

Écrire à l'ombre des péchés de la langue Autour de l'amoralité de François Villon

Jean-Claude Mühlethaler

Et lingua ignis est universitas iniquitatis/ Et la langue est un feu, un
monde d'injustice. (*Épître de Jacques* 3, 6)

§I

Entre la fin du XII^e et le milieu du XIII^e siècle, les péchés de la langue deviennent une véritable obsession¹. Les clercs dénoncent un mal qu'ils voient sévir partout, particulièrement dans les cours des puissants. Mensonge, médisance, flatterie et vain bavardage ne sapent-ils pas à la base le bon fonctionnement de la société ? Leurs réflexions, qui se nourrissent des passages bibliques condamnant les péchés de la langue et puisent dans l'éthique aristotélicienne, trouvent un chemin jusque dans les milieux laïcs. Au *De peccato lingua* du dominicain Guillaume Peyraut font écho plusieurs chapitres de la *Somme le Roi* de frère Laurent, dominicain lui aussi et confesseur de Philippe III le Hardi. Le

¹Pour les remarques qui suivent, nous renvoyons à l'étude fondamentale de Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue*, trad. par Philippe Baillet, Paris, Cerf, 1991.

traité, rédigé en français à l'intention du futur Philippe IV le Bel, a connu un succès ininterrompu (plus de soixante manuscrits) jusqu'à la Renaissance, quand l'imprimerie prend le relais.

§2

De leur côté, les poètes ont entretenu la crainte des péchés de la langue. Au temps de Charles VI, Eustache Deschamps parodie le style juridique², se posant en « prince de haulte eloquence » (v. 1) : il loue ses sujets, quand ils trouvent (inventent) des nouvelles par « beaux moyens » (rhétoriques), mais condamne les « foulz faiseurs de bourdes » (v. III-III2). Le terme de *bourde* (plaisanterie, mensonge, baliverne) revient sous la plume d'Alain Chartier, quand sa Belle Dame sans mercy³ dénonce les discours trompeurs des (soi-disant) amants courtois. Mais, pour le secrétaire de Charles VII, ce n'est pas seulement la *fin' amor* qui est gangrenée par les « beaux langages decepvens⁴ » ; la flatterie, la moquerie, le mensonge et la médisance règnent en maîtres dans les cours princières.

§3

Dans leur sillage, même un prince comme Charles d'Orléans dénonce les « habits qui ne font pas le moine, les masques qui cachent les grimaces, les paroles empoisonnées⁵ ». La cour est un monde instable⁶, soumis aux caprices de Fortune, livré aux aléas d'une langue à la dérive : tel est le tableau sans concession qu'en brosse Pierre Michault, contemporain de François Villon. Dans son *Doctrinal du temps present* (1466), le poète bourguignon donne la parole aux maîtres de l'école de Fausseté⁷. Douze Vices personnifiés pervertissent la grammaire, enseignant aux futurs courtisans comment réussir dans un milieu sans foi ni loi. Parmi ces maîtres, qui plaident pour un usage du lexique et des figures rhétoriques dicté par les seuls intérêts du locuteur, Détraction, Rumeur, Flatterie et Dérision se rattachent directement aux péchés de la langue. « Ha, Dieu ! », s'exclame le poète-témoin, scandalisé par les leçons qu'il a scrupuleusement transcrites, « quel dangereuse dance !⁸ »

2

³Alain Chartier, « La Belle Dame sans mercy », v. 299-300, in *Le Cycle de la Belle Dame sans mercy*, éd. et trad. David F. Hult et Joan E. McRae, Paris, Champion Classiques, 2003, p. 40.

⁴« De vita curiali / Le Curial », in *Les Œuvres latines d'Alain Chartier*, éd. Pascale Bourgain-Hemeryck, Paris, CNRS, 1977, p. 350-351 : « Composito sermone seducant », dit le texte latin en mettant l'accent sur l'élaboration rhétorique du discours.

⁵Daniel Poirion, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978 (1^{re} éd. 1965), p. 593.

⁶Sur la veine anticuriale, de Pétrarque à Octovien de Saint-Gelais, voir Jacques Lemaire, *Les Visions de la cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Bruxelles / Paris, Académie Royale de Langue et Littérature Françaises / Klincksieck, 1990 ; Joël Blanchard et Jean-Claude Mühlethaler, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002, chap. III (« La Cour en question »).

⁷Sur ce texte, voir Jean-Claude Mühlethaler, *L'Écrivain face aux puissants au Moyen Âge. De la satire à l'engagement*, Paris, Champion, 2019, p. 219-239.

§4

Voilà le contexte, rapidement esquissé, dans lequel François Villon a pris la plume. Lecteur d'Alain Chartier, qu'il cite⁹, hôte de Charles d'Orléans, qui l'a accueilli à sa cour de Blois, notre auteur est aussi proche des clercs de la Basoche parisienne, ce milieu de juristes auquel se rattache la célèbre *Farce de maître Pierre Pathelin*, laquelle met en scène un avocat pauvre, au ban de la société, en quelque sorte « l'archétype du basochien¹⁰ ». Insultes, injures, mensonges et stratégies manipulatoires jalonnent la pièce, d'autres farces aussi¹¹ où la ruse est reine. Il n'est donc guère étonnant que l'œuvre de maître François soit marquée par les péchés de la langue, à la fois condamnés par les théologiens, mis au pilori par les poètes et utilisés à des fins comiques (et/ou satiriques) dans le théâtre profane. Si le mensonge, fustigé d'Eustache Deschamps à Charles d'Orléans, manque étonnamment à l'appel¹², on y trouve en revanche la médisance (*detraction*) – souvent sous forme de dérision (*derisio*) –, la malédiction (*maledictum*), le blasphème (*blasphemia*) et leurs corollaires, l'obscénité (*turpiloquium*) et le vain bavardage (*multi-loquium*, *vaniloquium*).

DU BLÂME À LA MÉDISANCE

§5

« Faut-il considérer comme diffamation la révélation publique du mauvais comportement d'autrui, s'il s'agit d'un « mal » existant réellement¹³ ? » La frontière entre la médisance et le blâme (*vituperium*) qui, selon Aristote, caractérise le genre démonstratif, est des plus ténues. Dans l'*Archiloge Sophie*, dédié au duc Jean d'Orléans (le père du poète), Jacques Legrand se pose en lointain héritier de la rhétorique antique¹⁴ : sa présentation des « couleurs de sentence¹⁵ » s'ouvre sur la louange et son complément, le blâme. L'un et l'autre sont nécessaires à l'orateur qui, s'engageant dans les affaires pu-

⁹ « Testament », v. 1805, in François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses avec Ballades en jargon*, éd. et trad. Jean-Claude Mühlethaler et Eric Hicks, Paris, Champion Classiques, 2004, p. 188. Toute citation est tirée de cette édition.

¹⁰ Marie Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre politique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Champion, 2007, p. 221. Sur la fortune de Villon en milieu basochien, voir p. 195.

¹¹ Voir Dominique Lagorgette, « Termes d'adresse, acte perlocutoire et insultes : la violence verbale dans quelques textes aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles », *Senefiance*, 36 (1994 : *La Violence dans le monde médiéval*), p. 317-332.

¹² Le verbe mentir n'apparaît que dans la *Ballade dite de conclusion* (*Test.*, v. 1996-2022), placée dans la bouche du crieur invitant les gens à venir à l'enterrement.

¹³ Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue*, éd. cit., p. 242.

¹⁴ Cf. Cicéron, *De oratore*, II, LXXXV.

¹⁵ Jacques Legrand, *Archiloge Sophie / Livre de bonnes meurs*, éd. Evencio Beltran, Paris, Champion, 1986, p. 87.

bliques, guide son auditoire sur le chemin de la vertu¹⁶ (le *flectere ad bonum* d'origine cicéronienne).

§6 Placée sous le signe de l'*utilitas*, la littérature médiévale est largement marquée au sceau du didactisme. Les ballades d'Eustache Deschamps en offrent un exemple parlant, quand le poète, témoin scandalisé de son temps, déclare que « vint ans a que je ne cessay / Des vices blasmer et d'escrire / Les vertus...¹⁷ », hélas, en vain ! La posture du moralisateur n'est pas étrangère à maître François. Du moins, c'est dans cette veine que Clément Marot place trois huitains et une ballade du *Testament* (v. 1668-1718), qu'il intitule respectivement *Belle Leçon de Villon aux enfants perduz* et *Ballade de bonne doctrine a ceulx de mauvaise vie*.

§7 Seulement, la leçon de Villon ou, plutôt, du testateur, est « une leçon de *mon* escole » (v. 1664) ! La subjectivité affichée incite à la méfiance, car le *moi* ne se réclame d'aucune autorité. Il ne se pose pas en orateur dont le savoir et l'intégrité (l'*ethos*) garantiraient la portée morale des propos. En plus, sa leçon « ne dure guerre » (v. 1665) et les échos entre le huitain CLVI et la deuxième ballade en jargon (« Coquillars enaruans a Ruel », v. 1) laissent entrevoir une connivence inquiétante entre le testateur et un public peu recommandable. D'un côté, « aller a Ruel », qui figure dans les deux passages, est une expression argotique désignant un vol avec coups et blessures ; de l'autre, le *moi* apostrophe ses interlocuteurs par « beau frere » (v. 1668) et « *mes* clers » (v. 1670). Enfin, il livre un nom propre, celui de Colin de Cayeux (« l'Escailler »). Ce dernier était un « clerc de vie mauvaise¹⁸ », emprisonné à plusieurs reprises, dont Villon semble connaître la triste carrière (voir v. 1674-75). Tout concourt à ce que le lecteur doute de l'intégrité morale du locuteur. Même si nous ignorons qui était Colin, pendu en 1460, le contraste entre ce nom propre, proche de « gayeux » (voleur, trompeur en argot¹⁹), et l'évocation inattendue de la prestigieuse « Dido, la royne de Cartage » (v. 1681), ne manqueront pas de nous rendre attentifs à la dimension ludique d'une leçon qu'on ne saurait guère prendre au sérieux.

§8 Contrairement à Deschamps, qui dénonce les vices et exhorte à la vertu, Villon ne cherche pas à provoquer une réflexion salutaire, et cela bien qu'il invite les tricheurs, faux-monnayeurs, voleurs et parjures (v. 1692-1698) à craindre une mort « a honte et diffame » (v. 1679). S'il est vrai que « jamais mal acquest ne prouffict » (v. 1690), il n'

¹⁶Voir Estelle Doudet, « Philippe de Mézières, orateur », in *Philippe de Mézières, rhétorique et poétique*, éd. Joël Blanchard, Renate Blumenfeld-Kosinski et Antoine Calvet, Genève, Droz, 2019, p. 127-133.

¹⁷Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. cit., ball. 145, v. 1-3.

¹⁸Pierre Champion, *François Villon, sa vie et son temps*, Paris, Champion, 1933, vol. II, p. 40.

¹⁹Voir *Ballades en jargon*, IV, v. 25 : « Prince des gayeuls » (envoi).

est pas pour autant question d'y renoncer : que les mauvais garçons apportent, comme le martèle le refrain de la ballade, l'argent mal acquis « aux tavernes et aux filles » ! Le *carpe diem* (« Passez vous au mieulx que pourrez », v. 1725) se substitue au *memento mori* et sape à la base le discours (virtuellement) moral, qui fonctionne comme un leurre. Le huitain CLIX a beau mettre en garde les « compains de galle » (v. 1720), l'ombre du gibet ne provoque pas un retour aux valeurs chrétiennes. Le rappel de la mort inéluctable dans les deux derniers vers du huitain se présente comme une concession faite du bout des lèvres à la doxa. Ils sont introduits par un *et* significatif : « Et, pour Dieu, soiez tous recors : / Une foys viendra que mourrez » (v. 1727-28). Voilà une vérité passe-partout, de type proverbial, connue d'un chacun, et qui ne tire pas à conséquence. Villon joue la carte du conformisme ironique²⁰, puis passe au prochain legs.

§9

Comme le testateur, la Belle Heaulmière, prostituée désormais âgée, sans clients, ne parle pas d'une position d'autorité. L'une et l'autre sont des voix venues des marges de la société, fortes de leur seule expérience personnelle, qui adoptent un point de vue profondément subjectif. La Belle Heaulmière se confie en pleurant, espère qu'on s'apitoiera sur son sort. Mais pourquoi sa leçon, dans son affectivité, devrait-elle toucher des jeunes femmes qui ont encore toutes les attentions de leurs amants ? Comme la *persona* poétique de Villon prodiguant ses conseils – « Q'un chascun encores m'escoute ! » (v. 1684) –, la malheureuse craint de voir son enseignement ignoré ou tourné en dérision. Sa voix, fragile, risque à tout moment de sombrer dans le silence et l'oubli :

« Filles, veuillez vous entremectre
D'escouter pourquoy pleure et crye :
Pource que je ne me puis mectre
Ne que monnoye c'on descrie. »
(*Test.*, v. 557-560)

§10

Comme Villon, qui fait la leçon aux experts « en l'art de la pinse et du croq²¹ », la Belle Heaulmière adresse sa « doctrine » à une catégorie sociale méprisée. Elle le rejoint encore dans sa vision pratique de la vie, quand elle conseille – dans le sillage de la Vieille du *Roman de la Rose* – aux « filles de joye²² » de tirer l'argent de la poche²³ de leurs

²⁰Notion empruntée à Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion (Champs), 1964, p. 76 : « L'ironiste fait semblant de jouer le jeu de son ennemi, parle son langage (...) »

²¹Clément Marot, « Textes préliminaires aux œuvres de François Villon », in François Villon, *Œuvres complètes*, éd. et trad. par Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Laetitia Tabard, Paris, Gallimard (Pléiade), 2014, p. 428.

²²Termes repris du titre donné à la ballade (*Test.*, v. 533-560) par Clément Marot.

²³Sur la « mercenary attitude » (p. 93) de la Belle Heaulmière, voir Jane H. M. Taylor, *The Poetry of*

amants. Aucune morale dans cet enseignement que le testateur fait enregistrer « vaille que vaille » par son clerc Fremin en se demandant si « bien dit ou mal » (v. 563). Que ce soit Marion l'Idole et Jeanne de Bretagne, deux autres prostituées, ou la Belle Heaulmière, toutes tiennent une « publique escolle / Ou l'escollier le maistre enseigne » (*Test.*, v. 1630-31). *Mundus inversus* où le bas triomphe du haut, l'envers de l'endroit ! On ne saurait mieux suggérer combien la morale est aux abonnés absents dans ces voix qui s'élèvent de la marge. La leçon de la Belle Heaulmière, trop personnelle, marquée par l'émotion, ne fait pas le poids : ni le *moi* de Villon ni la vieille prostituée, si proches de leur public, ne sont en mesure d'instaurer la distance nécessaire pour blâmer, l'un les copains de galle, l'autre les filles de joie. Jamais il n'est question de ramener les brebis égarées sur le droit chemin en prônant des valeurs reconnues.

§11

Il y a pourtant un texte qui fait exception. Dans la *Ballade de bon conseil*²⁴ (PD XIV), tirée des *Fais maistre Alain Chartier* (Paris, Le Caron, 1489), Villon endosse pour une fois les habits du moraliste. Alors que les leçons de la Belle Heaulmière et du testateur visent un public ignoré des auteurs de cour, la ballade apostrophe les « hommes failliz bersaudez de raison » (v. 1), autrement dit les pécheurs. Le discours cherche à provoquer une prise de conscience générale : « Chascun en soy voye sa mesprison ! » (v. 11). La posture, sérieuse, sans marques d'empathie pour les destinataires, pourrait faire douter de la paternité de Villon. Mais la ballade est signée par un acrostiche dans l'envoi où le *nous* inclusif (aux relents chrétiens) et l'invocation d'*auctoritates* légitiment la leçon :

Vivons en paix, exterminons discord !
 Jeunes et vieulx, soyons tous d'un accord !
 La loy le veult, l'appostre le ramaine
 Licitement en l'epistre rommaine.
 (PD XIV, v. 31-34)

§12

Le malaise persiste pourtant, ne serait-ce que par l'absence de toute trace de distanciation ironique face à des vérités conventionnelles. Le contraste avec les leçons du *Testament* est tel que la critique a vu dans cette ballade où s'inscrit le souvenir de l'*Épître aux Romains* soit un pensum scolaire²⁵, soit une tentative de l'écolier de plaire à la cour²⁶.

François Villon. Text and Context, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. On lira avec profit tout le chap. 4, consacré à la vieille prostituée.

²⁴Le titre est d'Auguste Longnon.

²⁵Voir le commentaire, toujours actuel, de Peter Brockmeier, *François Villon*, Stuttgart, Metzler, 1977, p. 49-50.

²⁶Virginie Minet-Mahy, *L'Automne des images. Pragmatique de la langue figurée chez George Chas-*

Limitons-nous à constater que Villon ne se réduit pas à une facette : il maîtrise plusieurs registres et module son écriture en fonction du contexte. Ce n'est en revanche pas un hasard si le poète n'a pas intégré la *Ballade de bon conseil* dans le *Testament* : porte-voix de la doxa, elle aurait détonné dans une œuvre marquée au sceau du ludique et placée sous le signe des péchés de la langue.

§13

Le refus du *vituperium* dans le *Testament* a pour corollaire l'amoralité des leçons prodiguées par le testateur. La posture adoptée par Villon sape à la base l'autorité du *moi* qui ne peut se permettre de critiquer sans être soupçonné de le faire pour des raisons peu avouables. Alors que le verbe *mesdire* est absent du *Lais*, il projette son ombre sur le *Testament* dès l'ouverture, quand Villon s'en prend à l'évêque Thibaut d'Aussigny, responsable des souffrances endurées dans la dure prison de Meung-sur-Loire :

Et s'aucun me vouloit reprendre
Et dire que je le mauldiz,
Non feiz, se bien me scet comprendre ;
En riens de luy je ne mesdiz.
(*Test.*, v. 17-20)

§14

Sans nous attarder sur ces huitains que nous avons analysés ailleurs²⁷, relevons que l'autorité morale – l'*ethos* du locuteur – est doublement mise en question par un public qui rechigne à le suivre. Qu'il maudisse ou qu'il médise, le poète se discrédite : ce qui pourrait (ou devrait) être un blâme – « compatible avec la charité évangélique²⁸ » – est au contraire perçu comme un péché de la langue, fruit d'une colère vengeresse qui ne s'assume pas. Quelle confiance mérite un homme qui, à peine s'est-il mis à rédiger son testament, cède à l'empire des passions au lieu de procéder à un examen de conscience ? De quel droit un prisonnier, condamné par la justice ecclésiastique, s'érige-t-il en juge²⁹ des autres ?

telain, *François Villon et Maurice Scève*, Paris, Champion, 2009, p. 205, note (sans évoquer la *Ballade de bon conseil*) : « Quand Villon intègre un milieu de cour, la conscience éthique refait surface ».

²⁷Le présent article renoue avec la réflexion amorcée dans « François Villon à l'école de la lettre perverse : le début du *Testament* ou la satire impossible », in « *Ce est li fruis selonc la letre* ». *Mélanges offerts à Charles Méla*, éd. Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Sylviane Messerli, Paris, Champion, 2002, p. 477-491.

²⁸Jacques T. E. Thomas, *Lecture du Testament de Villon*, Genève, Droz, 1992, p. 31, qui résume le mouvement du huitain III dans une formule qui fait mouche : « Thibaut ? Dieu le damne ! Ça ne se dit pas ? Eh bien alors, qu'il crève ! »

²⁹Voir Luca Pierdominici, « Villon juge ou jugé ? Les méandres poétiques du *Testament* », *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 21 (2006), p. 25-43.

§15

La médisance serait-elle l'arme des faibles, l'ultime recours des malheureux face aux puissants dans une société où ils n'ont guère droit à la parole ? Peut-on voir dans l'ouverture du *Testament* une légitimation des virulentes attaques des legs, lesquelles ont conduit Virginie Minet-Mahy à parler de « délinquance poétique »³⁰ ? Pourtant, quelques huitains plus loin, l'exemple du pirate Diomède invite à la prudence et à la nuance. Fait prisonnier (lui aussi !) par Alexandre le Grand, Diomède se défend habilement, amenant l'empereur à reconsidérer la situation, puis à muer sa fortune « mauvaise en bonne » (v. 156). Et le narrateur de conclure en invoquant l'autorité de Valère Maxime³¹ :

Sy fist il. Onc(ques) puis ne mesdit
A personne, mais fut vray homme.
(*Tést.*, v. 157-158)

§16

La médisance peut être considérée ici comme l'arme du faible, mais à condition de faire de Diomède le sujet de *mesdit*. Or, le texte résiste à une telle lecture : Alexandre est le sujet des trois verbes qui précèdent (« ot remiré », « dist », « fist ») et rien, du point de vue de la grammaire, ne laisse penser qu'il ne l'est pas aussi de « mesdit ». Un empereur pourrait donc médire d'un paria de la société, d'un écumeur des mers ? Tel semble bien être le message que Villon veut faire passer : rien n'autorisait Alexandre à qualifier le pirate de « laron » (v. 138), lui qui – pire que son interlocuteur – met l'univers à feu et à sang. Les changements de points de vue, fréquents dans le *Testament*³², invitent à considérer l'envers et l'endroit de la médaille : d'un côté, les pauvres médisent, victimes d'injustice et mus par une colère qui dérange ; de l'autre, il y a la médisance des puissants, irréfléchie, par laquelle ils disqualifient des catégories sociales défavorisées.

