*, n°4, juillet 1994, pp. 309-326.

STAEL-HOLSTEIN Germain de, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, chronologie et introduction par Simone Balayé, volume 1, 382 p., volume 2 318 p.

STAROBINSKI, Jean, *Le Remède dans le mal*, Gallimard, 1989, 286 p.

STEINBERG Sylvie, *La Confusion des sexes* : « Le travestissement de la Renaissance à la Révolution », Fayard, 2001, pp. 13-23, 409 p.

Psychanalyse

AMIEL Gérard, FEBVIN Maryvonne, FIUMANO Marisa, LANFAY Sylvie, HILTENBRAND, Jean-Paul, REY Françoise, responsables, *La Condition du féminin*, actes des Journées d'études de l'Association Lacanienne Internationale Rhône-Alpes, du 3,4 et 5 octobre 2014, Grenoble, 2015, 171 p.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 342 p.

Totem et tabou, Paris, Editions Payot et Rivages, collection « petite bibliothèque Payot », 2001, p. 35.

Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, Paris, Gallimard, 1988, 443 p.

Le Malaise dans la culture, Paris, PUF, 1995, 93 p.

Essais de psychanalyse, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001, 308 p.

LACAN, Jacques, *L'Envers de la psychanalyse*, séminaire tenu en 1969-1970, texte établi par Jacques-Alain Miller, éditions du Seuil, 1991, 245 p.

« Le séminaire sur *La Lettre volée* » dans *Ecrits I*, Editions du Seuil, 1999, pp. 11-61.

Les Non-dupes-errent, séminaire 1973-1974, Paris, Association freudienne internationale, 2001, 252 p.

LEGAUT, Jacqueline, *Les Lois de la parole*, conversation avec Camille, Toulouse, Erès, 2010, 109 p.

MELMAN, Charles, *Nouvelles Etudes sur l'hystérie*, Toulouse, Erès, 2010, 352 p.

La Linguisterie, Paris, éditions Association lacanienne internationale, 2008, 523 p.

Travaux pratiques de clinique psychanalytique, Toulouse, Erès, 2013, 329 p.

Autres œuvres artistiques

HAENDEL Georg Friedrich, *Ariodante*, The favourite songs in the opera call'd Ariodante [musique imprimée], Londres, J Walsh 1735. Voir aussi : [HTTPS://WWW.OPERA-ONLINE.COM/ITEMS/WORKS/ARIODANTE-HAENDEL-SALVI-1735](https://www.opera-online.com/items/works/ariodante-haendel-salvi-1735)

MAGRITTE René, *La Trahison des images*, « Ceci n'est pas une pipe », 1929, Musée d'Art moderne de Bruxelles.

MOLINARO E., *Beaumarchais l'Insolent*, production C. Gassot, scénario J.-C. Brisville et E. Molinaro d'après la pièce de Sacha Guitry, avec Fabrice Luchini, Sandrine Kiberlain, France, 1996.

N'DIAYE Marie, *Délivrance*, spectacle à La Maison de Poésie, mise en scène Denis Cointe, voix enregistrée Jean-Yves Cendrey, musique de scène Didier Lasserre, dispositif sonore Loïc Lachaize, dispositif image et lumière Raphaël Sevet, 15 avril 2016.

Dictionnaires et ouvrages de référence

CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Editions du Centre National de la recherche scientifique, 1969, 3 volumes, 2137 p.

MARTIN Angus, MYLNE Vivienne G., FRAUTSCHI Richard, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, Mansell, London, France Expansion, Paris, 1977, 529 p.

Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy, Tome premier A-L, à Paris chez la veuve de Jean-Baptiste Coignard, M DC LXXXIV (1694), avec privilège de Sa Majesté.

FURETIERE, Antoine, *Le Dictionnaire Universel d'Antoine Furetière*, SNL-Le Robert, Paris, 3 tomes, 1984.

Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière, préfacé par Pierre Bayle, précédé d'une biographie de son auteur et d'une analyse de l'ouvrage par Alain Rey, Paris, S.N.L. – Le Robert, 1978, 3 volumes.

Lexis, « Dictionnaire de la langue française », Larousse, 1994.

Le Petit Robert, « Dictionnaire de la langue française », Dictionnaires le Robert, Paris, 1996.

Le Petit Robert des noms propres, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.

Le Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

TURNER Jane (éd.), *The Dictionary of Art*, New York, Grove dictionaries, 1996, 34 volumes.

VALLAUD Dominique, *Dictionnaire historique*, Librairie Arthème Fayard, 1995.

Index des auteurs

- Amossy, Ruth, 69, 88, 399
 Apollinaire, Guillaume, 167, 371
 Arendt, Hannah, 114, 116, 271, 403
 Arioste, L' (Ludivico Ariosto), 16, 192, 199, 200, 202, 203, 205, 206, 228, 373, 381
 Auger, Louis Simon., 25, 159, 193, 197, 198, 199, 379, 380, 381, 393
 Austen, Jane, 257, 258, 259, 270
 Badinter, Elisabeth, 24, 34, 64, 81, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 284, 349, 392, 397, 403
 Balzac, Honoré de, 98, 366, 367, 402
 Barthes, Roland, 17, 244, 251, 398
 Beauharnais, Fanny de, 12, 190, 390, 391
 Beaumarchais, 19, 54, 113, 243, 301, 381, 409
 Behler, Ernst, 262, 265, 266, 268, 269, 403
 Berchtold, Jacques, 108, 402
 Bernard, Catherine, 23, 24, 90, 166, 382, 386, 388
 Bessire, François, 9, 393
 Biard, M., 174
 Blackwell, Basil, 28, 306, 392
 Boccage, Anne-Marie du, 30
 Bourbaki, Stéphane, 107
 Bourgeois, René, 254, 271, 272, 313, 403
 Brahm, Alcanter de, 255
 Braunrot, Christabel, 26, 391
 Brisac, Geneviève, 106, 117, 257, 258, 270, 390
 Brisville, J.-C., 19, 409
 Brunet, Jacques-Charles, 96, 384
 Bruyère, Jean de La, 279, 282, 287, 296, 297, 298
 Butler, Judith, 105
 Cabral, Patricia, 318, 319, 328, 331, 392
 Candaux, J.-D., 26, 299, 337, 344, 348, 349, 379, 391
 Castries, duc de, 79, 80, 395
 Caylus, comte de, 141, 142, 145
 Cazenobe, Colette, 29, 64, 390
 Chapelle, La, 25
 Charrière, Isabelle de, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 17, 18, 22, 26, 27, 43, 103, 109, 117, 118, 119, 120, 129, 190, 261, 280, 281, 284, 285, 288, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 375, 376, 377, 378, 379, 391, 392
 Châtelet Noëlle, 83, 91
 Chéramy, 33
 Cicéron, 232, 262, 266
 Cioranescu, Alexandre, 192, 409
 Cohen, Maxime, 90, 110, 111
 Cointe, Denis, 248, 409
 Colet, Louise, 269, 351
 Constant, Benjamin, 26, 295, 314, 335, 336
 Cossy, Valérie, 9, 354, 391
 Cottin, Sophie, 4, 5, 6, 12, 18, 27, 28, 29, 33, 102, 103, 119, 242, 254, 261, 271, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 321, 323, 329, 331, 332, 333, 347, 376, 378, 379, 392, 402
 Coulet, Henri, 27, 132, 249, 387, 396
 Courtney, C.P., 26, 337, 344, 379, 391
 Craveri, Benedetta, 24, 346, 382, 404
 Crébillon, fils, 73, 277
 Crébillon, fils, 73, 277
 Damien, Zanone, 9
 Darrieussecq, Marie, 368
 Davy, Gildin, 235, 397
 Davy, Gilduin, 235, 397
 Decottignies, Jean, 15, 106, 132, 133, 134, 136, 142, 370, 396
 Delon, Michel, 10, 11, 30, 277, 289, 401
 Dentu, J. G., 109, 385
 Depretto, Laure, 9
 Desfontaines, Abbé, 135, 136
 Destouches, 37, 38, 81