§17

L'ouverture du *Testament* peut se lire comme un plaidoyer *pro domo* : Villon aurait, lui aussi, mérité un piteux Alexandre ! C'est la posture qu'il adopte explicitement un peu plus loin, plaidant non coupable : il n'a pas dilapidé son bien, ni dans les tavernes (péché de la *gula*) ni avec les filles (péché de la *luxuria*) ! « Qui n'a meffait ne le doit dire » (v. 192), conclut-il en citant une vérité proverbiale censée convaincre le lecteur (l'auditeur) qu'il n'a pas voulu « mesdire » (v. 190) de ses parents, bien que ceux-ci ne l'aient pas secouru quand il était dans le besoin. Là encore, Villon recourt, comme dans le cas de

³⁰Virginie Minet-Mahy, *L'Automne des images*, éd. cit., p. 182 (titre). C'est à notre connaissance la seule étude à tisser un lien entre l'écriture de Villon et les péchés de la langue. Voir, aux p. 188-192, les remarques concernant Thibaut d'Aussigny.

³¹Sur le passage, voir Jacques T. E. Thomas, *Lecture du Testament de Villon*, éd. cit., p. 61-68.

³²On relira avec intérêt l'article de William Calin, « Observations on Point of View and the Poet's Voice in Villon », *L'Esprit Créateur*, 7 (1967/3), p. 180-187.

Thibaut d'Aussigny³³, à la figure de la *simulacion*, quand « d'aucune chose l'en dit que l'en ne l'a mie dit³⁴ ». L'exemple de Diomède n'a donc pas convaincu le public et Villon doit s'excuser, car il se retrouve en butte à la méfiance dès qu'il parle en son nom propre. Le poète peine à établir le contrat de confiance, sans lequel une bonne communication s'avère impossible. On doute de sa parole, s'interroge sur ses motivations profondes.

§18

Après la leçon de la Belle Heaulmière, un nouveau débat (ht. LX-LXIII) s'engage entre le poète et le public, qui porte sur la nature féminine. Au départ, concède Villon, les filles de joie étaient honnêtes et respectées, « sans avoir reprouches ne blasmes » (v. 594) – comme lui-même a été « préservé de maint blâme » (v. 53) par le Christ, avant qu'il ne se retrouve dans les geôles de Thibaut d'Aussigny. Le doublet quasi-synonymique de *reproche* et *blâme* renvoie au jugement social qui, largement partagé, est perçu comme légitime. Mais pourquoi le locuteur doit-il s'excuser peu après qu'il n'entend pas « l'amour des dames *blasmer* » (v. 610), au moment où il pointe du doigt l'appétit sexuel insatiable des femmes ? C'est que le blâme reflète cette fois une opinion personnelle (« G'ymagine », v. 609), sans caution aucune, bien que Villon suive en fait une longue tradition misogyne³⁵. Ses propos relèvent du conformisme ironique, de sorte que le jugement négatif généralement porté sur les femmes s'en trouve discrédité. Expression d'un préjugé, le *blâme* devient synonyme de *médiance*, comme il l'est sous la plume de Pierre Michault dans la leçon de maître Flatterie. Celle-ci enseigne à ses élèves que l'Accent aigu sert à « mesdire des parties adverses³⁶ ». Il faut commencer, précise Flatterie, par « mesdire des femmes » (v. 210) :

Par cē Accent doncq fault femmes blasmer,
En imposant tous faulx crimes a elles,
Et leur vertuz sans raison diffamer
A haulte voix, et faultes proclamer.
(*Doctrinal*, p. 130, v. 217-220)

§19

Comme Villon, Pierre Michault fait rimer *blâmer* et *diffâmer*, laissant entendre qu'il s'agit du même péché de la langue, celui désigné quelques vers plus haut par le verbe

³³Voir Tony Hunt, *Villon's Last Will. Language and Authority in the Testament*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 116-117, pour qui l'« ironic use of a traditional rhetorical device » est un trait caractéristique de l'écriture de Villon.

³⁴Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. cit., p. 139.

³⁵Voir Adeline Gargan et Bernard Lançon, *Histoire de la misogynie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Arkhê, 2013, p. 99-129.

³⁶*Doctrinal du temps present*, éd. cit., p. 130, v. 202.

mesdire. Aux yeux de moraliste, la cour est le lieu de la parole pervertie où l'on ne se prive pas de « blâmer tous, et presens et absens » (v. 249), ne reculant pas devant l'injure.

§20

Cette attitude de provocation, où l'on assume ouvertement la transgression linguistique, se retrouve chez Villon, quand il « regnye Amours et despite / Et deffie a feu et a sang » (v. 713-714). À la question, posée par un auditeur apparemment scandalisé, comment il « ose mesdire » (v. 726) d'Amour, il répond avec superbe, clouant le bec à ses contradicteurs : « Qui meurt a ses loix de tout dire » (v. 728). Face à la mort, enfin libre, l'écolier *ose* revendiquer la violence verbale sans même tenter de se justifier. Le geste de rupture avec Amour, sur lequel s'ouvrait le *Lais* (ht. v), est poussé ici à son paroxysme. Mais le langage du défi a dû être conquis de haute lutte, car il a fallu patienter jusqu'à la fin du premier tiers du *Testament* pour que le poète assume de faire des péchés de la langue un instrument de création poétique.

MALÉDICTION ET BLASPHEME

§21

Au début du *Testament*, quand il s'en prend à Thibaut d'Aussigny, Villon ne doit pas seulement se défendre du soupçon de médisance, mais de celui, autrement plus grave, de maudire (v. 18) l'évêque. Or, de même qu'on distingue entre *detractio* et *correctio*, le *maledictum* a deux facettes : l'une légitime, expression de la justice divine, l'autre humaine et condamnable, qui naît de l'envie, de la colère ou de la haine³⁷. Seule une personne investie d'autorité a le droit de maudire, à l'instar de Moïse énumérant les malédictions (*Deut.* 28, 15-69) prêtes à s'abattre sur le peuple d'Israël, si jamais il n'observait pas les lois reçues de Dieu sur le mont Sinaï.

§22

Une des malédictions bibliques retiendra notre attention : celle de susciter aux Israélites un ennemi venu de loin, sans pitié, qui dévastera le pays (*Deut.* 28, 47-52). La *Ballade contre les ennemis de France* (PD XIII), avec sa suite de malédictions contre « qui mal voudroit au royaume de France » (refrain), y fait écho – à une différence près : Villon ne se réclame ni de Dieu ni de Fortune³⁸, jamais il n'envisage le « mal » comme une punition pour les péchés des Français. Sa légitimité est d'ordre politique, car le poète se fait le porte-parole d'un sentiment national hostile aux Anglais et à leurs alliés bourguignons³⁹. La posture est exceptionnelle dans l'œuvre de Villon, au point qu'on s'est demandé si la

³⁷Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue*, éd. cit., p. 223-225.

³⁸Fortune, dans la leçon (*Probleme*) qu'elle adresse à « François » (*Test.*, v. 2060), parle d'« Holofernés l'idolastre mauldiz » (v. 2091).

³⁹Dans la *Ballade des dames du temps jadis*, Villon évoque Jeanne d'Arc – « Jehanne la bonne Lorraine » (*Test.*, v. 349) –, que les Bourguignons avaient livrée aux Anglais.

ballade était de sa plume. Tania van Hemelryck⁴⁰, en s'appuyant sur les rimes, propose de l'attribuer à Baudet Herenc, auteur d'un art de seconde rhétorique, qui était en contact avec Charles d'Orléans. Le prince lui-même a écrit une ballade⁴¹ célébrant la reconquête de la Guyenne sur les Anglais en 1453. Mais là où le seigneur recourt à la figure rhétorique de la « beneïçon », Villon choisit son « opposite », la « maudiçon⁴² ». Serait-ce l'indice d'une possible paternité, lequel s'ajouterait au fait que le locuteur ne parle pas au nom d'une instance supérieure ?

§23

Pour argumentée que soit la proposition de Tania van Hemelryck, le doute subsiste. La suite des malédictions laisse perplexe, car on y trouve pêle-mêle des exemples mythologiques, bibliques et historiques : les épreuves affrontées par Jason, Nabuchodonosor réduit à l'état de bête, Tantale supplicié en enfer, les esclaves du grand Turc, Judas pendu « par Desesperance » (v. 20), etc. Que faire d'un tel étalage d'érudition, marque d'une *littéarité* qui s'affiche ? Ne pourrait-on pas y voir l'expression d'un conformisme ironique, d'une adhésion de façade à la malédiction, un procédé rhétorique dont, nous l'avons vu, Villon se sert de temps à autre ?

§24

La ballade dite des « langues ennuyeuses⁴³ » offre un bel exemple d'une malédiction à laquelle il est difficile de croire. Le testateur y voue les langues médisantes aux gémonies : qu'elles soient « frictes » (refrain) dans l'arsenic, la merde et la pisse, la bave d'un chien enragé, le sang séché dans les écuelles des barbiers ! Même coulées dans le moule d'une recette, l'outrance des malédictions met le lecteur mal à l'aise. Surtout que cette recette écoeurante ne figure nulle part dans le *Viandier* de Taillevent (v. 1414), maître queux du roi Charles V ! Le testateur l'a reçue de Macaire dont le nom évoque à la fois un mauvais cuisinier et un traître de la lignée de Ganelon⁴⁴. Au registre élevé, curial, s'oppose le registre bas, celui de la transgression linguistique. « Ce recipe m'escript *sans fable* » (v. 1421) trahit l'intentionnalité ludique : l'explosion de colère du *moi* contre les « langues cuisans » qui l'auraient calomnié à « Bourges » (v. 1410-12) se mue en jeu

⁴⁰Tania van Hemelryck, « La Ballade contre les ennemis de France », *Le Moyen Français*, 48 (2001), p. 37-55.

⁴¹Charles d'Orléans, *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle*, éd. cit., ball. 76 : « Comment voy je ses Anglois esbay's » (v. 1). Adressée au roi de France, la ballade célèbre les bontés de Dieu pour Charles VII tout en dénonçant (sans les maudire !) les Anglais traîtres à leurs rois et envahisseurs de la France.

⁴²Pour la distinction, voir Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. cit., p. 121.

⁴³*Test.*, v. 1422-1456. Voir le refrain et, pour les variantes (« envieuses », « venimeuses »), le commentaire au v. 1431, p. 257 de notre édition.

⁴⁴Jean Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, Paris, Sedes, 1973, vol. II, p. 465-466. Le chapitre, consacré aux frères Perdrier, propose une lecture en clé référentielle des huitains qui précèdent la ballade.

d'associations qui mobilise tour à tour le sexe, la scatologie (le bas corporel !) et des animaux tirés du bestiaire infernal. L'envoi de la ballade étend l'activité ludique de l'écriture à la lecture :

Prince, passez tous ses frians morceaux
– S'estamine, sac n'avez ne bluteaux –
Parmy le fons d'unes brayes breneuses.
(*Test.*, v. 1452-1454)

§25

Le seigneur (prince du puy ou grand noble) est invité à entrer dans la danse en participant au jeu : qu'il plonge, lui aussi, ses mains dans la merde ! Mais que faire d'un texte qui heurte notre sensibilité moderne⁴⁵ ? La réaction de Paul Valéry, dépourvue de tout jugement moral, nous ouvre une voie d'accès : « Quand le lecteur », note-t-il, « est confronté à un « écrit forcené, chargé d'invectives, comme ivre de violence et riche (...) d'images foudroyantes », il ressentira « une envie invincible de sourire⁴⁶ ». Du moment que la ballade est perçue comme un jeu (poétique), la malédiction passe, comme passent les paroles vulgaires, indécentes ou obscènes du *turpiloquium*. L'inventivité fascine : sinon, comment le lecteur supporterait-il la violence verbale de certains legs du *Testament* ? Qu'on songe à l'Orfèvre de bois⁴⁷ chargé de « coudre jambons et andouilles » jusqu'à ce que « le sang en devale aux coulles » (v. 1123-1125) !

§26

Même quand la malédiction ne recourt pas au *turpiloquium*, Villon laisse planer le doute quant au sérieux de son propos. Plus de mille vers après l'attaque contre Thibaut d'Aussigny, le soupçon du public (le *moi* maudit-il l'évêque ?) se mue en accusation explicite. Une certaine Denise déclare que Villon l'a « mauldicte » (v. 1235), de sorte que celui-ci a dû charger « maistre Jean Cotart » (v. 1230) de défendre sa cause. Or, le nom de l'avocat apparaît (v. 34) déjà en lien avec Thibaut d'Aussigny. D'autre part, la ballade (v. 1238-1265) léguée par le poète à Jean Cotart nous révèle qu'il s'agissait – comme son nom⁴⁸ le suggère – d'un buveur impénitent, un saint ivrogne qui mérite le paradis. Bref,

⁴⁵Problème soulevé (à propos du genre des nouvelles) par Nelly Labère, *La Langue ne rougit pas*, Fano, Aras, 2019, p. 71-74.

⁴⁶Paul Valéry, « Mauvaises Pensées et autres », in *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard (Pléiade), 1960, vol. II, p. 804.

⁴⁷Sur cet artisan de la torture, voir Paul Verhuyck, « Villon et l'Orfèvre de bois. Pour le commentaire du huitain CXI du Testament », in « *Contez me tout* ». *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, éd. Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert, Turnhout, Leuven, Peeters, 2006, p. 407-420.

⁴⁸Roger Dragonetti, « La Soif de François Villon », in *Villon hier et aujourd'hui*, éd. Jean Dérens,

l'éventuel sérieux de la malédiction sombre dans la *parodia sacra*, d'inspiration goliardique⁴⁹, avec la mise en scène du vieil homme « qui chancelle et trespigne » (v. 1254). Le rire triomphe au détriment de la morale.

§27

Qu'en est-il dans le cas de Fremin l'Étourdi, chargé de transcrire la leçon de la Belle Heaulmière ? Le testateur menace de le maudire, si jamais il devait le désavouer :

[S']il me desment, je le mauldiz :

Selon le clerc est deu le maistre.

(*Test.*, v. 567-568)

§28

C'est la seule fois que le testateur assume ouvertement de maudire une personne. Mais il le fait dans une tournure hypothétique, puis clôt le huitain par un proverbe qui n'a rien d'une malédiction. Au contraire ! En inversant le rapport entre seigneur et serviteur, tel que l'établit le proverbe « Selon le signor mesnie duite⁵⁰ », Villon tourne en dérision une sagesse reconnue, que contredit son expérience personnelle : il sait, lui, que sa parole est fragile, qu'elle dépend du bon-vouloir de son clerc. La même conviction se retrouve à la fin du texte, quand le testateur envisage que le *Testament* en entier sera livré au « plaisir, meilleur ou pire » (v. 1858) de Jean de Calais. De toute évidence, l'auteur n'est pas en mesure d'assurer la pérennité de sa parole. Ses écrits lui échappent et on comprend que la malédiction de Fremin, loin d'être un acte performatif⁵¹, restera lettre morte. La menace tourne à vide et le lecteur ne peut qu'en sourire, appréciant en passant le jeu avec les vérités gnomiques.

§29

Rire et sourire désamorcent-ils aussi le blasphème ? Offense contre le sacré, manque de respect à Dieu, le blasphème est la pire des transgressions possibles. Il est passible de mort dans l'*Ancien Testament* (*Lév.* 24, 16) et plusieurs *exempla* médiévaux évoquent les peines qu'endurent les blasphémateurs en Enfer. À la fin du Moyen Âge, le péché est considéré comme un crime qui doit être puni : les ordonnances royales exigent des juges

Jean Dufournet et Michael Freeman, Paris, Agence Culturelle de Paris, 1993, p. 132, relève que Villon fait rimer *Cotart* et *art* (du verbe *ardre*, brûler).

⁴⁹Pour une analyse détaillée de la ballade, voir : Ilse Nolting-Hauff, « Villon und die Vagantendichtung », in *Musique naturele. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, éd. Wolf-Dieter Stempel, Munich, Wilhelm Fink, 1995, p. 367-375 ; Jean-Claude Mühlethaler, « Le Vin entre morale et carnaval : Jean Molinet et François Villon », in *Écritures du repas. Fragments d'un discours gastronomique*, éd. Karin Becker et Olivier Leplâtre, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 65-73.

⁵⁰Jean Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Édouard Champion, 1925, n° 2249.

⁵¹Au sens où l'entend J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil (Essais), 1991 (1^{re} éd. 1962). Voir la deuxième conférence où il aborde la question des échecs, dont l'« acte prétendu mais vide » (schéma, p. 52).

de procéder avec une « sévérité exemplaire⁵² » en vue d'enrayer une forme répandue de violence urbaine.

§30

Le blasphème est rare dans le *Testament*. Villon n'utilise d'ailleurs ni le substantif, ni le verbe. « Blasphémer » figure pourtant dans les actes juridiques, tout comme « détester », « maugréer » et « renier⁵³ » qui, eux, apparaissent sous la plume du poète parisien. Thibault d'Aussigny, écrit-il, « je le regny » (v. 8), de même qu'il « regnye Amours et despite » (v. 713) L'association de *despiter* (« renier, traiter avec mépris ») et de *renier* incite à prendre le second verbe dans le sens de « rejeter » qui s'applique sans problème aux deux occurrences. L'idée de « ne plus croire en », laquelle est au cœur du blasphème, n'est pas à exclure pour autant, car nous touchons chaque fois au sacré : d'un côté, Villon s'affranchit de l'autorité ecclésiastique, de l'autre, il refuse de se soumettre au dieu d'Amour comme le veut la tradition courtoise. Tout en jouant la carte de la provocation, l'écolier entretient le doute sur ses véritables intentions, exploitant habilement la polysémie des termes... au risque de scandaliser son lecteur (voir *supra*).

§31

« Maugréer » en revanche désigne clairement un blasphème, celui qu'aurait prononcé François de la Vacquerie lors de son adoubement :

Car, quant receut chevalleye,
Il maugrea Dieu et saint George
– Parler n'en oit qu'il ne s'en rie –
Comme enraigé, a plaine gorge.
(*Test.*, v. 1218-1221)

§32

« Ses blasphèmes », commente Jean Dufournet, « le classent parmi les suppôts du Mal, dans les légions de Satan, alors qu'un vrai chevalier devait, entre autres choses, être d'une piété exemplaire⁵⁴ ». Villon endosserait-il ici l'habit du moraliste ou la robe du juge⁵⁵ ? Le doute est permis : loin de provoquer une sanction sévère, comme l'imposent les ordonnances royales, l'éclat de François de la Vacquerie suscite un rire général. On pourrait voir dans le huitain un écho des rituels de réparation où le coupable est condamné à subir les quolibets de la foule. Le rire, chez Villon, constituerait-il donc une peine

⁵²Corinne Leveleux, *La Parole interdite. Le blasphème dans la France médiévale (XIII^e-XVI^e siècles) : du péché au crime*, Paris, De Boccard, 2001, p. 143. Sur la fin du Moyen Âge, voir p. 348-393.

⁵³*Ibid.*, p. 420.

⁵⁴Jean Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, éd. cit., vol. II, p. 387.

⁵⁵Comme le pense David Mus, *La Poétique de François Villon*, Seyssel, Champ Vallon, 1992 (1^{re} éd. 1967), p. 414-415.

infamante servant à dénoncer le blasphème ? Chantre du « conformisme social⁵⁶ », le poète se substituerait-il à la loi pour rétablir l'ordre par la dérision ?

§33

L'argument peine à convaincre. Dans les cas allégués par Claude Gauvard, il s'agit d'honneur bafoué des maris, d'injures faites à des personnalités, jamais de blasphème. En général, le rituel de dérision est accompagné d'une amende honorable, ce qui n'est pas le cas de François de la Vacquerie. Le rire, chez Villon, isole bien le coupable au sein de la communauté, mais – comme pour la menace adressée à Fremin – l'impiété du Promoteur reste sans conséquences. La circonstance particulière « de temps et de lieu⁵⁷ » (le cadre solennel de l'adoubement) a beau constituer un facteur aggravant, le blasphème se perd dans l'éclat de rire qui clôt le huitain. L'affaire est classée, le jeu de massacre peut continuer. Le testateur, qui a veillé à ne pas se poser (explicitement) en défenseur de la morale, passe sans façon au prochain légataire, à sa prochaine victime.

§34

La scène de blasphème la plus violente se trouve dans la *Ballade* dite *de la grosse Margot*. Il s'agit, on le sait⁵⁸, d'une sottise chanson qui parodie le registre courtois et, du point de vue de la forme, répond à la *Ballade pour prier Notre Dame* (*Test.*, v. 873-909) dont elle est le pendant négatif. À l'église, où prie la mère de Villon, répond le *mundus inversus et perversus* du bordel. Les jurons blasphématoires de la prostituée, qualifiée d'Antéchrist, provoquent la violence – physique celle-ci – du souteneur qui réclame son argent :

Par les costez se prent cest Antecrist,
Crye et jure, par la mort Jhesucrit,
Que non fera. Lors empoigne un esclat,
Dessus son nez lui en faiz un escript,
En ce bordeau ou tenons noste estat.
(*Test.*, v. 1606-1610)

§35

Lui en faiz un escript ! Par son geste, le *moi* illustre une écriture transgressive⁵⁹ née de la colère, qu'il assume. Significativement, le conflit se résout dans « ung groz pet » (v. 1611), suivi d'un rire (encore !) et d'un rapport sexuel. Le blasphème est parfaitement

⁵⁶Claude Gauvard, « Rire et dérision dans la résolution des conflits au Moyen Âge », in *Pourquoi rire ?*, éd. Jean Birnbaum, Paris, Gallimard (Folio), 2011, p. 99.

⁵⁷Corinne Leveleux, *La Parole interdite*, éd. cit., p. 412.

⁵⁸Nous renvoyons à la belle analyse de la ballade Jane H.M. Taylor, *The Poetry of François Villon*, éd. cit., p. 139-162.

⁵⁹Comme le rappelle Madeleine Jeay (« Dire ou ne pas dire : *faire catleya* au Moyen Âge », in *Obscène Moyen Âge ?*, éd. Nelly Labère, Paris, Champion, 2015) à propos de l'obscène dans la poésie du xve siècle, la démarche transgressive est « propice à une réflexion sur le langage et l'activité poétique » (p. 142).

à sa place dans cet univers sans honneur où triomphe le bas corporel jusque dans l'obsécrité. Évoquant l'Antéchrist, puis dénonçant l'« ordure » (v. 1625) dans laquelle vivent « paillard » et « paillarde » (v. 1622), Villon semble nous inviter à porter un jugement moral sur ce couple représenté par un *nous* où s'inscrit la complicité entre le souteneur (le *moi*) et la Grosse Margot. Mais il s'esquive en citant le proverbe « a mau rat mau chat⁶⁰ » (v. 1624) : la suite d'actes répréhensibles illustre une loi de la nature. C'est la pauvreté qui pousse les gens à la faute comme la faim fait « saillir le loup du boys » (*Test.*, v. 168). La « leçon » à tirer de la violence qui dresse l'homme contre la femme, la femme contre l'homme, fait pendant à celle proposée – déjà sous forme proverbiale – par Villon, quand il commente l'exemple du pirate Diomède. Victime de forces qui le dépassent, le misérable plaide chaque fois non coupable. De quel droit le lecteur condamnerait-il le blasphème de la Grosse Margot, prise dans la spirale de la violence d'un bordel parisien ? Le jeu parodique de l'inversion⁶¹, qui fait de la ballade l'envers du chant courtois, incite à la lire en clé littéraire, à goûter le comique transgressif du *turpiloquium*, plutôt que de juger le contre-texte⁶² d'un point de vue moral.

EN GUISE DE CONCLUSION : LE TRIOMPHE DU *VANILOQUIUM*

§36

Quand on suit à la trace les péchés de la langue dans l'œuvre de Villon, certaines caractéristiques se dégagent. Le lecteur sensible à l'empathie de la Belle Heaulmière pour les jeunes prostituées, du *moi* pour les mauvais garçons ou la Grosse Margot, sa compagne, s'interroge sur la place réservée à la morale. Il finit par être frappé par le refus du poète de prendre la posture du maître à penser. Villon ne vise pas le *flectere ad bonum* qu'on attend de l'orateur ; sa voix manque cruellement d'autorité et peine à convaincre. Le conformisme ironique, l'utilisation désinvolte des proverbes sapent à la base toute perspective théologico-morale. C'est ce que relève aussi Ulrich Schulz-Buschhaus⁶³ qui parle néanmoins de *satire*. Nous ne saurions le suivre sur ce point dans la mesure où il utilise satire au sens moderne (anachronique) du terme. Selon l'*Archilogie Sophie* (1401) de Jacques Legrand, la satire se doit de provoquer une prise de conscience salutaire :

⁶⁰Jean Morawski, *Proverbes français*, éd. cit., n° 75.

⁶¹Sur cette caractéristique de la parodie, qui l'apparente au renversement carnavalesque, voir Massimo Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Turin, UTET, 2001, notamment p. 25-35.

⁶²Sur cette notion, voir Nelly Labère, « Lire le contre-texte et son texte », in *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, éd. Nelly Labère, Bordeaux, Ausonius, 2013, p. 16-18.

⁶³Ulrich Schulz-Buschhaus, « Elegisches und Satirisches bei Villon », in *Musique naturele*, éd. cit., surtout p. 403-408.

« satire », écrit-il, « c'est quant la reprehension se fait de bonne entencion⁶⁴ ». Pas de « mauvaise entencion », comme l'invective qui dénigre !

§37

Toute critique, toute dénonciation, n'est pas nécessairement une satire. Qu'elle recoure à la dérision ou procède *more magistri* comme Deschamps, la satire médiévale relève du *vituperium*. Son but est de ramener l'auditeur (le pécheur) sur le droit chemin. Or, c'est ce que maître François ne fait pas ! L'écolier se pose en auteur amoral, pratiquant une écriture sans fondement éthique clairement identifiable. Elle n'a de légitimité que subjective, véhiculant des propos propres à scandaliser le lecteur bien-pensant. Le poète se sert des péchés de la langue – sans jamais assumer pleinement de médire ou de maudire – pour dénigrer ses légataires, provoquer le rire du public et, enfin, pour interroger le (dys)fonctionnement de la communication littéraire.

§38

Bref, François Villon ne prêche pas des valeurs reconnues comme le fait Pierre Michault. Il n'est *pas*, répétons-le⁶⁵, un satiriste. L'intentionnalité ludique, qui traverse le *Testament*, irradie⁶⁶ sur l'ensemble du texte. Dérouté, le lecteur ne sait plus si ni quand il peut croire au sérieux d'un auteur qui se joue de lui en variant tons et postures. La médisance, la malédiction, la dérision et le blasphème font partie du jeu, éléments constitutifs d'une parole perçue comme éphémère et, par conséquent, vaine aux yeux d'un moraliste. Il nous semble que le *vaniloquium* caractérise en large mesure la démarche créatrice de Villon : une parole libre qui, visant d'abord à distraire, échappe à un impératif éthique, à l'obligation de l'*utilitas* morale. La *Ballade des femmes de Paris* (*Test.*, v. 1515-1542), dans sa légèreté, paraît dès lors caractéristique de la poétique à la base du *Testament*. Quand le poète demande au prince d'octroyer aux Parisiennes le prix « de beau parler » (v. 1540), ne laisse-t-il pas entendre que leur bavardage est digne d'emporter le prix de rhétorique⁶⁷ ? Villon, ironique, élève les péchés de la langue au rang d'un art et ridiculise en passant les enseignements des *auctoritates* :

Tu trouveras la que Macrobes
Oncques ne fist telz jugemens.
(*Test.*, v. 1547-1548)

⁶⁴Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. cit., p. 151.

⁶⁵La conclusion, à laquelle j'étais arrivé en 2002 (voir l'article cité à la note 27), me paraît toujours valable.

⁶⁶Sur ce mécanisme, voir notre article « Irradiation parodique et logique de recueil : l'exemple des *Cent Nouvelles nouvelles* », in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, éd. Johannes Bartuschat et Carmen Cardelle de Hartmann, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2013, p. 193-212.

⁶⁷Cf. Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. cit., p. 84 : « Rethorique est une science qui aprent a bien et bel parler ».

§39

« Il n'est bon bec que de Paris » (refrain) ! Le *vaniloquium* triomphe de la sagesse des orateurs, qui se perd dans le tumulte de la ville. Au bruissement de la parole féminine, à laquelle on refuse d'habitude tout crédit, se joint la parole, inventive et irrespectueuse, de maître François. L'autorité de l'écolier parisien est, elle aussi, contestable, au point d'ailleurs que le lecteur peine à lui accorder sa confiance. Mais, dans sa faiblesse même, sur les ruines de la courtoisie et de l'éthique, la voix du *moi* trouve l'espace de liberté qu'il lui faut pour se déployer. Toujours à nouveau, le poète déconcerte son public qui finit par se prendre au jeu.

Quelques mots à propos de : Jean-Claude Mühlethaler

Jean-Claude Mühlethaler est professeur émérite de l'Université de Lausanne où il a enseigné la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance. Spécialiste de la satire, de la parodie et de la littérature engagée, il a publié notamment *Fauvel au pouvoir : Lire la satire médiévale* (1994) et, plus récemment, *L'Écrivain face aux puissants au Moyen Âge* (2019), ainsi qu'une traduction des *Quinze Joies de mariage* (2020). Ses éditions/traductions des poésies de Charles d'Orléans (Livre de Poche) et de François Villon (Champion Classiques) illustrent un deuxième champ de prédilection, le lyrisme entre XIV^e et XVI^e siècle, auquel il a consacré différents articles.

Pour citer cet article

Jean-Claude Mühlethaler, « Écrire à l'ombre des péchés de la langue », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 02/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/602>.

Confrerie et freres humains. Le *je* et le *nous* dans l'œuvre de François Villon

Jean-Marie Fritz

§1

Le mythe romantique de Villon s'appuie d'abord sur la figure du poète marginal, du poète-voyou qui a vécu à l'ombre du gibet et sous sa menace ; il suffit de penser au très nervalien *Souper des pendus* ou au *Bal des pendus* de Rimbaud¹. Mais ce n'est pas la seule composante de cette accointance, Villon est aussi un poète du *moi*, un *poète égotiste*, dira Théophile Gautier : « Le *moi*, le *je* reviennent très souvent dans ses vers. Il parle de lui, il se confesse avec une charmante naïveté, il fait des retours sur lui-même, il se complaît dans les souvenirs de sa jeunesse et de son bon temps² ». Le *je* est de fait omniprésent dans son *Lais*, dans son *Testament* comme dans la plupart des poésies non recueillies. Le dit y prend la forme d'un discours fortement subjectivisé et particularisé : « L'an quatre cens cinquante six, / Je, François Villon, escollier ... » Si le *Testament* ne contient pas comme le *Lais* de signature à l'incipit, le ton est bien celui d'un sujet singulier qui nous parle

¹Les textes figurent dans François Villon, *Œuvres complètes*, édition établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2014, p. 495-497 et 552-553.

²Voir François Villon, *ibid.*, p. 507.

de ce qui lui est arrivé dans des circonstances bien particulières ; son emprisonnement semble tout récent dans sa mémoire, comme à fleur de peau, il nous *raconte* (T 26) ce qui lui est arrivé dans la prison de l'évêque d'Orléans³. Le *Testament* comme le *Lais* est un vaste soliloque, un flot de paroles souvent incontrôlé ; même s'il dicte ses volontés à son clerc *Fremín l'estourdiz* (T 565) conformément à la fiction testamentaire, ce dernier ne fait qu'écrire, il ne répond pas ; l'on n'entend que la voix du poète. Le *je* dit, raconte, parle, il réfléchit à son passé ; il fait surtout des legs, le *je donne* ponctue lourdement les huitains à partir des vers 830⁴. Les poésies diverses ne sont pas en reste ; dans la *Ballade des menus propos* (PD VIII), *Je congnois* scande en anaphore 27 des 28 vers de la ballade et cette prolifération du moi aboutit à une aporie, exprimée dans le refrain déceptif : « Je congnois tout fors que moy mesmes », écho dérisoire au *gnôthi seauton* socratique. Mais curieusement, le poème le plus célèbre de Villon, poème lui aussi non recueilli, la *Ballade des pendus*, évince totalement le *je* au profit du seul *nous*, à commencer par le refrain⁵. Ce poème emblématique met en scène une *confrérie*, non un poète solitaire. De fait, si le *je* est omniprésent dans le corpus villonien, il ne signifie pas l'éviction du *nous*, loin de là. Et la *Ballade des pendus* n'est pas un hapax dans sa poésie. On pourrait dire que le *Testament* exhibe différentes formes de solidarités, sérieuses ou dérisoires, graves ou grotesques, du simple couple à la fraternité universelle. De plus, le monologue n'est qu'apparent, Villon ne cesse de convoquer d'autres voix à travers son *Testament*, à commencer par celle de la Belle Heaumière. Le poète ne monopolise pas la parole, il introduit des contredits, des *contrevoix* ; le *Testament* ne saurait se réduire à un texte à la première personne du singulier, à un simple soliloque.

TIERCES VOIX - CONTREVOIX

§2

Le discours à la première personne est suspendu de plusieurs manières. Le poète s'interrompt d'abord pour laisser place à la contradiction. Le *Testament*, à la différence du *Lais*, intègre la dimension de la *disputatio*, cette pratique scolaire où l'étudiant devait de-

³Nous citerons l'édition au programme des concours d'agrégation : François Villon, *Lais, Testaments, Poésies diverses*, publication, traduction, présentation et notes par Jean-Claude Mühlethaler avec *Ballades en jargon*, édition bilingue par Éric Hicks, Paris, Champion, 2004 ; nous abrégons T = *Testament*, L = *Lais*, PD = *Poésies diverses*, en citant le numéro des vers.

⁴On peut noter l'utilisation unique de la variante *douer* pour le premier legs à la Trinité (T 833). Faut-il donner au terme une connotation spirituelle ?

⁵Le *je* est aussi totalement absent de la *Ballade des Proverbes* (PD IV), mais le *nous* également ; toute la ballade développe un discours parémiologique, à la fois impersonnel et universel, parole de personne et de tout le monde.

vant le maître poser les arguments en faveur ou en défaveur d'une thèse. Villon suscite ainsi à plusieurs reprises un contradicteur virtuel. Loin d'être seul, il apparaît comme entouré de gens prêts à le critiquer et à s'indigner de ses propos. Et cela dès l'ouverture, après l'attaque contre l'évêque d'Orléans :

Et s'aucun me vouloit reprendre
Et dire que je le mauldiz,
Non faiz, se bien me scet comprendre (T 17-19).

§3

Villon devance ici une critique possible et se défend de maudire l'évêque ou d'en médire. Plus loin, il laisse le contradicteur virtuel le blâmer (*laidanger*) sur une douzaine de vers au discours direct pour mieux le contredire ensuite : « Je prens qu'aucun dye cecy, / Sy ne me contente il en rien » (T 585-586). Le même procédé réapparaît une dernière fois au moment où le testament *stricto sensu* va commencer : certains peuvent lui reprocher des considérations hautement théologiques alors qu'il n'est pas maître en théologie (T 809-812), ce à quoi Villon répond avec assurance « C'est de Jhesus la parabolle / Touchant le riche ensevely / En feu », jouant au théologien, peut-être à l'*escolier* qui répond à son maître à la manière d'une *disputatio*. Les *Contredits Franc Gontier* intègre la contradiction sur un autre mode, par le biais d'un jeu intertextuel et d'une insertion lyrique : Villon répond à Philippe de Vitry par une ballade qui tranche sans ambiguïté le *débat* (T 1467). Cette *contrevoix* peut être intérieure au poète dans une théâtralisation du moi dont témoigne aussi le *Débat de Villon et de son cœur* (PD V), ballade dialoguée, non recueillie, l'une des plus imposantes quant au format de toute l'œuvre de Villon avec ses quatre strophes ; ainsi le Cœur intervient au fil du *Testament* pour interpellier le poète et lui demander de ne pas se plaindre, et la scène est présentée comme récurrente :

De povreté me grementant,
Souventeffoiz me dit le cueur :
« Homme, ne te douleuse tant
Et ne demaine tel douleur ! » (T 281-284).

§4

Ce n'est pas un individu, l'homme Villon, qui est ici interpellé, mais *homme*, soit tout homme. La leçon est universelle⁶.

§5

Les discours directs insérés dans le *Testament* ne se réduisent pas à ces figures virtuelles ou allégoriques. Les tierces voix apparaissent à tous les niveaux. Et d'abord dans

⁶ Ajoutons que la technique du *contredit* apparaît à nu dans des pièces non recueillies comme la *Ballade des contre-vérités* (PD III) ou celle du *concours de Blois* (PD X).

le registre narratif : Villon se raconte et *raconte* au cours du dit, on l'a vu ; ainsi dans l'*exemplum* presque initial d'Alexandre et de Diomède, les deux personnages prennent la parole sur trois huitains : à la brève question d'Alexandre (« Pourquoi es tu laron en mer ? », T 138), Diomède répond en treize vers ; le déséquilibre est significatif. La voix d'Alexandre ne fait pas le poids face à celle du larron, Diomède contraint l'empereur à changer de point de vue. Le dialogisme est ici également lié à une forme de débat, et le larron, qui est à l'image du *povre* Villon, a le dernier mot. Le discours direct peut apparaître dans d'autres registres, comme dans le cadre très contraint des legs avec le bref dialogue qui clôt le huitain consacré aux *povres orphelins* (en fait de riches usuriers, T 1303-1305), jeu virtuose par sa concision, qui permet de sonoriser la caricature. Dans cette riche galerie de portraits, un seul personnage a droit à une tirade significative : la Belle Heaumière, souvenir de la Vieille du *Roman de la Rose*, mais qui prend ici un relief particulier, puisqu'elle n'est pas une figure allégorique parmi d'autres comme chez Jean de Meun. Elle apparaît à Villon comme dans un rêve (« Advis m'est que j'oy regretter / La belle qui fut hëaulmiere », T 453-454) et prend la parole dans une série de strophes hautes en couleurs avec les portraits contrastés de la femme jeune et de la vieille avant de conclure par une *Ballade aux filles de joie* ; la Belle Heaumière est le seul personnage à parler aussi longuement (un peu plus d'une centaine d'octosyllabes) et à avoir droit à sa ballade, qui plus est, placée dans sa bouche ; et Villon prend bien le soin de noter qu'il a fait *enregistrer* tous ses dits par son clerc, Fremin, dont c'est la première apparition (T 564). Le clerc apparaît en même temps que la Belle Heaumière ; ses propos font ainsi partie intégrante des dispositions testamentaires. Cette extension de la parole, ici féminine, s'explique par le fait qu'elle ne relève pas d'un *contredit* ou d'un contrepoint : la Belle Heaumière est la porte-parole du poète, sa *leçon* (T 561) est décisive.

§6

Enfin, Villon cède également la parole, ce qui est plus étonnant, dans le registre lyrique lui-même. Certes la plupart des dix-neuf chansons sont placées dans la bouche du poète, le *je* lyrique se confond avec le *je* du *dit* comme pour la *Ballade des Dames du temps jadis* ou celle de la *Grosse Margot*, mais il y a plusieurs exceptions. La *Ballade pour prier Notre Dame* est léguée à sa mère, Villon fait toutefois bien plus, il ne lui donne pas simplement une pièce lyrique, il lui donne la parole, il la fait parler ; cette ballade est une chanson de femme : « Femme je suis, povrecte et ancienne... » (T 893). Pendant un court instant, le monologue s'interrompt, sa mère parle à sa place ; Villon se fait le porte-parole émouvant de cette femme simple, sans lettres, qui s'adresse à la Vierge. Dans la *Ballade pour Robert d'Estouteville*, Villon s'efface également et cède la parole à l'ancien prévôt de Paris pour chanter un amour conjugal, si rare, on le sait, dans le lyrisme médiéval (T 1378-1405). Dernier exemple, à la fin du *Testament*, le *Verset* (un rondeau en fait) fixe les

paroles que devront prononcer ceux qui passeront devant sa sépulture (T 1892-1903) ; ces propos d'outre-tombe, qui parodient le *Requiem* de la liturgie chrétienne, parlent de Villon à la troisième personne, tout en obligeant les passants à le faire parler *post mortem* à travers la formule *J'en appelle !* (T 1901) ; autrement dit, Villon reprend la parole jusque dans l'au-delà à travers l'hommage de ses passants, soit de la postérité, de ses lecteurs à venir⁷.

§7 Le *moi* ne monopolise donc pas la parole tout au long du *Testament*, Villon laisse la parole à des contradicteurs, il donne la parole à la Belle Heaumière, à sa mère, même à la Grosse Margot qui s'exclame *Gogo* au cours de *sa* ballade. Le passage du *je* au *nous* est une autre manière de briser le carcan du solipsisme.

DUOS - « EN CE BORDEAU OU TENONS NOSTRE ESTAT »

§8 Le *nous* peut certes être dans certains cas une hyperbole du *je*, *nous* de majesté, dont on trouve une seule occurrence dans le corpus villonien ; il permet surtout de pallier l'absence de première personne de l'impératif, dans une formule de régie :

*Laissons le moustier ou il est,
Parlons de chose plus plaisante !* (T 265-266)⁸

§9 La forme minimale de pluriel est le *duel* grammatical, le simple couple. Deux ballades du *Testament* seulement partagent avec celle des *Pendus* un refrain à la première personne du pluriel, la *Ballade pour Robert d'Estouteville* et celle de la *Grosse Margot*, deux poésies on ne peut plus antithétiques dans leur esprit, mais qui mettent en scène cette communauté réduite, un couple, et qui partagent également un même usage de l'acrostiche.

§10 Commençons par la Grosse Margot. Le *nous* n'occupe pas tout l'espace de la ballade comme dans la *Ballade des pendus*. Les deux premières strophes juxtaposent un *je* et une troisième personne au féminin, la *belle*, sur un mode d'abord faussement apaisé, puis ouvertement conflictuel ; le *nous* n'apparaît que dans le refrain « En ce bordreau ou

⁷Le discours direct peut aussi apparaître de manière sporadique dans une ballade pour compléter le portrait d'un personnage par une sorte d'icône sonore : dans la *Ballade pour Jean Cotard*, le *je* est bien le poète, mais dans l'envoi il nous donne un trait langagier de l'ivrogne qui ne cessait de crier « Haro, la gorge m'art ! » (T 1263) ; dans la *Grosse Margot*, Margot se caractérise par un terme minimal à la limite de l'onomatopée *Gogo*, que l'on a pu interpréter de différentes manières, mais qui est d'abord l'abrégement grotesque de son nom par aphérèse et redoublement (T 1614).