- Diaz, José Luis, 15, 69, 88, 89, 94, 98, 99, 100, 349, 399
- Diderot, Denis, 1, 29, 34, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 81, 92, 95, 99, 100, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 166, 182, 183, 256, 268, 269, 271, 272, 364, 383, 384, 386, 388, 399, 402, 403, 404
- Didier, Béatrice, 35, 64, 66, 91, 257, 383, 384, 398, 401, 404, 409
- Dijk Suzan, Van, 9, 354, 391
- Dobenesque, Etienne, 186, 400
- Domenech, Jacques., 92, 101, 392
- Doubrovski, Serge, 98
- Dubois Pierre, H., 26, 82, 337, 344, 379, 391
- Duby, Georges, 231, 232, 238, 397
- Duclos Charles Pinot, 84, 90, 91, 245, 277, 383, 384, 393
- Dufour-Maître, Myriam, 246, 285, 399
- Dulac Georges, 92, 384
- Duras, Marguerite, 110
- Duras, Mme de, 11, 12, 103, 295, 384
- Elie de Beaumont, Mme, 157, 160, 161, 162, 182, 183, 184, 344, 380
- Eluard, Paul, 248
- Epinay, Louise Tardieu d'Esclavelles d', 4, 5, 12, 15, 17, 23, 24, 25, 34, 56, 57, 69, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 190, 192, 245, 247, 261, 279, 282, 283, 284, 285, 349, 350, 364, 366, 367, 368, 369, 375, 376, 379, 384, 392, 403
- Epinay, Mme d', 4, 5, 12, 15, 17, 23, 24, 25, 34, 56, 57, 69, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 190, 192, 245, 247, 261, 279, 282, 283, 284, 285, 349, 350, 364, 366, 367, 368, 369, 375, 376, 379, 384, 392, 403
- Escola, Marc, 188, 391, 399
- Evain, Aurore, 54, 57, 364, 404
- Farmian de Rozoi, pseudonyme de Durosoy Farmian Barnabé, 166, 388
- Fassin, E., 105, 404
- Fauchery, Pierre, 352, 400
- Ferraud, 25
- Fielding, Henry, 70, 388
- Finkielkraut, Alain, 105, 404
- Fish, Stanley, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 348, 399, 400
- Flaubert, Gustave, 124, 188, 269, 314, 351, 399, 404
- Fontaines, Mme de, 4, 5, 6, 12, 16, 25, 39, 86, 120, 125, 127, 129, 131, 159, 182, 186, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 222, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 244, 248, 259, 271, 296, 333, 357, 370, 372, 373, 374, 375, 379, 380, 381, 389, 392, 393
- Fontenelle, Bernard de, 39, 82
- Foucault, Michel, 16, 17, 114, 115, 116, 241, 242, 244, 249, 250, 251, 370, 374, 382, 400
- Freud, Sigmund, 36, 67, 133, 406, 408
- Froissart, Jean, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 397
- Furetière, Antoine, 48, 49, 51, 53, 262, 263, 264, 364, 406, 409
- Gaillard, Gabriel Henri, 203, 204, 400
- Galiani Abbé, 92, 109, 184, 384
- Gandillac, M. de, 114, 400
- Garrick, David, 54, 55, 76, 77, 388
- Gary Romain, 91, 389
- Gassot, C., 19, 409
- Genet, Jean, 232
- Genlis, Mme de, 9, 27, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 61, 66, 103, 242, 246, 247, 332, 385, 393
- Genlis, Stéphanie-Félicité Du Crest, 9, 27, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 61, 66, 103, 242, 246, 247, 332, 385, 393
- Ginisty, Paul, 55, 56, 397
- Godenne, René, 23, 382
- Goldmann, L., 114, 400
- Gomez, Madeleine-Angélique Poisson de, 22, 50, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 213
- Goncourt, Edmond et Jules, 65, 87, 98, 397
- Gouges, Olympe de, 32, 33, 103, 130, 155
- Graffigny, Françoise d'Happoncourt, 12, 22, 33, 63, 86, 103, 108, 245, 255, 352, 385, 393
- Graffigny, Françoise d'Happoncourt, 12, 22, 33, 63, 86, 103, 108, 245, 255, 352, 385, 393
- Grande, Nathalie, 24, 26, 31, 47, 400, 401
- Grell, Isabelle, 368, 400