⁸Tous les soulignements sont de notre fait.

tenons *notre* estat », placé une première fois dans la bouche du poète qui s'adresse aux clients de la maison (T 1600). La troisième strophe s'ouvre sur une réconciliation plutôt incongrue et voit la première occurrence du *nous* dans le corps de la strophe, mais pour exprimer leur commun sommeil :

Tous deux yvres *dormons* comme ung sabot
Et, au resveil, quant le ventre lui bruyt,
Monte sur moy, que ne gaste son fruyt (T 1615-1617).

§11

Nous dégradé et dégradant donc, qui réifie les deux protagonistes en les réduisant à l'état de toupie ; ils ne forment un couple que dans le sommeil et le réveil fait resurgir un pur rapport de force. Mais l'envoi permet le retour provocateur du *nous* ; ils sont unis par une curieuse communauté de valeurs, leur amour de l'ordure :

Ordure aimons, ordure *nous* affuyt ;
Nous deffuyons honneur, il *nous* deffuyt,
En ce bordeau ou tenons *notre* estat (T 1625-1627).

§12

Le *nous* contribue à noircir ce *tableau impur*, pour reprendre l'expression de Théophile Gautier, et à jeter un parfum de scandale sur cette ballade : le *bordeau* est un champ de bataille, mais le couple se retrouve en définitive autour d'un même amour de l'immonde et du déshonneur, souligné par le jeu subtil des anaphores, parallélismes et chiasmes. L'un et l'autre tiennent leur rang (*leur estat*), sont à leur place dans ce *bordeau*. Toute la violence des strophes précédentes se dissipe dans l'envoi et se dissout dans ce partage des mêmes valeurs abjectes.

§13

Ce refrain entre en écho avec celui d'une ballade antérieure, mais proche, la *Ballade pour Robert d'Estouteville* : « Et c'est la fin pourquoy *sommes* ensemble » (T 1385). Le *je* n'est pas ici le poète, mais l'ancien prévôt de Paris, Robert d'Estouteville, qui n'est pas nommé explicitement ; et la femme est une grande dame, Ambroise de Loré, dont le nom se dissimule dans l'acrostiche des deux premières strophes. Nous sommes bien aux antipodes du *bordeau* et de sa violence : la ballade célèbre un amour conjugal, cas unique dans la poésie de Villon et rare dans la poésie médiévale. Elle prend la forme d'une épître amoureuse : l'amant-mari célèbre la dame de son cœur, son pouvoir bienfaisant, la force de son regard. Le *je* s'adresse au *vous*, le *nous* n'apparaît pas en dehors du refrain ; chaque strophe rend compte de ce refrain et apporte sa justification, sa *fin*. Le *nous*, à la différence de celui de la Grosse Margot, exclut le poète et réunit deux notabilités.

§14

Un troisième couple s'interpose dans le déroulement du *Testament* entre Robert/Ambroise et Villon/Margot, celui du chanoine et de dame Sidoine, mais le duo ne prend pas la parole, il est vu de l'extérieur par un poète-voyeur, le *nous* est donc absent. Le refrain exprime une vérité générale, détachée d'une personne particulière, il relève du bon sens : « Il n'est tresor que de vivre a son aise » (T 1482). Villon déduit le refrain du spectacle qu'il a sous les yeux et retrouve en même temps dans l'envoi une vérité qu'il a entendue depuis toujours :

Prince, juge, pour tost *nous* accorder !
 Quant est de moy, mais qu'à nulz ne desplaise,
 Petit enfant j'ay oï recorder :
 « Il n'est tresor que de vivre a son aise » (T 1503-1506).

§15

Le refrain prend la forme d'une réminiscence. Le *nous* apparaît ici subrepticement dans le cadre du *contredit*, du débat entre l'idéal rustique de Franc Gontier et celui, urbain, du couple dépeint par Villon. Le *nous* désigne les deux parties en présence dans la tradition du jeu parti ou du débat que le prince est appelé à trancher et qu'évoquait le huitain d'introduction (« en ce debat cy *nous* sommes », T 1467). Les *Contredits* de Villon court-circuitent d'une certaine manière le jeu, puisque la ballade ne présente pas de manière équilibrée les deux camps et disqualifie d'emblée la vie que mènent Franc Gontier et son amie Hélène. Le prince n'a rien à juger !

CONFRÉRIES - « POVRETÉ TOUS NOUS SUIT ET TRACE »

§16

Le *nous* ne se réduit pas au *duel* au sens grammatical du terme. Il peut désigner un ensemble plus large. La première communauté à laquelle appartient Villon est celle de son lignage. Bronislaw Geremek note l'importance de ce lien familial dans l'insertion sociale ; l'homme seul, coupé de sa famille, est objet de soupçon et de méfiance⁹. Villon, lui, est de modeste origine, son père n'a jamais été riche, à l'image de ses ancêtres ; en témoignent leurs tombeaux sans couronne ni sceptres (T 278-280). Les dispositions finales sur sa sépulture dont l'inscription prendra la forme d'un graffiti feront écho à ce

⁹Bronislaw Geremek, *Les Marginaux parisiens aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champs/Histoire, 2018, p. 304 (« Si l'homme seul est généralement, au Moyen-Âge, l'objet du soupçon et de la méfiance, c'est justement parce qu'il se met en dehors de cette cellule de base de la société qu'est la famille. Dans la procédure pénale, la question de l'état-civil est constamment prise en considération et le fait, souvent répété dans les lettres de rémission, que le condamné a femme et enfants, ne tend pas tellement à souligner ses charges de famille qu'à attester son honorabilité, son insertion sociale »).

constat, bouclant ainsi la boucle (T 1876-1883) ; Villon est fidèle à ses ancêtres, il s'inscrit bien dans un lignage, mais un lignage de la pauvreté, comme le souligne lourdement l'ouverture avec inversion (*povre je suis*) du huitain 35 :

Povre je suis de ma jeunesse,
De povre et de peticte extrasse (T 273-274).

§17

Cette solidarité du lignage réuni dans la pauvreté s'inscrira dans l'ordre des legs, puisque les premiers légataires sont logiquement son *plus que pere* et sa *povre mere*. Surtout le *nous* apparaît à ce moment pour construire cette communauté plus large de la pauvreté :

Mon pere n'eust oncq grant richesse
Ne son ayeul nommé Orrace ;
Povreté tous *nous* suit et trace (T 275-277).

§18

La pauvreté relève d'une sorte d'hérédité malheureuse et le *nous* renvoie certes au cercle restreint du lignage, mais aussi à celui plus large de tous les pauvres qu'il a pu côtoyer, ses compagnons de fêtes et de misère.

§19

Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, la pauvreté est ici créatrice d'un lien et d'un rapprochement. Villon vient de dresser un tableau sombre de la société parisienne, en se rappelant ce que sont devenus ses compagnons d'étude, les *gracieux galans* du *temps jadis* : certains sont morts, d'autres sont devenus des *grans seigneurs*, d'autres mendient tout nus, d'autres enfin se sont retirés dans les cloîtres et vivent dans l'aisance, concluant par une apostrophe à son lecteur, « Voyez l'estat divers d'entr'eux ! » (T 240). Si le huitain 30 semble un souvenir des trois ordres – les nobles, les vilains réduits aux mendiants, les clercs (ici réguliers) –, tout cela vole en éclat dans la strophe suivante : la société est simplement partagée entre les puissants, les *maistres* (T 234, 241), les nantis dont font partie aussi les ordres religieux d'un côté et les pauvres, nus, condamnés à mendier, ainsi que les clercs déclassés comme lui, de l'autre ; et Villon appartient sans hésitation « aux povres qui n'ont de quoy / Comme moy ». On pourrait préciser les contours de ces pauvres qu'a fréquentés Villon au cours de sa jeunesse à travers différentes formes de communauté qui traversent le *Lais* et le *Testament*. Et d'abord celle des clercs marginaux croisés durant sa *jeunesse folle* dans le Paris étudiant des années 1450, de ces *mauvais enfants* qu'il a lui-même été (T 206), de ces *compains de galle* (T 1720), qui ont tout dépensé en fêtes, *aux tavernes et aux filles*. L'*Epître à ses amis* que le manuscrit Coislin est seul à placer en quasi-conclusion du *Testament* (T 2024-2059), complète ce cercle et le précise en évoquant le monde du spectacle, de la musique et de la poésie, tous les amuseurs publics, danseurs, sauteurs, chantres, *faiseurs* de lais et de motets.

§20

Une communauté plus grave est celle des voyous et criminels, des malfaiteurs, qui ont eu maille à partir avec la justice ; on pense à la communauté la mieux connue par les archives judiciaires, les Coquillards, à laquelle Villon a pu appartenir ; il en fait en tout cas mention dans ses *Ballades en jargon*. La *Ballade des pendus* met non seulement en scène cette communauté des condamnés, mais leur donne la parole, aboutissant à cette insolite ballade à la quatrième personne. Ce *nous* peut être interprété de deux manières : ou bien il inclut la figure du poète et le poète se projette dans un avenir terrible où il fera partie de ce groupe de cinq ou six pendus ; ou bien le poète cède la parole à des pendus, comme il le fait dans le *Testament* pour la Belle Heaumière, et se situe en dehors de ce cercle ; il conviendrait alors d'encadrer toute la ballade par des guillemets. La première solution est plus pertinente et la ballade peut se lire en diptyque avec le fameux quatrain « Je suis François, dont il me poise », où le *je* réponds au *nous*, où le gibet est son futur, non son présent (*PD VII*). Le *nous* de la *Ballade des pendus* est une pluralisation du *je*, il s'agit d'emblée de pauvres : « Car se pitié de *nous* povres avez » (v. 3), même si le sens est ici d'abord celui de « misérables », « dignes de pitié », avant de renvoyer à la pauvreté proprement dite. Ils ont aussi trop nourri leur chair (v. 6), le ton est celui du regret comme dans la partie « regrets » du *Testament* (huitains 22 et suivants), même si Villon y est un *ventre affamé* (*T* 195) et que son corps livrera aux vers une bien maigre nourriture (*T* 843). Ce curieux *nous* est surtout un *nous* d'outre-tombe, un *nous* désincarné au sens propre du terme ; ce sont des corps livrés en pâture aux oiseaux et réduits à des os, appelés à devenir cendre : « Et *nous*, les os, devenons cendre et pouldre » (v. 8). *Nous, les os*, la parataxe est terrible. Ces curieux morts en devenir, agités sans relâche par les vents, sont unis par une fraternité malheureuse. Comme dans le célèbre *Dit des trois morts et des trois vifs*, cette compagnie de pendus met en garde les vivants : « Ne soiez donc de notre confrairie » (v. 29). Plus exactement la confrérie des mauvais garçons passés par le gibet s'adresse aux frères humains, à toute l'humanité pour leur demander indulgence et intercession. La ballade repose bien sur ce face-à-face déséquilibré entre deux communautés, deux fraternités : la *confrairie* et les *frères humains*, les morts *par justice* et les vivants.

§21

Le *Testament* égrène bien d'autres collectivités au delà des seuls voyous ou pendus, mais Villon reste le plus souvent spectateur ou auditeur ; il les évoque à distance, comme ces femmes de Paris auxquelles il consacre la célèbre ballade « Il n'est bon bec que de Paris ». Elles ne prennent pas la parole, alors même que leur maîtrise du discours est exceptionnelle et que le poète veut faire partager sa fascination à leur égard, en notant non sans humour qu'elles ont plus de jugement à apporter que Macrobe, soit l'Université :

Tu trouveras là que Macrobes
Oncques ne fist telz jugemens (*T* 1547-1548).

§22

Dans le débat Macrobe / Parisiennes, les secondes l'emportent sans hésiter. Seule la Belle Heaumière, on l'a vu, s'arroge longuement la parole pour donner aussi sa *leçon* et peut ainsi moduler son discours au pluriel et parler au nom d'un groupe, dans le huitain qui précède la *Ballade aux filles de joye* :

« Ainsi le bon temps regrettons
Entre *nous*, povres vieilles soctes,
Assises bas a cruppetons » (*T* 525-527)¹⁰.

§23

La Belle Heaumière est la porte-parole de toutes les vieilles et l'on peut noter à nouveau l'association topique entre le nous et la pauvreté, *nous, povres*. La pauvreté suppose une forme de solidarité, de complicité dans la misère. La richesse au contraire isole et condamne le riche à une forme de solitude et de séparation : le poète en vient à préférer la pauvreté au luxe insolent d'un Jacques Cœur qui pourrit seul *soubz riche tumbeau* (*T* 288).

UNIVERSALITÉ - « TOUS SOMMES SOUBZ MORTEL COUSTEL »

§24

Le *nous* de la *Ballade des pendus* s'adresse, on l'a vu, aux vivants et à tous les hommes dans un geste de fraternité. Cette universalité se dit sous le trait du *nous* ; il inclut tous les hommes, Villon en premier. Ainsi de la mort qui est notre condition :

Ce monde n'est perpetuel,
Quoy que pense riche pillart :
Tous *sommes* soubz mortel coustel (*T* 421-423)

§25

Il peut prendre une coloration universitaire et scolastique et renvoyer à la nature humaine, comme dans la conclusion du *Lais* : « Et meismement l'estimative, / Par quoy prospective *nous* vient » (*L* 289-290). Le ton peut être ironique et moqueur, et relève d'une forme de familiarité, en suggérant une connivence entre Villon et ses lecteurs, lorsqu'il évoque les Frères mendiants et *noz commeres* :

¹⁰À noter que la Vieille dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, intertexte évident, parle toujours au singulier.

S'ilz font plaisirs a *noz* commeres,
Ilz ayment ainsi les marys (T 1172-1173)¹¹.

§26

Le plus souvent la perspective est religieuse. Ce *nous* appelle la transcendance : « Et l'Eglise *nous* dit et compte / Que prions pour *noz* annemys » (T 29-30) ; et plus loin, sous forme de supplication : « Puis que boiture y est si chiere, / Dieux *nous* garde de la main mise ! » (T 823-824). Le *nous* resurgit sans surprise chez la mère de Villon dans l'envoi de la *Ballade pour prier Nostre Dame* :

Le Tout Puissant, prenant *nostre* foiblesse,
Laisa les cieulx et *nous* vint secourir (T 905-906).

§27

Ce *nous* universel s'applique à Marie ou à Dieu dans des formules figées : *Nostre Dame* (T 55, 835, 866) ou *Nostre Seigneur* (T 451, 1948) ; cette dernière formulation apparaît non sans ironie dans l'envoi de la *Ballade pour prier Nostre Dame*, mais aussi, un peu plus loin, dans celui de la *Ballade à son amie* (T 908, 968). Villon module ce *nostre* sur un ton plus païen avec la Terre mère :

Item, mon corps j'ordonne et laisse
A *nostre* grant mere la terre (T 841-842).

§28

Toute la *Ballade de bon conseil* (PD XIV) privilégie un *nous* qui rappelle celui du prédicateur qui interpelle, invective, ordonne, réconforte : « Reprenons cueur, ayons en Dieu confort ! / Nous n'avons jour certain en la sepmaine » (v. 27-28). L'envoi marque le triomphe de la première personne du pluriel tout en présentant la signature VILLON en acrostiche et une référence explicite à saint Paul et à son *Epître aux Romains* :

Vivons en paix, exterminons discord !
Jeunes et vieulx, soyons tous d'ung accord !
La loy le veult, l'appostre le ramaine
Licitement en l'espistre rommaine.
Ordre nous fault, estat ou aucun port.
Nottons ces poins, ne laissons le vray port
Par offensser et prendre autrui demaine.

¹¹Même formule et même contexte dans le *Lais* : « Carmes chevauchent *noz* voisines » (L 255).

§29

Le *nous* est ici un *je* + *vous*, il réunit le poète et les destinataires de la ballade, les *hommes failliz*, apostrophés à l'incipit. La longue *Epître à Marie d'Orléans* avec sa double ballade insérée (PD IX) se souvient aussi de la littérature des sermons avec sa citation initiale en latin (le thème) et plusieurs *farcitures* latines dans le cadre serré du huitain octosyllabique ; le *nous* affleure assez naturellement avec cette perspective religieuse : Marie est « *Manna* du ciel, celeste don, / De tout bienfait le guerdonné / Et de *noz* mauix le vray pardon » (v. 46-48)¹².

§30

Du simple couple à l'universalité de tous les hommes, le *nous* permet de dire toutes les formes de dépassement du moi, son inclusion ou dissolution dans une pluralité ; il signifie ce glissement de la solitude à la solidarité, de la singularité à l'universalité. Le *je* fait couple avec la Grosse Margot, il est un *pauvre* parmi d'autres, il est comme tous les hommes sous *mortel coustel*. Un dernier exemple mérite d'être analysé, il figure dans la *Ballade de conclusion*, clôture du *Testament* comme le souligne l'incipit « Icy se clost le testament » (T 1996)¹³. Comme le *Verset*, il s'agit d'une ballade d'outre-tombe, qui parle du *povre Villon* à la troisième personne, qui évoque sa mort au passé. Dans une incise qui, comme souvent chez Villon, marque une rupture énonciative et sonne comme un aparté, surgit un curieux *nous* ; le contexte est grivois : l'aiguillon d'Amour le tourmentait encore alors qu'il était sur le point de mourir et

Plus agu que le rangillon*¹⁴
 D'un baudrier lui faisoit sentir
 - C'est de quoy *nous* esmerveillon -,
 Quant de ce monde vould partir (T 2016-2019).

§31

Comment interpréter ce *nous* ? Et qui récite cette ballade ? La réponse n'est pas simple. C'est en un sens Villon qui appelle ses amis à venir à ses funérailles (strophe 1), le *je* affleure au début de la seconde strophe (« Et je croy bien que pas n'en ment ») ; c'est aussi le crieur anonyme qui convoque les Parisiens à la cérémonie et qui, à la manière d'un colporteur ou bonimenteur, fait un ultime éloge du *povre escolier* et de sa fin héroïque ; c'est enfin le lecteur. Ce *nous* qui s'émerveille devant ce départ épique et cette mort devenue spectacle représente un peu toutes ses instances : il réunit le *moi* de Villon dans une

¹²Voir également, dans la même pièce, les vers 8 et 92.

¹³Nous rappelons que le manuscrit Coislin édité par J.-C. Mühlethaler est le seul dans toute la tradition textuelle de Villon (des manuscrits comme des imprimés anciens) à prolonger le *Testament* par deux ballades (l'*Epître à ses amis* et la *Ballade de Fortune*) que toutes les autres éditions modernes ont rangées parmi les poésies diverses.

¹⁴* soit l'ardillon

posture d'auto-admiration burlesque, les Parisiens appelés à rendre hommage au poète et en garder la mémoire vive, enfin tous les lecteurs passés, présents et à venir qui ont lu ou liront le *Testament*, toute la postérité en somme.

CONCLUSION

§32

Le *Testament* ne saurait se réduire à un pur monologue. Villon cède la parole à d'autres instances, à la Belle Heaumière, à sa mère, à des contradicteurs ; à Fortune aussi, si l'on songe à la *Ballade de Fortune* (en fin de *Testament* dans l'édition au programme), où c'est sa voix que l'on entend de bout en bout et qui apostrophe Villon (*T* 2060-2100). Le dialogisme affleure fréquemment. Le lien avec le théâtre ne doit pas être sous-estimé, lien qu'ont bien souligné les travaux de Jelle Koopmans¹⁵ ; il ne faut pas oublier que les années 1450-1460 marquent une forme d'apogée pour la production dramatique médiévale, tant pour les farces ou moralités que pour les grands *Mystères de la Passion* (Arnoul Gréban est un strict contemporain de Villon, et parisien comme lui, et comme lui il a fréquenté l'Université). Le *nous* permet également, comme une modulation en musique, de varier les perspectives. L'amplitude de cette collectivité induite par la première personne du pluriel est large, depuis le couple abject du *bordeau* jusqu'à l'universalité de la condition humaine ou la postérité de ses lecteurs. Si l'on compare avec ses contemporains ou prédécesseurs proches, l'on notera l'originalité de Villon qui introduit le *nous* dans le refrain de 3 de ces 31 ballades. Cela semble peu, mais c'est beaucoup si l'on note que le *nous* est complètement absent du refrain des ballades d'Oton de Granson ou de celles d'un Charles d'Orléans ; dans les *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan, seules trois ont un refrain à la première personne du pluriel¹⁶. Chez Eustache Deschamps, il semble aussi excessivement rare¹⁷. Poète peut-être *égotiste* comme le voulait Gautier, Villon n'est pas un poète solitaire, replié sur lui-même ; il a un sens aigu du groupe, de la collectivité.

¹⁵Voir Jelle Koopmans, « Villon et le théâtre », dans *Villon. Hier et à jamais. Deux décennies de recherches sur François Villon*, éd. J. Cerquiglini, Paris, Champion, 2020, p. 153-166 (l'article a paru en 1993).

¹⁶Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame*, éd. Jacqueline Cerquiglini, Paris, 10/18, 1982. Il s'agit des refrains suivants : - *Grant mercis, belle, or amons bien* (Ball. 32, ballade dialoguée de la Dame et de l'Amant) ; *Je ne sçay que nous ferons* (Ball. 42, de la Dame) ; *Dieux ! Quant serons nous ensemble ?* (Ball. 56, de l'Amant). Villon fait peut-être écho à ce dernier refrain dans celui de sa *Ballade à Robert d'Estouteville* : « Et c'est la fin pourquoy sommes ensemble ».