Grimm, Friedrich Melchior, 30, 72, 92, 93, 94, 95, 100, 369, 384
 Guilleragues, Gabriel Joseph, 69, 73, 386
 Guitry, Sacha, 19, 409
 Habib, Claude, 1, 3, 241, 245, 302, 405
 Haendel, Georg Friedrich, 199, 408
 Hamon, Philippe, 254
 Hénault, président, 25
 Herman, Jan, 9, 394
 Hermenches, Constant d', 26
 Hesse, Carla, 22, 400
 Houellebecq, Michel, 20
 Jankélévitch, Vladimir, 11, 253, 266, 360, 405
 Jaquier, Claire, 15, 73, 299, 355, 356, 361, 362, 379, 391, 406
 Julliard, Suzanne, 245, 386
 Kant, Emmanuel, 297
 Khadra, Yasmina, 107
 Kiberlain, Sandrine, 19, 409
 Kölving Ulla, 92, 392
 Krüdener, Mme de, 102, 103, 279, 402
 La Fontaine, Jean de, 334, 339
 La Harpe, Jean-François de, 142
 Lacan, Jacques, 51, 65, 114, 115, 123, 191, 211, 272, 400
 Laclos, Choderlos de, 291, 394, 404
 Lafayette, Mme de, 10, 26, 27, 117, 125, 130, 159, 193, 194, 197, 199, 379, 380, 381, 393
 Lafon, Henri, 299
 Lagarde, D., 105, 404
 Langle, Catherine, 190, 390
 Lanson, Gustave, 123, 124, 125, 126, 127, 188, 370, 373, 401
 Lavezzi, Elisabeth, 108, 402
 Le Bel, Jean, 164, 169, 173, 174
 Leborgne, Erik, 82, 83, 86, 117, 118, 119, 120, 342, 346, 348, 379, 391
 Lecouvreur, Mlle, 55
 Lestringant, Franck, 245, 401
 Lever, M., 26, 401
 Lewinter, R., 29, 111, 383
 Lewinter, Roger, 29, 111, 383
 Lilti, Antoine, 30, 247, 248, 406
 Liston, Robert, 55, 76, 388
 Lochard, A. -C., 105, 404
 Luchini, Fabrice, 19, 409
 Lussan, Marguerite de, 12, 129, 139, 190, 386
 Maingueneau, Dominique, 69, 88, 399
 Mainil, Jean, 214, 401
 Malafosse, Jean de, 151, 152, 406
 Malandain, Pierre, 1, 10, 11, 30, 277, 387
 Marcello-Nizia, Christiane, 232
 Maricourt, A. de, 296
 Marivaux, Pierre de, 84, 245, 287, 292, 301
 Martin, Christophe, 1, 108, 300, 392, 402
 Masson, Pierre-Maurice.-M., 80, 396
 May, Georges, 22, 402
 Merlin-Kajman, Hélène, 1, 48, 49, 50, 51, 52, 241, 252, 406
 Moeglin, Jean-Marie, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 177, 388, 398
 Molière, 32, 301, 305, 389
 Molinaro, E., 19, 409
 Monselet, Charles, 32, 33
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, 39, 84, 109, 255, 256, 387
 Morency, Mme de, 12, 190
 Moser-Verrey, Monique, 9, 354, 391
 Nabokov, Vladimir, 257, 258, 259, 268, 270, 402
 Nerval, Gérard de, 254, 272, 403
 Nicholls, James C., 55, 76, 388
 Ormesson, J. d', 114, 400
 Ourliac, Paul, 151, 152, 406
 Ovide, 67
 Ozouf, Mona, 64, 65, 66, 257, 260, 362, 404, 405, 406
 Paupe, 33
 Perrot, Michèle, 115, 171
 Platon, 47, 90, 91, 183, 266
 Pommeau, R., 109, 390
 Pontchartrain, Mme de, 23
 Prévost, abbé, 143, 173, 245
 Puisieux, Mme de, 12
 Py, Olivier, 209, 407
 Quinault, Mlle, 245
 Quintilien, 262
 Racine, Jean, 203, 216, 305, 402
 Reboul, Olivier, 254, 255, 402
 Reid, Martine, 9, 47, 77, 104, 123, 124, 127, 128, 354, 388, 391, 393, 407
 Rémy, Pierre-Jean, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 132, 170, 183, 249, 380
 Riccoboni, Marie-Jeanne, 4, 5, 9, 12, 15, 22, 23, 29, 54, 55, 58, 59, 60, 62, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 86, 88,