¹⁷On le trouve dans une ballade qui développe le thème de l'*Ubi sunt ?* (*Soufflez, nostre vie n'est rien*) ou dans le contexte politique de la guerre franco-anglaise (*Nous n'arons paix aux Anglois de l'année*) ; voir Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. et trad. de Clotilde Dauphant, Paris, Lettres gothiques, 2014, p. 298 et 696.

té, de la *confrerie* dangereuse des pendus comme de la fraternité des *freres humains*. Les *Ballades en jargon* constituent une autre forme de *confrerie* autour d'une langue partagée par un groupe restreint : ce sont bien des frères qu'il apostrophe (*Mes freres, soiez embraneux,...*¹⁸) et une collectivité dont il trace sous nos yeux les contours indécis.

Quelques mots à propos de : Jean-Marie Fritz

Jean-Marie Fritz est professeur de littérature française du Moyen Age à l'Université de Bourgogne depuis 1997. Après une thèse consacrée à une approche comparée des discours médiévaux sur la folie (*Le discours du fou au Moyen Age (XII^e – XIII^e siècles). Etude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992), il a orienté ses recherches vers la question du paysage sonore au Moyen Age (*Paysages sonores du Moyen Age. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000 ; *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011).

Pour citer cet article

Jean-Marie Fritz, « *Confrerie et freres humains. Le je et le nous dans l'œuvre de François Villon* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/601>.

¹⁸Voir éd. Hicks, Paris, Champion, 2004, p. 402, v. 7.

Le subjonctif dans le *Testament* de Villon

Sylvie Bazin-Tacchella

§I

Au sens étroit, le mode grammatical désigne trois modes de représentation¹ du temps, qui vont du virtuel à l'actuel : les modes quasi-nominaux, le subjonctif et l'indicatif. Seul le mode indicatif garantit une vision pleinement actualisée du temps en isolant la personne et le temps présent, c'est-à-dire en assurant une vision compartimentée des époques, alors que le subjonctif n'en présente qu'une vision synthétique. À la différence de l'indicatif, le subjonctif ne comporte que quatre tiroirs, deux simples, le présent et l'imparfait, et deux composés, le passé et le plus-que-parfait. La différence entre les tiroirs simples et les tiroirs composés est d'ordre aspectuel et renvoie à l'opposition entre l'inaccompli et l'accompli. Le subjonctif présent (SP) est un « temps virtuel orienté en direction de l'avenir, mais sans distinction entre le présent et l'avenir »² : il permet notamment l'expression du souhait et de l'ordre. Le subjonctif imparfait (SI), quant à lui,

¹Les notions de représentation ou de vision du temps qui permettent de différencier les modes sont issues de la linguistique guillaumienne. R. Martin et M. Wilmet (*Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Sobodi, 1980, § 62, 63, 69-102) s'inscrivent totalement dans cette perspective, tout comme C. Buridant, (*Grammaire nouvelle de l'ancien français*, SEDES, 2000, § 263-282).

²G. Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Klincksieck, 1973, p. 252.

est un « temps virtuel orienté en direction du passé, mais sans distinguer entre le présent et le passé » : il peut exprimer le regret ou l'hypothèse « à laquelle toute chance d'avenir est refusée »³.

§2 Le choix du subjonctif est donc lié à une vision du temps *virtualisante*, incomplète, tandis que l'indicatif implique une vision *actualisante*, aboutissant à une représentation complète. Cette vision peut être uniquement indiquée par le mode sélectionné et rester implicite, dans les propositions indépendantes ou principales, ou être dépendante d'éléments précis, explicites, qui diffèrent selon le type de subordonnées. Mais différents facteurs peuvent perturber l'actualisation attendue : la négation du verbe principal, l'interrogation ou l'hypothèse. En diachronie, les limites entre les modes ont pu un peu se modifier, mais sans transformer en profondeur leur répartition⁴.

§3 Notre première entrée sera de nature morphologique, puisqu'il faut repérer et identifier des formes avant de pouvoir les commenter. Deux faits sont à prendre en considération : le premier est la présence ou l'absence de marques spécifiques permettant d'identifier sans erreur un subjonctif. L'autre fait tient à l'évolution du système de marques de l'AF au MF, notamment le développement du SP en *-e* pour tous les verbes, y compris les verbes en *-er*.

§4 Une fois rassemblés les exemples de subjonctifs dans le *Testament*, il nous appartiendra de les classer sur le plan syntaxique et de repérer des constantes ou d'éventuelles particularités, propres au témoin ou à l'état de langue.

LA MORPHOLOGIE DU SUBJONCTIF DANS LE *TESTAMENT*

Le subjonctif présent

§5 Le subjonctif présent possède la même structure accentuelle que l'indicatif présent (IP), avec l'accent qui frappe le radical en P₁, P₂, P₃ et P₆ et les désinences en P₄ et P₅. Les verbes à deux bases opposent une base forte (B₂ : P₁, P₂, P₃, P₆) et une base faible (B₁ : P₄, P₅)⁵. Au présent de l'indicatif, certains verbes ont une P₁ anormale qui constitue une

³*Ibid.*

⁴ « De l'AF au FM, les inventaires varient peu : la ligne de démarcation, en gros, passe toujours à la lisière du possible et du probable. La vieille langue est cependant caractérisée par un seuil d'indétermination plus large entre le subjonctif et l'indicatif. » (R. Martin et M. Wilmet, *op. cit.*, § 70, p. 51).

⁵ Les attestations de P₄ et P₅ sont trop peu nombreuses dans le *Testament* (*prions* v. 30, *vueilliez* v. 1244, *fassiez* v. 1718) pour se faire une idée de l'évolution des désinences qui ne présentaient pas en AF d'opposition marquée entre les présents de l'indicatif et du subjonctif (N. Andrieux-Reix et E. Baumgartner, *Systèmes morphologiques de l'ancien français, A. Le verbe*, Bordeaux, Sobodi, 1983, p. 63, 86-87).

troisième base (B₃)⁶. Les verbes à deux bases présentent la même alternance aux deux présents, à la différence des verbes à trois bases au présent de l'indicatif qui construisent leur subjonctif présent, soit sur une nouvelle alternance (B₃ / B₄), soit uniquement sur la B₃. Le lien entre les deux présents, qui était clairement assuré par la B₃ en AF, se distend en MF avec l'apparition de formes analogiques en IP₁ et l'abandon des formes anomales. Certains verbes à deux bases forment leur subjonctif sur la base qui apparaissait en AF et MF en P₁ de l'indicatif (B₃) : c'est le cas de *vaill* (v. 563) [valoir] et de l'impersonnel *chaille* (v. 1341) [chaloir]. Pour certains verbes qui présentaient trois bases en AF à l'indicatif présent, le présent du subjonctif demeure construit sur B₃, l'ancienne base de la P₁ de l'indicatif présent⁷ :

P₁ *face* (v. 889) – P₃ *puisse* (v. 188), *viengne* (v. 788, 1054), *retiengne* (v. 1107), *tiengne* (v. 1657), *vueille* (v. 1792), *face(nt)* (v. 772, 1826) – P₅ *vueilliez* (v. 1244), *fassiez* (v. 1718).

§6

Sur le plan des désinences, il existait en AF une opposition au SP entre les verbes en *-er* / *-ier* et les autres. En effet, les verbes en *-er* présentaient un paradigme au singulier sans *-e*, car la désinence finale latine *-em*, *-es*, *-et* (ex. : *amem*, *ames*, *amet*) était tombée avec l'évolution phonétique, alors que les autres verbes présentaient un morphème *-e*, issu de la désinence latine *-am*, *-as*, *-at* (ex. : *debeam*, *debeas*, *debeat*), d'où un système de marques inversées en P₂ et P₃ dans les deux tiroirs : les formes de subjonctif *ainz* (P₂) et *aint* (P₃) du verbe *amer* [FM *aimer*] s'opposaient ainsi aux formes correspondantes à l'indicatif présent *aimes* et *aime*, tandis que les subjonctifs *dies* (P₂) et *die* (P₃) se démarquaient des présents de l'indicatif *dis* (P₂) et *dit* (P₃).

§7

Pour les verbes en *-er*, la P₁ présentait la marque -Ø aux deux tiroirs en AF, mais le manuscrit *C* du *Testament* (3^e quart du 15^e siècle) montre une généralisation des formes de SP en *-e* :

⁶Nous reprenons la numérotation des bases de N. Andrieux et E. Baumgartner, *Ibid.*, p. 44.

⁷En AF, certains verbes présentaient une nouvelle alternance au subjonctif présent, avec une base B₄ uniquement attestée en P₄ et P₅ : [venir] *viengne*, *-es*, *-e*, *-ent* / *vegniens*, *-iez* ; [pouvoir] *puisse*, *-es*, *-e*, *-ent* / *poissiens*, *-iez* ; [vouloir] *vueille*, *-es*, *-e*, *-ent* / *voilliens*, *-iez*. Pour *pouvoir* et *vouloir*, il y a eu extension de la B₃ au détriment de B₄ et dès l'AF, les formes alignées sont de très loin les plus répandues. Les radicaux palatalisés en /ɲ/ (*viegne*, *tiegne*, *preigne*...), formés sur B₃, se sont dépalatalisés. Mais ces verbes, à la différence de *pouvoir*, maintiennent en MF une alternance comme au présent de l'indicatif : /jɛ/ – /ə/, *que je vienne* – *que nous venions*, ou /ɛ/ – /ə/ *que je prenne* – *que nous prenions*. Les anciennes formes *voillions*, *voilliez* sont remplacées par *voullions*, *voulliez*, mais *veuillions*, *veuilliez* (v. 1244) apparaissent également, ainsi que des formes en *veul*.

prie v. 41, *saulve* v. 232, *emporte* v. 392, 400, 408, 412, *pense* v. 422, *mande* v. 775, *garde* v. 824, *loue* v. 1004, *pardonne* v. 1009, *griefve* v. 1041, *relie* v. 1104, *ayme* v. 1108.

§8 On ne trouve plus les formes anciennes *saut*, *mant*, *gart*, *griet*, *aint*, restées usuelles jusqu'au milieu du 13^e s. En revanche, la présence ou l'absence de la marque *-e*⁸ permet d'opposer les P1 du subjonctif et de l'indicatif pour les verbes autres qu'en *-er* : la P1 du SP *vive* (v. 107) se différenciait déjà en AF de la P1 de l'IP *vif*.

§9 L'extension de la marque analogique *-e* en P1 de l'indicatif semble être plus tardive⁹ que la généralisation du présent du subjonctif en *-e* pour les verbes en *-er* : les formes analogiques de SP en *-e* apparaissent très tôt, notamment en P1 et P2. Seuls quelques textes du début du 14^e s. présentent encore systématiquement des formes de P3 en *-t* ; dans les autres textes, les deux types de formes existent, selon les verbes. En effet, *garder*, *aidier*, *sauver* et *doner* conservent chez de nombreux auteurs au 15^e s. les formes en *-t*, surtout dans les formules figées, *Diex vos gart* ou *si m'ait Diex*. Ce n'est plus le cas chez Villon¹⁰ : *ait* [AIDER] a été déformé en *est*, *Ainsi m'est Dieux* (v. 124) dans le manuscrit C, montrant peut-être que ces formes anciennes de SP ne sont plus guère comprises¹¹.

§10 Entre /t/ et certaines consonnes, /s/, /r/, /j/ et /n/, la marque *-e* a pu s'amuir¹², ce qui explique le double aboutissement de certains verbes en AF (*doinst/doinse*, *voist/voise*, *puist/puisse*, *truist/truisse*) avec des formes de P3 en *-t* et des formes attendues en *-e* : mais seul *doint*¹³ est encore attesté dans le *Testament* (v. 57, 241, 246, 743) et apparaît d'ailleurs encore sporadiquement au 16^e s., à côté de la forme de SP refaite *donne*. Les formes en

⁸En FM, dans *il voit* et *qu'il voie*, le verbe se prononce de façon identique en langue normée /vwa/, tandis que *il tient* /tjē/ s'oppose à *qu'il tienne* /tjen/, mais la tendance à ajouter une marque au subjonctif existe en langue non standard : *qu'il voie* */vwaj/.

⁹Pour les verbes en *-er* dont le radical se termine par une consonne, les formes anciennes de P1 à l'IP ne subsistent que jusqu'au tout début du 16^e s. En revanche, pour les verbes dont le radical est terminé par une voyelle, elles se sont conservées plus longtemps et sont encore attestées avec *y* final tout au long du 16^e s., avant de disparaître au siècle suivant. Cependant, chez Villon, les formes analogiques l'emportent déjà dans les deux cas : *demande* (v. 1460), *commande* (v. 835), *ordonne* (v. 771, 841, etc.), *pleure* (v. 558), *crye* (v. 558), *prie* (v. 49, 538) face à un seul *pry* (v. 1244). En revanche, pour les verbes autres qu'en *-er*, les formes sans *-s* en P1 sont encore bien représentées : *doy* (v. 42, 1336, 1585), *voy* (v. 490, 933), *sçay* (v. 105, 201, etc.) face à un seul *sais* (v. 206), *prens* (v. 585, 1604), *entens* (v. 302, 781, 1092, 1095, 1204).

¹⁰V. *infra* pour la valeur de ces formules.

¹¹Quelques exemples isolés, liés à la formule figée *Dieu vous gard*, ont pu être relevés au 17^e s. La forme *ayt* [aider], en revanche, a disparu au 16^e s. Dans le *Testament*, Villon utilise ailleurs les formes modernes : *ainsi Jhesu Crist m'aide* (v. 1035) et *Dieux nous garde de la main mise !* (v. 824).

¹²G. Zink, *Morphologie du français médiéval*, Paris, PUF, 1994 [1989], p. 148.

¹³L'AF présentait, à côté du paradigme qui l'a emporté en français en *don-*, d'autres paradigmes de SP formés à partir des formes de P1 anormales de l'indicatif présent, *doin(g)* et *doins*.

-t des verbes *être* et *avoir*, *soit* et *ait*¹⁴, se sont maintenues jusqu'au FM en raison de leur très haute fréquence.

§11

Les verbes anomaux présentent encore certaines formes particulières. Pour *être*, les formes en -e en P1, *soye* (v. 109, 126, 876, 916) ou *soie* (v. 126) et en P2, *soies* (v. 1692, 1697) sont usuelles, elles seront attestées jusqu'au début du 16^e siècle. Le subjonctif présent du verbe [ALER], engendré sur la base *vois*¹⁵ apparaît encore dans le *Testament* : *voise* P3 (v. 38, 1105), *voisent* (v. 1282). Enfin, pour le verbe *dire*, la base *di-* est encore en usage au 15^e s. dans la formation du SP : *dye* P3 (v. 585, 1541)¹⁶.

§12

Ainsi, à côté des verbes qui présentent des formes marquées de subjonctif présent, il existe de nombreux verbes pour lesquels l'opposition entre IP et SP est neutralisée¹⁷. Parfois, le cotexte permet de lever l'ambiguïté, c'est notamment le cas lorsqu'il y a deux verbes sur le même plan syntaxique, dont l'un possède une forme marquée¹⁸. Mais, le plus souvent, lorsque la forme est non marquée, c'est l'usage qui justifie l'interprétation. À cette ambiguïté s'ajoute l'identité formelle des P1 et des P3 du présent du subjonctif, d'où parfois la perplexité des commentateurs, ainsi *crye* (v. 43) pourrait très bien correspondre à quatre formes verbales différentes : SP1, SP3, IP3, voire IP1 au 15^e s. En effet, même si on peut encore trouver de façon habituelle une P1 sans -e à l'indicatif, une forme analogique est possible. En l'absence de pronom personnel exprimé, on le voit bien, la solution demeure implicite¹⁹. C'est l'utilisation systématique du morphème *que*²⁰ devant

¹⁴ *Testament* : *soit* [être] SP3 v. 16, 24, 28, 39, etc. – *ait* / *ayt* v. 51, 300, etc. La fréquence s'explique par l'emploi des auxiliaires dans les formes composées de subjonctif passé (v. 32, 1004) et pour *être*, dans la construction passive (v. 839, 1212, 1236, etc.).

¹⁵ Cette base est celle de la P1 de l'IP.

¹⁶ La base *dis-* se développe au SP au 16^e s. en concurrence de la base *di-*, mais ne l'emporte qu'au 17^e s.

¹⁷ Formes de SP marquées (base particulière pour les verbes anomaux ou en -e pour les verbes autres qu'en -er) : P1 : *convertisse* (v. 107), *vive* (v. 107, 987), *remaine* (v. 355), *aye* (v. 49), *fiere* (v. 459), *retraye* (v. 870), *face* (v. 889), *voye* (v. 936), *perde* (v. 1356), *fouÿsse* (v. 1400) – P3 *preigne* (v. 70), *saille* (v. 221), *assaille* (v. 223), *meur(r)e* (v. 313, 1679), *plaise* (v. 430, 1767, 1793), *desplaise* (v. 432, 1504), *complaise* (v. 433), *taise* (v. 435), *fiere* (v. 459), *rie* (v. 554), *queurre* (v. 581), *sequeure* (v. 583), *suive* (v. 722), *mecte* (v. 972, 1020, 1351), *cloue* (v. 1002) [clorre], *pourvoye* (v. 1205), *vende* (v. 1295), *faïlle* (v. 1328), *contende* (v. 1461), *tende* (v. 1463), *s'esbate* (v. 1498), *lise* (v. 1590), *tiengne* (v. 1657), *vueille* (v. 1792), *face* (v. 1826), *voye* (v. 1870).

¹⁸ Par exemple aux v. 553-554, où *perpestre* [perpestrer 's'attirer, gagner'] est ambigu, tandis que *rie* est manifestement un SP (v. A. Burger, *Lexique complet de la langue de Villon*, Genève, Droz, 1975, p. 18).

¹⁹ Voir la discussion sur la construction du tour *obstant que* (A. Burger, *Ibid.*, p. 15 et 116-117) et la solution adoptée dans l'édition au programme qui fait de *crye* une P1 du subjonctif présent et de la proposition introduite par *obstant que* une concessive.

²⁰ En FM, *que* est devenu un simple « indice du subjonctif », qu'il précède dans les tableaux de conjugaison, quel que soit le tiroir. « [Le subjonctif] est normalement annoncé en tête de phrase par *que*, qui permet de l'opposer à l'indicatif, ce qui est nécessaire quand la forme du verbe est identique au présent des

le subjonctif jussif en proposition indépendante qui permettra de lever l'ambiguïté des nombreuses formes non marquées²¹.

Le subjonctif imparfait

§13

À la différence du subjonctif présent, les formes du subjonctif imparfait offrent un marquage plus régulier en /s/ et on ne peut les confondre avec celles d'un autre tiroir, à l'exception toutefois d'échanges graphiques avec la P₃ du passé simple pour certains verbes²². Le relevé est moins fourni que pour les subjonctifs présents et les verbes moins variés²³, cependant subjonctifs imparfait et plus-que-parfait demeurent bien usités, en particulier dans les tours hypothétiques. En dehors des graphies *ei* et *eu* et du maintien systématique du *s* devant le *t* de P₃, rien de notable sur le plan morphologique, sinon la présence de formes sigmatiques au subjonctif imparfait de *vouloir*, *voulsisse* et *voulsist*, alors même que son passé simple hésite entre la forme ancienne non sigmatique, *voult* (v. 649 et refrain v. 2003, etc.) et un nouveau radical, en *-u*, comme le montrent les quelques attestations du programme : *voulut* (v. 643, 2085), *voulurent* (v. 757). Ce n'est pas particulier aux tiroirs du subjonctif, car la période est marquée par des hésitations morphologiques : des formes anciennes se maintiennent, à côté de formes modernes qui finiront par l'emporter, mais qui peuvent coexister avec des formes intermédiaires, transitoires.

deux modes. » (M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, chap. VII, 2.4.2.2, p. 322).

²¹Voir *infra*. 2.1.1.a

²²Les formes *feist* (v. 1234) et *eust* (v. 275, 285, 340, 1888, 1895) sont des passés simples. Cette hésitation est liée à la substitution de la graphie *-ei-* à *-i-* en P₁, P₃ et P₆ du passé simple (C. Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française des 14^e et 15^e siècles*, Paris, Bordas, 1979, p. 225) pour les verbes fort en *-i* et sigmatiques, à celle de *-eu-* à *-o-* pour les verbes à passé simple mixte en *-u* (*Ibid.*, p. 226). Ces échanges graphiques sont la conséquence de la réduction des hiatus. La forme ancienne *ot* apparaît une dizaine de fois dans l'édition au programme, à côté de plusieurs attestations de la forme *eust* (v. *supra*), homographe de celle du subjonctif imparfait. En revanche, il n'y a pas d'hésitation morphologique sur les formes du verbe *être*, seulement une hésitation graphique : le passé simple apparaît uniquement sous la forme *fut* (35 attestations dans l'édition au programme), une seule fois *fu*, différentes des formes de SI : *fust* ou *feust*.

²³P₁ *jugas* (v. 124), *peusse* (v. 143, 960, 2097) – *fuisse* (v. 144, 166), *eusse* (v. 201, 467, 679, etc.), *feisse* (v. 473, 1988), *aymasse* (v. 478), *baisasse* (v. 480), *oubliasse* (v. 481), *voulsisse* (v. 681), *reisse* (v. 960), *busse* (v. 1956) – P₃ *vaulsist* [valoir] (v. 122, 1674), *eust* (v. 161, 163, 465, 479, etc.), *voulsist* (v. 320, 1175, 1177), *fust* (v. 343, 708, 710, etc.) / *feust* (v. 466, 690, 691, 693, 1251), *sceust* (v. 477, 1250, etc.) / *sceut* (v. 1856), *laissast* (v. 666, 709), *deust* (v. 667, 1041, etc.), *courrust* (v. 762), *sentist* (v. 1420), *alast* 1783, *coutast* (v. 1957) – P₆ *eussent* (v. 597, 1001, 1484), *seussent* (v. 1139), *acountassent* (v. 1486), *feussent* (v. 1571), *feissent* (v. 1572), *excussent* (v. 1936), *reffussent* (v. 1938).