- 92, 102, 103, 119, 129, 130, 190, 274, 344, 350, 352, 364, 365, 375, 383, 387, 388, 393, 394
- Richardson, Samuel, 70
- Rodin, René François Auguste, 166, 167, 371
- Roland, Marx, 158
- Roland, Mme, 129, 260
- Roth Georges, 93, 94, 95, 96, 97, 166, 383, 384, 392
- Rousseau, Jean-Jacques, 18, 47, 55, 94, 95, 96, 98, 101, 108, 109, 110, 245, 260, 277, 287, 296, 297, 305, 306, 307, 322, 329, 367, 384, 388, 402, 405
- Saint-Léger, B. Mercier de, 109, 384
- Sand, George, 10, 117, 402
- Sapho, 32, 195, 259, 389
- Sareil, Jean, 80, 396
- Saurin, Bernard Joseph, 166, 383, 388, 402
- Sauvy, Alfred, 55, 398
- Schiller, Friedrich von, 275, 276, 278, 287, 295, 296, 297, 320, 402
- Schlanger, Judith, 365, 366, 367, 369, 407
- Schlegel, Wilhelm, 254, 310, 376, 378
- Schoentjes, Pierre, 253, 276, 310, 356, 370, 407
- Scott, Sir Walter, 33
- Scudéry, Madeleine de, 32
- Séité Yannick, 1, 108, 109, 110, 402
- Shakespeare, William, 16, 60, 192, 200, 204, 205, 206, 207, 270, 357, 373, 389
- Slama, Gérard-Alain, 404
- Socrate, 264, 265, 266, 275, 276, 375
- Souza, Mme de, 4, 5, 12, 17, 103, 254, 260, 261, 274, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 295, 296, 352, 376, 395
- Spitzer, Léo, 216
- Staël-Holstein, Germaine de, 8, 12, 22, 29, 37, 41, 50, 51, 60, 61, 62, 63, 84, 117, 242, 245, 246, 247, 254, 260, 266, 269, 271, 272, 324, 344, 345, 348, 352, 389, 395, 402, 403
- Starobinski, Jean, 319, 346, 354
- Steinberg, Sylvie, 42, 407
- Stendhal, 9, 33, 47, 255, 396, 403
- Streien-Chardonneau, Madelein Van, 9, 354, 391
- Sykes, L. C., 28, 29, 33, 305, 306, 307, 309, 313, 392
- Tencin, Claudine-Alexandrine de, 4, 5, 6, 8, 12, 15, 16, 23, 24, 25, 27, 29, 39, 44, 50, 69, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 102, 103, 106, 108, 120, 125, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 190, 193, 194, 212, 213, 216, 227, 231, 232, 233, 240, 242, 244, 245, 246, 247, 249, 255, 333, 344, 352, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 379, 380, 381, 389, 393, 395, 396
- Thierry, Jean, 115, 171, 406
- Thomas, Antoine Leonard, 3, 34, 157, 255, 396, 397, 403, 406
- Thomas, Chantal, 396
- Thompson, P., 26, 337, 344, 379, 391
- Trousson, Raymond, 8, 33, 34, 72, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 103, 107, 148, 149, 245, 255, 288, 295, 296, 305, 306, 307, 309, 310, 332, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 353, 354, 359, 379, 380, 383, 386
- Ullmo, J., 114, 400
- Van Oorschot, G. A., 26, 337, 344, 379, 391
- Vercruysse, J., 337, 344, 379
- Viala, Alain, 23, 24, 25, 402
- Voltaire, 11, 16, 22, 30, 55, 76, 83, 84, 94, 100, 102, 109, 116, 166, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 245, 255, 259, 266, 296, 372, 373, 383, 385, 388, 390, 393, 394, 398, 400, 401, 402
- Wahl, J., 114, 400
- Whatley, Janet, 300, 301, 392
- Wood, D., 26, 337, 344, 379, 391
- Zawisza, Elisabeth, 308, 309, 403