LES EMPLOIS ET VALEURS DU SUBJONCTIF

§I4

L'étendue des emplois du mode subjonctif est liée à sa position médiane dans l'axe de l'actualisation du procès : référé à la personne (à la différence des modes nominaux), il ne comporte pas de discrimination temporelle en trois périodes (passé/présent/futur) comme l'indicatif ; il ne présente que deux orientations, l'une vers le futur avec le subjonctif présent et l'autre indifférenciée avec le subjonctif imparfait. « En tant que mode de l'image-temps non pleinement achevée, le subjonctif est par essence le mode du possible, antérieur au probable, où intervient une pesée critique dans la visée du locuteur : il marque l'appartenance du procès aux "mondes possibles" : on l'emploie quand l'interprétation l'emporte sur la prise en compte de l'actualisation du procès, que celui-ci soit effectif ou non. »²⁴.

Le subjonctif en propositions indépendantes ou principales

§I5

L'emploi du subjonctif exprime toute pesée critique implicite. Dans le *Testament*, tous les commentateurs soulignent l'art de la suspension et de l'esquive. Nombre de phrases sont interrompues ou simplement juxtaposées. Il n'est pas toujours facile de déterminer la modalité exprimée. L'hésitation est même accentuée par la rareté de la béquille *que*²⁵. Le subjonctif présent a une valeur optative ou jussive. Il peut notamment exprimer la volonté qui porte sur la 3^e personne, celle qui est absente de la situation d'interlocution ou avec laquelle on établit une distance, en complément de l'impératif qui ne porte que sur les P2, P4 et P5. Le subjonctif imparfait peut, quant à lui, exprimer le souhait concernant le passé, le regret, ainsi que l'hypothèse avec différentes valeurs selon le contexte.

Expression implicite de la volonté

L'ordre

§I6

²⁴C. Buridant, *op. cit.*, § 263.

²⁵Voir *infra*.

L'ordre exprimé au présent du subjonctif s'adresse à une personne représentée comme absente, alors que l'impératif est utilisé pour les personnes de l'interlocution²⁶.

Car, qui belle n'est, ne perpestre / leur ma(s)le grace, mais leur rie (v. 553-554),

Ceste parolle le contente (v. 727), *Soit parfait ce dit* (v. 827),

en terre tourne (v. 846), *Mais pendu soit il, qui je soye*²⁷ (v. 916),

point ne m'en loue / Sanglante nuyt et bas chevet ! (v. 1004),

Item, viengne Robert Turgis (v. 1054),

Mais tous ses houstilz changer voise [...] Et retiengne le hutinet ! (v. 1105-1107)²⁸,

ne leur chaille (v. 1341) [défense], *Face argent a destre et senestre* (v. 1352),

Soient frictes ces langues ennuyeuses ! (refrain v. 1431, 1441, 1451, 1456),

De l'estomac le tiengne prés (v. 1657), *face en des alumectes* (v. 1826).

§17

On observe dans le *Testament* la variété des structures : *VS* et moins fréquemment *SV*, *Que SV*. Le morphème *que*, « béquille » ou « indice du subjonctif », apparu au 12^e s., est encore loin d'être utilisé de façon massive²⁹, même si son emploi commence à se répandre, notamment avec la valeur jussive :

²⁶ « Mais lier la réalisation d'un événement à l'action d'un absent revient inévitablement à l'entacher d'une forte virtualité, ce qu'a précisément charge d'exprimer le subjonctif. Telle est du moins la situation de l'ancien français et encore du moyen français, lorsque le subjonctif seul entre dans l'expression de la modalité volitive. Introduire *que* consiste à réduire cette part extrême de virtualité, à amorcer l'actualisation de l'événement. On comprend aisément que cette actualisation soit d'autant plus amorcée que l'événement relève d'une volonté contraignante (volonté jussive et non optative). On comprend tout aussi aisément la rareté de *que* devant le subjonctif imparfait en contexte de regret, l'événement devant, en l'espèce, être aussi "désactualisé" que possible puisque laissé au bon vouloir d'une puissance supérieure, Dieu. » (O. Soutet, *Etudes d'ancien et de moyen français*, PUF, 1992, p. 81-82).

²⁷ *Qui je soye* ou *que je soye* indique que « celui qui parle prononce contre lui-même la formule d'imprécation précédente » (éd. Henry/Rychner).

²⁸ L'ordre est ici en indépendante, avec une visée implicite, mais il suit un ordre explicite (v. 1102).

²⁹ Au 17^e s., on trouve encore quatre types de phrase subjonctive, *Que SV*, *Que VS*, *SV* et *VS*. Cependant « les schémas autres que *Que SV* sont déjà archaïsants ou fortement lexicalisés. » (N. Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, § 477, p. 333-334).

*Que je voye*³⁰ (v. 936),

Qu'on mette de l'eau es bariz ! (v. 1020),

Et qu'il ait le poulce escaché (v. 1202),

Que le mien cuer du vostre des(s)assemble (v. 1403),

Qu'on lui lise ceste ballade (v. 1590),

*Ja n'en ayt la teste eschauffée ! – / Et qu'i [l] ne ly couste une noix*³¹ (v. 1800-1801)

C'on leur froisse les quinze costes (v. 1992).

§18

L'adverbe *or* apparaît encore, comme en AF, pour renforcer la valeur jussive, qu'il s'agisse de l'impératif ou, comme ici, du subjonctif présent :

Or le suive qui a actente ! (v. 722), *Or lui soit delivré grant erre* (v. 845),

Or priënt [...] Ou qu'on leur tire les orreilles ! (v. 1332-1333), *Or s'esbate* (v. 1498).

Prière ou souhait

§19

L'ordre devient prière, lorsque la réalisation du procès dépend du bon vouloir du destinataire de l'énoncé. Mais la syntaxe est la même. La particule *que* semble cependant moins usitée³² et le schéma *VS* est fortement concurrencé par le schéma *SV*, notamment avec *Dieu* comme sujet.

³⁰ L'ordre s'adresse à soi-même, v. la traduction de J. C. Mühlethaler « voyons donc ! ».

³¹ Ici le morphème *que* n'apparaît que dans la seconde proposition, coordonnée, avec changement de sujet, puisqu'on passe d'un passif à un impersonnel.

³² « Toutes les descriptions du moyen français s'accordent pour reconnaître, références à l'appui, une poussée quantitative du *que* particule, notamment lorsque la visée volitive est de nature jussive [...] Elle est moindre, en revanche, lorsque la visée volitive est de nature optative. » (O. Soutet, *Ibid.*, p. 81). En FM, « ce type d'énoncé [phrase au subjonctif présent sans *que*] est résiduel et marginal : il s'agit presque toujours de formules consacrées, à ordre immuable (sauf exception), avec des verbes dont le subjonctif est morphologiquement distinct de l'indicatif », selon P. Le Goffic (*Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, § 77, p. 123), qui donne les exemples suivants : [*VS*] puisse-je y parvenir ! Comprenne qui pourra ! Sauve qui peut ! [*SV*] Dieu vous bénisse ! Le ciel vous entende ! Le diable l'emporte !

[demande] *Tel luy soit Dieu qu'il m'a esté !* (v. 16), *Tel luy soit a l'ame et au corps !* (v. 24), *Ainsi en preigne au feu daulphin !³³* (v. 70), *Respit ilz aient en paradis, / Et Dieu saulve le remenant !* (v. 231-232), *Aux grans maistres Dieu doint bien faire* (v. 241), *Dieu doint pascience !* (v. 246), *Que par moy leur soit satisfait* (v. 263), *Dieu en ait l'ame !* (v. 300), *Dieux nous garde de la main mise !* (v. 824), *De luy soient mes pechiez aboluz* (v. 884), *Dieu lui pardonne doucement !* (v. 1009), *Dieu les pourvoye !* (v. 1205), *a nulz ne desplaie* (v. 1504), *Dieu ait leurs ames !* (v. 1760), *Plaise au doulx Jhesus les assouldre !* (v. 1767), *De Dieu et de saint Dominicque / Soiënt absolz quant seront mors !* (v. 1774-1775), *Plaise a Dieu...* (v. 1793)

[louange] *Loué soit il, et Nostre Dame, / Et Loÿs, le bon roi de France* (v. 55-56), *Loué soit le doulx Jhesu Crist !* (v. 262)

[regret] *Mieulx m'eust valu [...] c'eust esté [...] Riens ne m'eust sceu...* (v. 950-952) : le procès portant sur une époque révolue est au subjonctif plus-que-parfait.

Formules d'attestation

§20

Le tour originel *si m'aïst Diex*³⁴, avec un *si* adverbe de phrase suivi du subjonctif présent et sa variante *se Diex m'aïst*³⁵ se retrouve sous une forme parfois déformée chez Villon, avec l'adverbe dérivé *ainsi* au lieu de *si* :

*Je me jugasse, ainsi m'est*³⁶ *Dieux !* (v. 124),

Ainsi Jhesu Crist m'aide ! (v. 1035),

³³La modalité est explicitée au vers suivant : *Je ne lui soubzhaicte autre mal.*

³⁴En AF, « La formule *si m'aïst Dex*, toujours au discours direct, marque un engagement absolu dont un locuteur veut convaincre l'allocutaire de sa véracité ; cette véracité est assurée par la corrélation : - de l'énoncé E2, exprimant le plus souvent une promesse, un vœu ; - et d'un énoncé E1 exprimant le désir de l'aide divine, qui ne peut être que sincère sous peine de blasphème et de damnation, Dieu étant le seul garant absolu de la parole vraie pour le locuteur médiéval. » (C. Buridant, *op. cit.*, p. 512). Sur *si*, l'ouvrage de référence est C. Marchello-Nizia, *Dire le vrai : l'adverbe « si » en français médiéval. Essai de linguistique historique*, Genève, Droz, 1985).

³⁵La variante *se* caractérise par un ordre des mots différent : *si* adverbe, saturant la place 1, est immédiatement suivi du verbe, tandis que le sujet est antéposé au verbe dans le tour introduit par *se*.

³⁶*ait* [aider] a été déformé en *est*, v. *supra*, note 12. Variantes : *m'aïst I*, *m'eïst A*, *m'ayt F*.

Mais qu'ainsy soit, ainsy m'aist Dieux (Épître à Marie d'Orléans, p. 318, v. 38)³⁷.

§21

La variante avec *se* + *subjonctif*, également attestée dans l'exemple *se Dieu me sequeure* (v. 583), ne doit pas être confondue avec la subordonnée hypothétique *se* suivie de l'indicatif, comme *se Dieu plaist* (v. 418, 1317). Il s'agit dans le premier cas de confirmer une assertion, d'où la traduction « Dieu m'en est témoin » et dans le second d'atténuer l'affirmation par la condition « si Dieu le veut ».

Expression de l'éventualité

§22

Si le conditionnel exprime le plus souvent en FM l'évasion dans l'hypothèse, en MF il est encore très largement concurrencé par le subjonctif imparfait (SI) dans cet emploi³⁸, de même que le tiroir composé correspondant, le subjonctif plus-que-parfait (SPQF), pour indiquer une hypothèse repoussée dans le passé :

Mais que ce jeune bachelier / Laissast ces jeunes bachelectes ? (v. 665-666) En dépit du point d'interrogation, il ne s'agit pas d'une interrogation véritable, mais d'une « mise en discussion » qui aboutit à un rejet.

Alors, huit faucons, non pas dix, / N'y eussent pas pris une aloue (v. 1001),

Resiné lui eusse ma cure (v. 1840),

Voulentiers busse a son escot (v. 1956),

Je fëisse pour eulx peiz et roctes (v. 1988).

§23

En MF, les auxiliaires modaux peuvent exprimer au SI une hypothèse portant sur le passé, en concurrence avec le tiroir composé, comme le montre le passage suivant où alternent SI et SPQF :

On ne lui sceu[st] pot des mains arracher : De bien boire ne f(e)u(s)t onques fetart [...] *on n'eust sceu en ce monde sercher Meilleur pïon pour boire tost et tart. [...]* *il n'eust sceu jusqu'à terre cracher.* (v. 1250-1251, 1258-1259, 1262).

§24

Le FM utilise dans ce cas uniquement le conditionnel passé, car l'orientation vers le futur du conditionnel présent le rend inapte à exprimer une éventualité dans le passé³⁹.

³⁷Le caractère archaïque de la formule est également indiqué par la forme de l'ancien cas sujet singulier, *Dieux*.

³⁸Parmi les 13 occurrences de formes de P3 en *-roit* dans le *Testament*, la moitié sont des conditionnels à valeur modale : v. 452, 912, 961, 977, 1133, 1582, 1875.

³⁹Voir les analyses de R. Martin et M. Wilmet, *op. cit.*, p. 63, § 99-100.

Le subjonctif en subordonnées

Complétives

§25

En contexte assertif⁴⁰, le subjonctif est lié au sémantisme du verbe introducteur.

§26

Il apparaît dans des complétives dépendant de verbes de volonté, de prière, auxquels on peut ajouter les locutions impersonnelles indiquant la convenance ou la nécessité :

[volonté] *Je veul que le Dieu eternal / Luy soit dont semblable a ce compte* (v. 28), *J'ordonne qu'[...] en face(nt) demande* (v. 772), *Sy veuil qu'ilz voient a l'estude* (v. 1282), *Sy lui requier a genouillon / Qu'il m'en laisse toute la joye* (v. 855), *Et l'Eglise nous dit et compte / que prions pour noz annemys* (v. 29-30), *on lui dist qu'il se taise* (v. 435), *dictes que je leur mande* (v. 775), *donne qu'il soit bien amé* (v. 1798), etc⁴¹.

[défense] *Qui me tient, qui, que ne me fiere / Et qu'a ce coup je ne me tue* (v. 459-460), *Preservez moy que ne face jamais ce(sse)* (v. 889)

[prière] *Sy prie au benoist filz de Dieu / [...] que ma povre priere ait lieu / vers luy* (v. 49-51), *Je prie pour luy [...] que Dieu lui doint, et voire, voire* (v. 743), également v. 839, v. 1244, *Plaise a Dieu que l'ame ravye / En soit lassus en sa maison* (v. 1794)

[nécessité] *force est que desvye [...] ou que vive sans vie* (v. 987-988), *fault que consolle* (v. 1661), *temps desormais / Que crye a toutes gens mercys* (v. 1967)

§27

Après des verbes de jugement, d'appréciation ou de croyance qui introduisent une distance critique :

[prendre 'considérer'] *Je prens qu'aucun dye cecy...* (v. 585),

[entendre] *Abusé m'a et fait entendre / tousjours d'un que ce feust ung autre : / De farine que se feust cendre [...] D'un viel machefer que feust peaultre. [...] Du main que ce soit le serain* (v. 690-691, 693, 699),

[cuidier]⁴² *Ne cuidez pas que je me joue* (v. 1051), *Cuidant que vaulsist le rappeau* (v. 1674),

⁴⁰Par opposition aux cas où le subjonctif est lié au contexte qui désigne le procès comme virtuel (hypothèse, interrogation ou négation).

⁴¹Nombreux autres exemples : v. 1103, 1141, 1266, 1293, 1298, 1390-1392, 1400, 1461, 1865, 1872, 1878, 1904.

⁴²*Que cuidier* introduise une opinion rapportée ou une opinion du locuteur, il peut être suivi du subjonctif ou de l'indicatif. Le subjonctif apparaît dès que l'opinion est vue comme hypothétique, douteuse (C. Buridant, *op. cit.*, § 269-270, p. 339-340). C'est le cas du 2^e exemple, « croyant (à tort) qu'il pourrait récupérer la mise », tandis que dans le premier, le subjonctif est lié à la présence de la négation.

[sembler] *il me semble bien que par raison / Elle deust bien estre assouvy* (v. 1788-1789)

*Cause n'ay qu'il me poise*⁴³ (v. 1500)

Circonstanciell

§28

En MF comme en FM, les locutions conjonctives peuvent être actualisantes ou virtualisantes. Les premières, suivies de l'indicatif, indiquent que le procès introduit décrit ou pose le cadre de la principale, tandis que les secondes, suivies du subjonctif, ouvrent une perspective ou impliquent une mise à distance par anticipation ou refus. En dehors du cas des hypothétiques, passées du subjonctif à l'indicatif pour les systèmes introduits par *si* (AF et MF *se*), la répartition de l'indicatif et du subjonctif selon le type de circonstancielle n'a pas évolué. Cependant, la zone d'indétermination entre le subjonctif et l'indicatif est plus grande en MF et certaines locutions conjonctives ont pu disparaître ou évoluer sémantiquement, et présenter, de ce fait, des difficultés d'interprétation.

Temporelles

§29

Comme en FM, après les locutions marquant l'antériorité, comme *ains que* « avant que », le subjonctif marque l'indétermination de la réalisation du procès.

Ains qu'eusse[nt] diffames (v. 597)

Ains que vous fassiez piz (v. 1718)

Finales et consécutives au subjonctif

§30

Le subjonctif est le mode normal des finales, car elles présentent ce qui est envisagé et non actualisé. En MF, le morphème *que* seul suffit encore souvent à exprimer la finalité :

afin que de lui soit memoire (v. 63), *affin qu'il complaise* (v. 433), *affin que sa bourse enffle* (v. 1027), *afin qu'il sentist bon l'arseure* (v. 1420) ; également v. 1463, 1656, 1863, 1870.

⁴³En plus de cet exemple de Villon, le DMF donne les exemples suivants avec des formes marquées de SP : *Et pour ce semble que j'ay assez cause que on viengne devers moy pour y adviser* (Juvénal des Ursins, 1432, p. 42). *J'ay grant cause que tousjours m'en souviengne* [des souffrances de l'amoureux] (Charles d'Orléans, *Songe en complainte*, 1437, v. 104).

[que seul] *Que tous mes maux je n'oublie* (v. 481), *Fremin* [...], *Que l'en ne m'y viengne espier* (v. 788), *Que comprise soye entre voz esleuz* (v. 876), *Pour les mucer, qu'on ne les voye* (v. 1117), *Qu'es cieulx soit mise* (v. 1236).

§31

La consécutive, habituellement à l'indicatif lorsque le verbe régissant est pleinement actualisé, apparaît au subjonctif dès qu'il y a mise à distance du procès principal :

[par l'hypothèse] *S'il en buvoit tant que periz / En fu[s]t son sens et sa raison* (v. 1018).

[par un environnement virtualisant ou un discours général] *En servelle de chat [...]* *Noir et si viel qu'il n'ait dent en gencyve* (v. 1432-1433, v. également v. 1792), *Auffort, triste est le sommeillier / Qui fait aise jeune en jeunesse, / Tant qu'en fin lui faille veiller / Quant reposer deust en viellesse.* (v. 1326-1329)⁴⁴.

§32

Dans certains cas, *que*, permet la mise en relation contrastive de deux propositions avec un mécanisme de « subordination inverse » (le fait sémantique essentiel est celui contenu dans la subordonnée), d'où des traductions qui renversent l'ordre de dépendance ou choisissent la parataxe :

Sy ne me sceust tant detraîner, / Fouller aux piez, que ne l'aymasse (v. 477-478)⁴⁵

riens n'y font repentailles / C'on [n'] en meure a honte et diffame (v. 1679)⁴⁶,

Hypothétiques

§33

– en parataxe

[subjonctif présent ou passé] *Et meure Paris ou Elayne* (v. 313), *assiet ne lieve* (v. 1044)⁴⁷, *Vente, gresle, gesle, j'ay mon pain cuyt* (v. 1621), *Mais soient Lombardes, Rommaines [...]* *Soient Grecques, Egiptiennes [...]* (v. 1519, 1527), *Car ou soies porteur de bulles [...]* *Soies Laron (s)* (v. 1692, 1697)

⁴⁴Le verbe de la consécutive *faille* est au SP pour indiquer l'orientation vers ce qui n'est pas encore réalisé (en FM, le futur simple suffit à exprimer cette virtualité), tandis que le SI *deust* exprime l'irréel du présent (rendu en FM par le conditionnel) dans la subordonnée introduite par *quand* qui marque l'opposition.

⁴⁵Littéralement « Il n'aurait pas su me traîner dans la boue et me fouler aux pieds, que je ne l'en aurais pas moins aimé ». *Que* rapproche deux procès qui paraissent antinomiques, d'où l'effet de contraste.

⁴⁶Comme dans le cas précédent, il y a contraste : « Il ne sert à rien de se repentir : on n'en meurt pas moins dans la honte et dans l'infamie ».

⁴⁷« [Qu'il soit] assis ou qu'il se lève » (expression de la supposition à alternative).