Table des matières

Remerciements	3
Résumé	4
Abstract.....	5
Sommaire.....	6
Introduction	8
Première partie : Insolence	19
1. La prétention d'être auteur	21
a) Les enjeux de l'écriture.....	21
b) L'anonymat	25
c) Hostilités	31
2. Polysémie de la gloire	36
a) Les dangers de la publication.....	39
b) La femme publique	47
c) Le paradoxe d'une comédienne	53
d) L'écriture dite féminine	63
3. « Scénographies auctoriales »	69
a) Mme Riccoboni, la femme abandonnée.....	69
b) Mme de Tencin, la scandaleuse	79
c) Mme d'Epinay, l'« aigle dans une cage de gaze ».....	92
Deuxième partie : Décalage.....	121
1. Les romans de Mme de Tencin : fable et fiction	132
a) Réalisme, logique et conventions littéraires	134

b)	Les héritiers.....	143
c)	Le favori.....	157
d)	Sauver mon père	164
e)	La femme outragée.....	180
2.	Un roman de Mme de Fontaines : jeux de lois et de parole	186
a)	Charmant ouvrage	192
b)	D'un langage enchanteur	194
c)	L'esprit de la loi	200
d)	La muette	206
e)	Le portrait volé.....	212
f)	Le mot de la fin	229
	Troisième partie : Ironie	253
1)	Définitions de l'ironie.....	262
a)	L'ironie rhétorique	262
b)	L'ironie socratique	264
c)	l'ironie de situation ou du destin.....	267
d)	L'ironie romantique	268
2)	Naïvetés : de l'insolence à l'ironie	274
a)	La querelle du rouge	279
b)	<i>Adèle de Sénange</i> ou le paradoxe de la naïveté	287
c)	<i>Trois femmes</i> ou la naïve comédie	299
3)	Sophie Cottin ou l'ironie dans <i>Claire d'Albe</i>	305
a)	Double je(u)	306
b)	<i>Claire d'Albe</i> : Les personnages, le monde	311
c)	l'inversion ironique.....	325
4)	Isabelle de Charrière : écrire à la limite du rien.....	333
a)	« On ne suit pas toujours ses Aïeux, ni son père ».....	334

b) « Commencer sans finir »	344
c) La condition du féminin.....	352
Conclusion.....	363
Bibliographie	379
Index des auteurs	411
Table des matières	415