[subjonctif imparfait ou plus-que-parfait] *Et m'eust il fait les rains trayner, Sy m'eust dist...* (v. 479-480), *Le deust on tout vif brusler* (v. 667), *Fust fin com argent de coupelle* (v. 708), *Deust il vendre* (v. 1041), *voulsist ou nom* (v. 1177), *Sy feussent ilz de peu contentes / Grant bien leur feissent mains loppins* (v. 1571-1572), *Aient esté seigneurs ou dames* (v. 1762), – *et ne sceut escripre* – (v. 1856), *Feussent gens d'armes ou tonnoire* (v. 1910)

§34

– système hypothétiques en *se*

[*se* + subjonctif imparfait... subjonctif imparfait], *Ja m'en reisse, se tant peusse macher / lors* (v. 960), *Se Franc Gontier et sa compaigne Elayne / Eussent tousjours celle doulce vie hantee / D'oignons, civotz, qui causent forte alaine / N'acontassent une bise tostee* (v. 1483-1486), *S'elle eust le chant [...]* / *Elle alast bien a la moustarde* (v. 1780-1783), *S'il sceust jouer en ung tryppot, / Il eust de moy le Trou Perrecte.* (v. 1958-1959)

[*se* + subjonctif plus-que-parfait... subjonctif plus-que-parfait], *Se dit m'eust au commencement / Sa voulenté [...]* / *J'eusse mis paine...* (v. 677-679), *Se du Ladre eust veu le doyz ardre, / Ja n'en eust requis reffrigere* (v. 817-818)

§35

Dans tous les exemples relevés, le subjonctif apparaît dans les deux membres du système et le même tiroir, subjonctif imparfait ou plus-que-parfait, se retrouve dans la protase et l'apodose. Une seule exception se trouve à la toute fin du poème avec le subjonctif imparfait dans la protase et un conditionnel dans l'apodose :

Se riens peusse sans Dieu de paradiz, / A toy n'(a) autre ne demour(r)oit baillon (v. 2097).

§36

La deuxième hypothèse, juxtaposée à une première introduite par *se* et suivie de l'indicatif est introduite par *que* suivi du subjonctif, comme en FM :

S'ils estoient prins en ung piege, / Que ces matins ne seussent courre, j'ordonne... (v. 1139-1140)

§37

– hypothèse niée (« sans que ») :

Parler n'en oit qu'il ne s'en rie (v. 1220),

Que lui donrai ge que ne perde (v. 1356)

§38 – concession hypothétique « même si » :

Et qu'il m'en coutast ma cornecte (v. 1957)

§39 – condition restrictive :

Mais que j'aye fait mes estr[a]ines (v. 419),

Mais que lui eusse(s) abandonné (v. 467), également v. 710, 1002, 1083, 1210-1212, 1513,

Au cas qu'ilz s'en excusassent [...] ou totalement reffusassent (v. 1936-1938),

§40 Cependant, l'indicatif concurrence le subjonctif après *pourveu que* :

IP : *Pourveu qu'il paiera quatre placques* (v. 1040), *Pourveu qu'ilz diront le psaultier* (v. 1810),

SP : *Pourveu [...] Qu'i[l] mecte tresbien tout a point* (v. 1349-1351).

Concessives

§41 Le subjonctif est le mode attendu des concessives, marquant le caractère inopérant d'une cause qui est repoussée.

*Obstant qu'a chascun ne le crye*⁴⁸ (v. 43)

Combien que pechiez si soit ville (v. 103, également v. 862, 913, 1108).

§42 mais l'indicatif peut être utilisé après *combien que* :

Combien que François [...] me recommanda fort a Bourges (v. 1410-1413).

Combien qu'il n'est cueur qui ne tremble (v. 1906)⁴⁹.

⁴⁸Voir note 19.

⁴⁹La forme verbale est ambiguë : s'agit-il de la P₃ du verbe *être* à l'IP ou, par confusion graphique, *ait*, SP₃ du verbe *avoir* ?

Relatives

Relatives adjectives

§43 L'emploi du subjonctif apparaît chaque fois que l'antécédent est sous le coup d'une négation, d'une hypothèse, d'une interrogation directe ou indirecte ou lorsqu'il demeure indéterminé :

[antécédent nié] *S'il n'y a (n)un bout qui saille* (v. 221), *Moue ne fait qui(l) ne desplaise* (v. 432), *Autre chastel n'ay ne forteresse / Ou me retraye corps nē ame* (v. 870), *s(e)'huys y a ne fenestre / Qui soit ne debout nē en estre* (v. 1350).

§44 On retrouve chez Villon le tour particulier avec double négation qui était très fréquent en AF :

Car lors il n'estoit homme né / Qui tout le scien ne m'eust donné (v. 465),

De celles cy n'est qui ne queurre (v. 581),

Je croy qu'omme n'est si rusé [...] Qui n'y laissast linge, drappelle (v. 709),

Brosses n'y a ne brossillon / Qui(l) n'eust [...] Ung lambeau de son cotillon (v. 2008-2010)

[antécédent indéterminé] *Sy ne crains riens que plus m'assaille* (v. 223), *Ores plus riens ne dit qui(l) plaise* (v. 430).

§45 Mais on peut trouver avec un antécédent parfaitement déterminé un subjonctif dans une relative appositive, avec une valeur optative :

*Loÿs, le bon roi de France,
Auquel doint Dieu l'eur de Jacob
Et de Salmon l'onneur et gloire* (v. 55-58).

Relatives substantives

[relatives indéfinies à valeur concessive]⁵⁰ : *Quoy qu'il m'aist fait* (v. 32), *Quoy que pense riche pillart* (v. 422), *Quoy qu'il en feust de repentailles* (v. 466), *A qui que je feisse finesse* (v. 473), *Quoy que je lui voulsisse dire* (v. 681), *qui [que] l'ait prins* (v. 1004), *quoy qu'il lui griefve* (v. 1041), également v. 1174-1175, 1299, 1314, 1501, 1576.

⁵⁰O. Soutet, *op. cit.*, p. 42-44, p. 225.

§46

Il peut y avoir hésitation sur le mode :

Quoy qu'on tient [IP] *belles langaigieres / Florentines* [...] (v. 1515-1516)*Quoy qu'on die* [SP] *d'Italiennes* (v. 1542).

§47

Le relevé montre l'importance du subjonctif dans des structures indépendantes ou détachées, c'est-à-dire avec une sélection du mode qui relève de l'implicite. Mais le subjonctif apparaît également dans des propositions dépendantes, où la sélection du mode subjectif n'est pas automatique ou mécanique, mais peut orienter le procès dans le sens d'un rejet ou d'une mise à distance. L'humiliation, ressassée tout au long du poème, s'exprime sous l'ironie et le sarcasme. Elle nourrit un désir de vengeance qui envahit tout⁵¹, jusqu'aux prières détournées en malédictions qui ponctuent l'ensemble du texte. Parmi les valeurs du subjonctif les plus représentées dans le *Testament*, l'ordre et la prière (qui est une expression de la volonté indirecte ou médiatisée) sont omniprésents, ainsi que la concession et l'hypothèse. Le subjonctif impose à l'ensemble du poème le cadre d'une distance critique qui s'exprime dans les structures les plus variées (énoncés indépendants, subordination paratactique ou subordination en *se* ou *que*), enchaînées ou imbriquées. L'importance de la modalisation subjective concourt à créer cette présence poétique qui s'impose au lecteur.

Quelques mots à propos de : Sylvie Bazin-Tacchella

Sylvie Bazin-Tacchella est professeur d'histoire de la langue à l'Université de Lorraine et spécialiste des premiers textes médicaux en français (XIV^e-XVI^e siècles), notamment les traités de peste, les réceptaires médicaux et les chirurgies. Responsable du *Dictionnaire du Moyen Français* au laboratoire ATILF, elle est aussi l'auteur de *l'Initiation à l'ancien français* (Hachette, 2001), bien connue des étudiants de lettres et a rédigé dans la nouvelle *Grande Grammaire historique du français* (De Gruyter, 2020) le chapitre consacré à la morphologie du verbe.

⁵¹M. Zink, *L'humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 183-191.

Pour citer cet article

Sylvie Bazin-Tacchella, « Le subjonctif dans le *Testament* de Villon », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/599>.



REVUE DES LITTÉRATURES
ET DES ARTS

ALTER EA 7504
Arts/Langages
Transitions & Relations

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2021 », N° 21, automne 2020

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/600>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Villon imaginaire, Villon historique : conflit ou confluence ?

Sylvie Lefèvre

§I

Dans l'histoire du texte de Villon et de sa réception, on peut discerner des moments qui sont autant de tournants, qui suscitent d'autres manières de lire cette poésie. Des visages successifs sont imposés à son auteur : *Je, François Villon* est un appel à la rêverie comme à la reconstitution. Entre l'imaginaire du texte et le contexte vivant, devenu historique, qui l'a vu naître se forment des nœuds, certains devenus inextricables, d'autres dont les fils se dénouent et se renouent autrement, mettant en jeu d'autres forces de tension. Dans le cas Villon, est-ce ou non la littérature qui (y) gagne ? S'ils sont tous de circonstances, entièrement fondés sur des détails autobiographiques, comment et pourquoi ses textes sont-ils restés lisibles en dépit de l'oubli des « choses basses et particulières » comme les désignait Clément Marot dans son édition de Villon ? L'opacité des allusions, voire de la langue elle-même, dissimulait moins qu'elle ne révélait des qualités uniques, des fulgurances. D'ailleurs, à la différence de bien d'autres poètes, jamais Villon n'a disparu de l'horizon des lecteurs. Mais, au fil du temps, les droits de l'érudition sur l'œuvre se sont faits de plus en plus revendicatifs : l'histoire a envahi le texte et les biographies de Villon ont donné lieu à de véritables livres.

§2

Or, si le *Testament* est ouvertement lié au *Lais*, par le retour de certains légataires comme par une volonté de reprendre en mains le premier poème, le reste des textes n'a pas été rassemblé en ce que nous considérons aujourd'hui comme ses œuvres complètes avant les éditions du XIX^e siècle, voire du XX^e¹. Pour rhétoriquement, voire juridiquement, autobiographiques que soient certaines pièces, leur auteur n'a jamais prétendu écrire l'histoire de sa vie. La seule narration revendiquée pour être léguée à Guillaume de Villon, en lieu et place de son *bruyt* (L69), est le *Roumant du pet au deable* (T858). L'histoire de cette borne parisienne, déplacée lors de chahuts étudiants des années 1450, est un objet qui se présente *par cayeux* (T861), soit un livre en morceaux, entre inachèvement et état propre à une rapide diffusion suivant le système de la copie universitaire par *pecia*. Cette fiction de texte illustre parfaitement un des procédés du legs selon Villon : offrir ce qui existe et n'existe pas, un bruit plus ou moins convenable, susceptible de se transformer en nom et renom.

§3

Passant en revue les grands moments de la critique villonienne, nous tenterons de démêler les apports successifs qui se sont sédimentés puis mêlés, afin de faire la part des choses et surtout de faire retour au texte.

LA PRÉHISTOIRE OU L'ÂGE DE L'INNOCENCE ? VILLON, JOYEUX FRIPON ET GRAND POÈTE

§4

Admis à la cour poétique de Charles d'Orléans, Villon a laissé trois textes dans l'album du prince ; son hôte en tant qu'auteur, tout comme ces trois poésies, ne seront redécouverts qu'au XIX^e siècle. Pourtant à la différence du prince, le *povre escollier* n'a jamais vu son nom, ni son renom disparaître. Dès 1489, l'imprimeur Pierre Levet lui consacre un volume monographique, qui rassemble *Grand et Petit Testaments* autour de huit des pièces diverses et de six ballades en jargon². Cela constitue un geste éditorial encore singulier, au regard des traditions manuscrites comme des débuts de l'imprimerie, dans le domaine des textes français en vers. La même année, le Parisien Pierre Le Caron publie les

¹Nous nous référons à l'édition au programme de l'agrégation : François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. bilingue par Jean-Claude Mühlethaler, *Ballades en jargon* par Eric Hicks, Paris, Champion, 2004 ; mais aussi à celle que Jacqueline Cerquiglini-Toulet a procuré dans La Pléiade, François Villon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2014, puis déclinée en Folio Classique, Paris, Gallimard, 2020 (éd. revue et nouvelle préface) ; et à l'édition critique de référence que reste celle d'Albert Henry et Jean Rychner, *Le Testament Villon*, 2 vol., Genève, Droz, 1974 ; *Le Lais Villon et les Poèmes variés*, 2 vol., Genève, Droz, 1977 ; *Index des mots, des noms propres, analytique*, Genève, Droz, 1985.

²Les huit pièces diverses correspondent dans l'édition de Jean-Claude Mühlethaler, et selon l'ordre de Levet, aux PD II, VIIa, I, V, VI, XII, IV, VIII.

œuvres d'Alain Chartier, mais la célébrité de ce dernier a une tout autre assise : mort en 1430, Chartier est reconnu comme auteur de textes vernaculaires comme latins, comme un grand serviteur du roi de Bourges et sa postérité est revendiquée par ceux que plus tard on désignera comme grands rhétoriciens, soit des auteurs qui mettent leur talent au service d'idéaux politiques et moraux. Le caractère exceptionnel de l'édition Levet se marque aussi au regard de la production de cet imprimeur : la grande majorité des titres publiés est en latin tandis que le français est représenté surtout par des œuvres en prose ; aux côtés de Villon, on ne trouve guère pour les vers que Guillaume Alexis ou encore la farce de *Pathelin*. Quatre gravures illustrent le volume de Villon. À côté de l'unique image des trois pendus, celle qui est chargée de représenter *L'evesque* (Thibaut d'Aussigny) n'apparaît qu'une fois, face à l'image liée au nom de Villon. Cette dernière revient quatre fois en tout, tandis qu'une gravure de femme représente la *Vieille* (heaulmière), *Beaulté d'amours* ou encore la *Grosse Margot*. Cette figure, dont la polyvalence est ici exploitée pour les seuls personnages féminins, fait, comme beaucoup de bois dans les incunables, retour ailleurs dans des configurations diverses. Alors que la rubrique fonctionnant comme un intitulé : « Cy commence le grant codicille et testament maistre François Villon », placée sous la première gravure de Villon, donne au poète un titre qui l'inscrit dans le monde des clercs, l'image le prive de la robe longue des intellectuels pour lui faire porter un vêtement court, qui pourra être celui d'un berger dans des éditions du *Compost et calendrier des bergers* des années 1490³.

§5 L'image n'est donc pas destinée à fixer les traits d'un auteur ; elle prend sens par contraste avec celle du personnage d'autorité, l'évêque, qui lui fait face et elle indique le statut incertain du personnage Villon.

§6 La silhouette du clerc déchu va trouver à s'épaissir et se renforcer par la constitution précoce d'une légende autour du nom et du personnage de Villon. L'anonyme *Debat de l'amoureux et de sa dame* de la grande anthologie poétique qu'est le *Jardin de Plaisance et Fleur de rhétorique* (Paris, 1500) use de la strophe des Testaments pour faire dialoguer deux personnages. Mais l'homme, parce qu'il est désargenté, requiert en vain l'amour de la femme. Il finit ainsi une de ses interventions : « Aussi demeure povre comme Villon / Et n'ay rouelle seulement que le trou. »⁴ À la figure de l'amoureux dépit, le *Livre*

³Cette gravure, absente des éditions Guyot Marchant de 1485, 1486 et 1491, se retrouve au moins dans celle de 1496, curieusement placée au-dessus de la strophe du pélican du *Dit des oiseaux* (exemplaire numérisé de la réserve de la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1112582/f159.item>).

⁴*Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, fac-similé, introduction et notes d'E. Droz et A. Piaget, Paris, Firmin Didot, 1910 (SATF), t. I, f. 128v. La seconde rime de la strophe présente des rimants villoniens : *billon*, *corbillon*. Le second vers pourrait ici se traduire : « de ronds (pièces de monnaie), je n'ai que le

de la grant deablerie d'Eloi d'Amerval (fin XV^e) préfère les « exemples du testament Villon joyeux » pour montrer l'aveuglement des juges (chap. 68)⁵. Mais les années 1480 voient surtout l'écriture du *Recueil des Repues franches de maistre François Villon et ses compaignons*, où le personnage du *follastre*, entre trompeur et voleur, est mis en scène pour amuser, comme une autre incarnation d'Ulenspiegel⁶. Ce texte narratif en vers, réédité à part jusque dans les années 1530, se trouve attaché aux *Œuvres* de Villon par l'éditeur parisien Galliot du Pré en 1532. Il y est rejoint par deux textes de type dramatique : le *Monologue du Franc archier de Bagnolet* (première édition connue de ce texte des années 1470 sur le type du soldat fanfaron) et le *Dialogue des seigneurs de Mallepaye et Baillevent* (première édition ; les noms sont parlants).

§7 Au moment où Galliot du Pré commence d'user en titre du terme d'*Œuvres* pour Alain Chartier et Virgile (en 1529), puis pour Villon et Guillaume Coquillard, au moment où il abandonne les caractères gothiques pour des romains modernes dans l'édition de Villon, il accepte et construit en même temps, par l'agrégation des textes retenus, une persona poétique de mauvais garçon et de *bon follastre*⁷.

§8 L'année suivante, pour le même imprimeur, Clément Marot va proposer un autre profil de Villon, en supprimant les trois pièces ajoutées en 1532, en abandonnant les six ballades en jargon, retenues depuis Levet, « aux successeurs de Villon en l'art de la pinse et du croq » et en réordonnant *Petit* et *Grand Testament* pour obéir à leur chronologie affichée. Par ces choix, Marot fait coïncider les œuvres blessées qu'il a *r'abillé(es)* comme un *expert chirurgien* avec la version de la personne de Villon qu'il veut imposer : celle du « meilleur poete Parisien qui se trouve », un modèle à suivre pour « ses sentences » et « sa veine, mesmement celle dont il use dans ses Ballades, qui est vraiment belle

trou ». Ce vers est à l'image de tout le texte, qui, comme le remarquent les éditeurs, est tissé d'allusions corporelles ou de métaphores érotiques.

⁵L'auteur cite la str. 160 du *Testament* où se trouve le legs des lunettes.

⁶La première édition du *Recueil* est celle de Jean Trepperel à Paris, vers 1493. Elle a servi de base à l'édition moderne de Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (Genève, Droz, 1995, TLF 455). Jacqueline Cerquiglini-Toulet reprend la première des *Repues*, avec une traduction, dans le dossier des Lectures de son *François Villon* de la Bibliothèque de La Pléiade (Paris, Gallimard, 2014), p. 366-379. Sur l'association du personnage à d'autres figures légendaires de trompeurs, voir *Sermon joyeux et truanderie (Villon-Nemo-Ulespiègle)* de J. Koopmans et P. Verhuyck, Amsterdam, Rodopi, 1987.

⁷Voir Nancy Freeman Regalado, « Recueillir les œuvres : *Les Œuvres de François Villon* de Clément Marot et le passage de la poésie lyrique médiévale au recueil d'auteur », dans *L'Art poétique de François Villon. Effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018 (trad. d'un article en anglais de 1993) ; Christine de Buzon et Michèle Clément, « *Œuvres* et collection : L'emploi du mot *œuvres* dans un titre français avant 1560 et l'impression des *Œuvres* d'un auteur avant 1560 en France », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, t. 74 (2012), p. 135-160.

et heroique ». La seule annotation biographique⁸ qu'il concède porte sur l'envoi de la ballade-requête « presentee a la court de parlement » (PD VI) : « Il appert que Villon ne fut que banny », comme Marot lui-même le sera sous peu. Pendable, mais pas pendu, son Villon s'assure un futur poétique.

§9

Ce futur est lié au texte tel que Marot l'a établi, pour longtemps. Lorsqu'en 1723, une nouvelle édition paraît chez Urbain Coustelier, c'est encore ce texte avec sa préface qui est repris, même si on y adjoint de nouveau les ballades en jargon et les *Repues franches*. Dans la longue post-face que Jean-Antoine du Cerceau adresse à un dedicataire anonyme, on trouve tout ce qu'il a « pu puiser d'Anecdotes sur Villon dans ses propres œuvres ». À savoir, une naissance à Paris, la perte du père mais la présence d'un parent en Guillaume de Villon, des études et des démêlés avec la justice jusqu'à la prison de Meung en 1461 où il aurait attendu d'être pendu avec ses cinq complices de la *Ballade des pendus*, pour un crime non spécifié, avant d'être délivré par Louis XI et après avoir fait appel (PD II). Le quatrain (PD VIIa) aurait lui aussi été rimé « à l'ombre du gibet » (p. 477 dans l'édition Pléiade). Mais la grâce royale n'aurait pas été entière et la peine ne fut que commuée par la cour souveraine du Parlement en bannissement (PD VI). Alors il se serait retiré en Poitou, à Saint-Genou, où il aurait écrit le *Testament*. Enfin mûri par les épreuves, comme le vieillard de la strophe XLV, « Villon devint honteux à trente ans. Peut-être ne le fut-il que par fiction Poétique ; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il devint paresseux, du moins ne nous reste-t-il guère de vers de sa façon qu'on puisse juger avoir été fait depuis son grand Testament » (p. 485). En effet pour Du Cerceau, les ballades en jargon ne peuvent « être qu'un Ouvrage de la jeunesse de Villon, et dans le temps qu'il faisait le métier d'écolier fripon dans l'Université de Paris. Elles sont d'ailleurs inintelligibles. » (p. 487) ; quant aux *Repues*, elles ont été « faites apparemment par quelques-uns de ses disciples en Friponnerie, comme en Poésie » (p. 488). Mais le principal semble ailleurs pour Du Cerceau : dans la qualité du génie poétique, reconnu par des lecteurs aussi délicats que François I^{er}, Marot et Boileau, ou encore par le destinataire de son texte qui pourrait être Philippe d'Orléans, alors régent. Avant Marot, mieux que lui, même, Villon est « le Père de nos bons Poètes en fait de Poésie enjouée », dans une lignée qui va jusqu'à La Fontaine (p. 490).

§10

Nathan Edelman a d'ailleurs montré que, de 1828 à 1873, c'est un tenant du classicisme comme Désiré Nisard qui a le plus uniment exalté les qualités de Villon, lorsque

⁸Seule notation, en dehors de certains titres attribués aux pièces diverses, mais qui sont tous adaptés de ceux de Levet, sauf celui de la *Ballade des pendus* : « L'Épithaphe en forme de ballade, que fait Villon pour luy et pour ses compaignons s'attendant estre pendu avec eulx. »

les Romantiques se taisaient ou étaient critiques⁹. De fait, mesurant l'œuvre à l'aune d'une sincérité qu'ils recherchent, Villon ne peut-il leur apparaître souvent que comme véritablement méprisable, loin de l'idée qu'ils se font du 'beau bandit'. L'enjouement perd du terrain devant la passion qui va jusqu'à la grimace. Citant le dizain de clôture de ses *Trente-six Ballades joyeuses à la manière de François Villon*, où Théodore de Banville plaint le « Pauvre Villon, dont la mémoire fut / Navrée, hélas ! comme Iphigénie » et s'insurge contre « tant de menteurs » qui ont élaboré une « légende stupide », N. Edelman y voit « une réponse rétrospective à [ces] détracteurs plus ou moins récents »¹⁰. Mais daté précisément du 31 juin 1873, ne peut-on y voir aussi ou plutôt une réaction à la toute récente publication par Auguste Longnon des documents d'archives concernant l'homicide du prêtre Philippe Sermoise et la carrière universitaire de Villon¹¹ ? Si la découverte des pièces sur le vol du Collège de Navarre est encore à venir, A. Longnon révèle déjà l'histoire de deux délinquants, Colin de Cayeux et Regnier de Montigny, compagnons de Villon selon le *Testament*. Esquissant une biographie complète du poète, il suppose que l'emprisonnement de Meung pourrait avoir été causé par un vol (p. 219). La force de la réaction de Banville (« Tu fus larron, mais comme Prométhée ») s'expliquerait bien si elle suivait la lecture d'un travail fondé sur des documents judiciaires et plus seulement sur l'œuvre.

UNE VIE RENDUE PAR L'HISTOIRE ? LA PENTE BIOGRAPHIQUE

§II

Au cours du XIX^e siècle, Villon a connu deux révolutions grâce à la naissance de la médiévistique avec le retour aux manuscrits, au-delà du texte de Marot, et grâce aux études historiques de type positiviste avec le recours aux archives. Ainsi le nombre et le profil de ses œuvres se sont-ils modifiés : l'édition de l'abbé Prompsault en 1832 fait passer le *Lais* de 29 à 40 strophes, le *Testament* de 182 à 186 huitains et y restitue le rondeau-bergeronnette à Jacques Cardon ainsi que les deux strophes et l'envoi de la ballade finale ; elle ajoute cinq textes restés attribués à Villon dans les poésies diverses (Epistre a ses amis, PD IX, X, Fortune ou Probleme, XIII), en portant le nombre à treize. Dans son édition de 1892¹², Auguste Longnon ajoutera les PD III (sous le titre de Ballade des contre vérités)

⁹Nathan Edelman, « La vogue de François Villon en France de 1828 à 1873 », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. 43 (1936), p. 211-339.

¹⁰*Ibid.*, p. 218.

¹¹Auguste Longnon, « François Villon et ses légataires », dans *Romania*, t. 6 (1873, fasc. 2 d'avril), p. 203-236.

¹²*Œuvres complètes de François Villon*, éd. A. Longnon, Paris, Lemerre, 1892.

et XIV (sous le titre Ballade de bon conseil), découvertes et publiées par C. Bijvanck en 1882¹³. Les arguments de ce dernier en faveur de l'attribution de la Ballade franco-latine (PD XI) ne porteront que bien plus tard.

§12

Parallèlement à ce travail philologique, Auguste Longnon va exhumé dans les archives, où il travaille depuis 1871, les pièces citées plus haut qui redessinent une biographie de l'individu Villon, à côté de ce que l'on croyait pouvoir tirer des textes du poète, comme on l'a vu de Du Cerceau. En 1877, Longnon réunit l'ensemble de ses trouvailles qui comprennent désormais les pièces relatives au vol du Collège de Navarre en 1456¹⁴. Dans sa « Notice biographique » de l'édition de 1892, il peut ajouter la lettre de rémission obtenue par Robin Dogis en novembre 1463 dans l'affaire Ferrebouc¹⁵. Cependant, puisque l'implication de Villon dans la rixe semble inexistante et qu'aucune suite n'est connue, Longnon continue de rapporter la condamnation à mort à l'emprisonnement à Meung et de considérer l'écriture du *Testament* comme postérieure. D'autres érudits vont participer à ces recherches dont Marcel Schwob. C'est lui qui découvre le résultat de l'appel délivré le 5 janvier 1463 par le Parlement à Villon dans l'affaire Ferrebouc : il est condamné à dix ans de bannissement ; donc, comme le supposait Gaston Paris, le *Testament* aura bien été écrit avant la sentence de mort, ainsi que le suggéraient pour lui des « raisons psychologiques » et d'autres, philologiques : les pièces diverses liées à la sentence n'ont pas été insérées dans le *Testament*¹⁶. L'autre grand apport de M. Schwob concerne le procès dijonnais de la bande dite des Coquillards en 1455 et leur langage propre, dont la connaissance éclaire les ballades en jargon (passées de six à onze grâce au manuscrit de Stockholm et à Auguste Vitu¹⁷), mais aussi une vingtaine de termes du reste des œuvres de Villon¹⁸.

¹³Willem Gertrud C. Bijvanck, *Spécimen d'un essai critique sur les œuvres de François Villon*. « Le Petit Testament », Leyde, De Breuck et Smits, 1882. On notera que Longnon fait glisser à côté de la *Ballade des pauvres housseurs*, déjà présente chez Prompsault, dans une rubrique à part – Poésies attribuées à Villon – les PD IX et XIII. En revanche, il accueille dans le corps des œuvres le rondeau de *Jenin l'Avenu*.

¹⁴Auguste Longnon, *Étude biographique sur François Villon*, Paris, H. Menu, 1877.

¹⁵Éd. cit., 1941 (rééd. de celle de 1892, avec aménagements des notes en bas de page par Maxime Fromont), p. 44-46.

¹⁶Marcel Schwob, « Date de la condamnation à mort de Villon », Minute d'une lecture faite à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres le 24 février 1899 (CRAIBL, p. 125), publiée par Pierre Champion dans *François Villon, Rédactions et Notes* (de M. Schwob), Paris, J. Dumoulin, 1912 ; repris dans M. Schwob, *François Villon*, Paris, Allia, 2008, p. 73-82. Les réflexions de Gaston Paris figurent dans un article publié dans *Romania*, « Une question biographique sur Villon », t. 16 (1887), p. 573-579.

¹⁷Auguste Vitu, *Le jargon et jobelin, comprenant cinq ballades inédites d'après le manuscrit de la Bibliothèque royale de Stockholm*, Paris, 1889.

¹⁸Marcel Schwob, « Les Coquillards et François Villon » et « François Villon et les compagnies de

§13 Au fil des découvertes documentaires, la chronologie de la vie de l'homme Villon s'est enrichie et on s'est efforcé d'y inscrire les textes de manière de plus en plus précise, sinon raffinée. Mieux même, selon une méthode apprise à l'ombre de Longnon, Schwob entend éclairer l'œuvre grâce à l'identification des personnes citées, à ce que les archives nous apprennent des réseaux auxquels ils appartiennent¹⁹. « L'industrie des lays » à quoi Marot avait renoncé, faute de renseignements, s'ouvre de nouveau aux lecteurs. Ainsi ne devrait-on plus faire l'erreur de Théophile Gautier qui voyait une preuve de la belle âme de Villon dans le legs fait à trois jeunes orphelins, Colin Laurent, Girard Gossein et Jean Marceau (L193-208, T1273-1305)²⁰, puisqu'il s'agit en fait de vieux et riches usuriers. Encore constate-t-on une nouvelle fois que l'information est évolutive puisque Longnon en 1892 considère ces trois individus comme des élèves d'un Villon enseignant de l'Université, puisqu'il a trouvé un Girard Gossein inscrit comme étudiant à la reprise des cours le 10 février 1454²¹.

§14 Il existe bien des nœuds où le fil documentaire rencontre le fil textuel :

§15 – la date de naissance en 1431 déduite du *Testament* convient à l'âge approximatif de vingt-six ans donné dans la lettre de rémission de 1456,

§16 – Guy Tabarie et Colin de Cayeux sont cités à la fois dans l'œuvre et comme complices de Villon lors du vol du Collège de Navarre dans les archives,

§17 – le poète se propose de partir à Angers dans le *Lais*, tandis qu'incarcéré et interrogé, Tabarie avoue que Villon devait faire dans cette ville une reconnaissance en vue d'un vol futur dans une abbaye où son oncle était moine²²,

§18 mais ces coïncidences ont poussé toute une lignée d'historiens de la littérature, depuis Auguste Longnon jusqu'à Gert Pinkernell, en passant par Pierre Champion et parfois Jean Dufournet, à lire chaque vers comme une trace de la vie réelle du poète, réduisant les droits de la « fiction Poétique ». Ce n'est pas que l'érudition historique soit

la Coquille », deux lectures de 1890, publiées par Pierre Champion dans M. Schwob, *François Villon, Rédactions et Notes*, Paris, 1912, reprises dans le volume Allia, 2008, p. 9-35.

¹⁹Voir ce qu'il dit dans « Dix leçons sur François Villon », minutes des leçons données à l'EHESS en 1904-1905, reprises dans *François Villon, op. cit.*, 2008, p. 160 : « cette méthode d'application des documents d'archives à un texte littéraire ». C'est ce travail, resté inachevé par sa mort, que son ami Pierre Champion finira et publiera dans son *François Villon, sa vie et son temps*, 2 vol., Paris, Champion, 1913.

²⁰Théophile Gautier, « François Villon », dans *La France littéraire* en 1834, repris dans *Les Grotesques, Exhumations littéraires*, Paris, 1844, texte donné dans le dossier de *Lectures de François Villon* par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 505-506.

²¹*Œuvres complètes de François Villon*, éd. A. Longnon, Paris, Lemerre, 1892 (rééd. de 1941), p. 20.

²²Voir le dossier des « Documents d'archives sur François Villon », textes et trad. par Laëtitia Tabard, dans le volume de la « Bibliothèque de la Pléiade », p. 344-345.

inutile, loin de là. Dans le cas des trois pauvres orphelins, elle évite par exemple de rater l'antiphrase et confirme le caractère parodique du testament. Elle permet aussi de comprendre le fonctionnement d'une société différente de la nôtre. Mais elle devient envahissante lorsqu'on s'appuie sur chaque toponyme des œuvres pour recréer un itinéraire des errances de Villon, hors texte, dans les blancs laissés par les documents d'archives : Angers, Rennes, Saint-Genrou, Roussillon... Car s'il est sûr qu'il quitta Paris après la mort du prêtre Sermoise pour éviter l'arrestation et en attente d'une grâce, le seul lieu qu'il ait incontestablement gagné est la cour de Charles d'Orléans. À preuve, l'inscription des trois textes qu'on a non seulement fini par reconnaître de sa plume, mais aussi de sa propre main, dans le manuscrit personnel du prince-poète.

§19

Quant aux toponymes, l'usage qui en est fait s'appuie moins sur leur valeur référentielle que sur leur capacité à produire des jeux de mots ou à faire sens dans le système du jargon : aller à Angers fonctionne alors comme aller à Rueil ou à Montpipeau²³ ; Saint-Genrou en Poitou prononcé à la parisienne s'entend comme « je ne sous », soit « je ne paie pas », en conformité avec la réputation des Poitevins de ne pas payer leurs dettes²⁴ ; le *povre marcerot de regnes* (T₄₁₇) n'aurait rien à voir avec la Bretagne, et se traduit en « pauvre marchand » ou « colporteur de paroles »²⁵... Au lieu de construire le parcours du « vrai » Villon, les noms de lieux sont déconstruits par le poète qui les réinvestit pour ouvrir la langue à d'autres imaginaires.

§20

Remarquant l'asymétrie qui marque les rapports de la biographie documentée et de l'œuvre de Villon, Pierre Guiraud note qu'il n'y a rien dans les archives « sur l'emprisonnement de Mehun et ses démêlés avec Thibaut d'Aussigny, rien sur l'existence d'une pauvre mère veuve, ni sur quelque accointance avec Guillaume de Villon. Et il est curieux qu'aucune supplique, qu'aucune archive de police n'invoque le témoignage ou la

²³Dans la strophe VI du *Lais*, Jean-Claude Mühlethaler suit son ms. F pour garder la leçon : *A Dieu, je m'en vois a dangiers*, contre les mss. A et B qui ont la leçon généralement retenue depuis Prompsault : *A Dieu ! Je m'en vois a Angers*. Avec le toponyme disparaît toute possibilité d'une lecture biographisante, mais disparaît aussi non seulement une rime intéressante, mais encore un jeu qu'avait le premier décelé David Kuhn en 1967 avec les noms de ville. « Aller à Angers » est un synonyme des v. 31-32 : *Planter me fault autres complans / Et frapper en ung autre coin*. Il prétend donc aller ailleurs faire l'amour.

²⁴Voir sur ce v. 1063 du *Testament* les éditions de Jean-Claude Mühlethaler, p. 461, de Jacqueline Cerquiglini-Toulet en « Folio » p. 443.

²⁵Albert Henry et Jean Rychner sont les premiers à avoir fait cette interprétation de *regnes* (manuscrit C) alors que jusqu'à eux on imprimait la leçon de Levet et du manuscrit F : *renes*, avec une majuscule depuis Marot. Pour Jean-Claude Mühlethaler, qui traduit suivant la suggestion des deux éditeurs, le débat n'est pas clos (p. 223), contrairement à Jacqueline Cerquiglini-Toulet, entièrement convaincue (Gallimard, « Folio », p. 421).

caution de ses parents », à la différence de ce que l'on constate pour Regnier de Montigny (évocation de sa sœur) ou Guy Tabarie (intervention de sa mère)²⁶. Il trouve là un argument paradoxal « en faveur de l'hypothèse qui voit l'auteur du poème dans le malfaiteur » car s'il est « l'auteur de ce pamphlet, il ne tient pas à révéler son identité et se donne une personnalité fictive²⁷ ». Différent du malfaiteur, le poète pourrait tenter de dissimuler ce dernier.

§21

Cet écart, fondamental pour la lecture de l'œuvre, a de fait été réduit par certains critiques d'une façon subtile, mais qui reconduit l'idée d'une identité où se confondent le Villon historique et le Villon imaginaire. Ainsi Pierre Champion proposa-t-il d'expliquer les différentes versions du *Lais* présentées par les manuscrits et l'édition Levet par une auto-censure de Villon, après le cambriolage à Navarre²⁸ : « La première version, la plus longue, aurait été écrite vers la Noël, avant le vol du Collège de Navarre. Villon peut encore parler. Par la suite, il aurait supprimé l'indication relative à Angers, évitant ainsi de chercher des histoires aux gens du Châtelet, de mettre en cause son bon protecteur [h. 4-9]. » Il aurait également supprimé la strophe 23, pour ménager, en Perrenet Marchant, la police. Mais Lucien Foulet montre que cette seconde version est un fantôme, au regard des témoins subsistants, et que de toute façon, cette seconde version aurait été impuissante à éliminer les copies de la première²⁹. Plus tard, André Burger suggéra que l'écriture du *Lais* aurait pu servir d'alibi au voleur Villon : impossible d'écrire et de crocheter un coffre en même temps ; et si le prétexte était trouvé mauvais, les strophes de l'entroubli pouvaient servir de circonstances atténuantes : il aurait commis le vol en état

²⁶Pierre Guiraud, *Le Testament de Villon ou le gai savoir de la Basoche*, Paris, NRF, Gallimard, 1970, p. 112. À défaut du nom de Guillaume de Villon dans les documents, celui de Saint-Benoît-le-Bientourné, collégiale dont il était un des chapelains et près de laquelle il résidait, figure dans les documents des affaires Sermoise et Ferrebouc.

²⁷*Ibid.*, p. 111. On sait que les conclusions de ce travail font de Villon, qu'il soit bien le malfaiteur ou un autre qui se serait emparé de sa personne/personnage, un familier du monde juridique et un basochien. Le *Testament* ne serait pas une autobiographie, mais une satire codée des milieux judiciaires. Au XVII^e, Guillaume Colletet déjà pensait que Villon ne « mourut pas d'une mort infâme, comme le croient quelques-uns qui disent qu'il fut pendu et étranglé, dès sa jeunesse, pour ses malversations. » Sauvé par Louis XI, il était et resta homme de loi (Dossier Pléiade, p. 437-439).

²⁸Pierre Champion, *op. cit.*, nouvel avant-propos de la 2^e édition, 1933, t. I, p. XVI.

²⁹Lucien Foulet, « Sur François Villon. Notes et discussions. Y a-t-il eu deux versions du *Lais* ? », dans *Romania*, t. 68 (1944-1945), p. 43-49. Voir notre article, « Le *Lais* de Villon, texte d'un voleur, texte volé ? », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, éd. T. Van Hemelryck et M. Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 249-266 (*Texte, Codex et Contexte*, 5).

§22

second³⁰.

Cette pente autobiographique dans l'analyse de Villon perdure. Si parmi les poésies diverses, certaines sont clairement de circonstances, quoique leur datation reste encore hypothétique, d'autres paraissent se soustraire à une temporalité stricte, celle du moins de la vie de leur auteur. Ainsi de la *Ballade des menus propos* (PD VIII) et de la *Ballade des proverbes* (PD IV). Elles forment un couple dans la tradition textuelle ; A. Henry et J. Rychner les ont éditées à la suite des trois pièces de l'album de Charles d'Orléans, avec la *Requête au prince* et la *Ballade des contre-vérités*. Ils conjecturent, en effet, que « divertissements de société ou exercices littéraires », elles sont nées dans le milieu de Blois entre 1456 et 1460³¹. Cependant dans ces exercices de virtuosité, ils entendent bien, en particulier dans le refrain de l'une : *Je congnois tout fors que moy mesmes*, et dans l'envoi de l'autre : *Prince, tant vit fol qu'il s'avise*, des motifs plus intimes. Les pièces se rangeraient « à côté des autres compositions poétiques de regard – regard littéraire, cependant – sur soi et d'excuse personnelle. »³² Ignorant ce que l'incise apporte de finesse littéraire au jugement des deux éditeurs, un critique tel que Gert Pinkernell reprend la « méthode » Longnon, en la poussant plus loin encore. Relisant ces deux ballades, il prétend tirer d'elles une nouvelle date de la biographie de Villon : le 8 octobre 1458, date à laquelle à Vendôme, Charles d'Orléans parla en faveur de son gendre, Jean d'Alençon, accusé de trahison³³. Il y aurait là un nouveau développement des relations entre le poète et le prince, après une brouille due à la *Ballade franco-latine* et le départ de Villon³⁴. Ce dernier aurait tenté à Vendôme de se réconcilier avec le duc (*Ballade des proverbes*, où il avouerait ses fautes et ses torts). En vain, et son second essai (*Menus propos*) ferait immédiatement suite au discours du duc puisqu'on y retrouverait par allusion une citation de saint Bernard : « plusieurs congnoissent plusieurs choses et ne se congnoissent pas eulx mesmes », formule d'humilité du prince appelé par son roi à l'aider de ses conseils pour rendre la justice. L'attention au texte donne aux analyses de G. Pinkernell un carac-

³⁰ André Burger, « L'entroubli de Villon », dans *Romania*, t. 79 (1958), p. 485-495.

³¹ *Le Lai Villon et les poèmes variés*, t. II Commentaire, Genève, Droz, 1977, p. 51.

³² *Ibid.*, p. 85 (à propos de la *Ballade des proverbes*, mais cela vaut aussi pour la *Ballade des menus propos* : voir p. 88).

³³ Gert Pinkernell, « Une nouvelle date dans la vie et dans l'œuvre de François Villon : le 8 octobre 1458 », *Romania*, t. 104 (1983), p. 377-391. Sur les rapports entre ces deux personnages, il a ensuite publié un livre : *François Villon et Charles d'Orléans (1457 à 1461). D'après les poésies diverses de Villon*, Heidelberg, Winter, 1992.

³⁴ Voir notre « *Manu propria*. Les enjeux de l'écriture autographe », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. Comptes rendus des séances de l'année 2014, avril-juin, p. 611-640, la seconde section p. 618-628.

tère suggestif et, parfois, juste³⁵. Toutefois, il s'est enfermé dans un cercle herméneutique puisque, considérant la poésie de Villon comme de la poésie vécue, il rebondit d'une hypothèse biographique à une autre tout en imaginant la vérifier dans et par les textes³⁶.

RETOUR AU TEXTE : LA CORDE SENSIBLE

§23

À côté des allusions à des lieux et des personnes, il a toujours existé une autre source d'énigmes pour les lecteurs de Villon : sa langue. Déjà Marot consacrait la plupart de ses annotations marginales à élucider des termes ou expressions difficiles à entendre : « Hucque Habit du temps » (L122), « Ceps maniere de prison » (L144), « Faitard, paresseux : qui tard faict sa besongne » (L36)...³⁷ Au fil des siècles, la connaissance de la langue et de la littérature médiévale a apporté des matériaux considérables pour la bonne intelligence du texte. Dans son édition de 1923, Louis Thuasne rassemble dans deux volumes un commentaire considérable sur le texte établi dans un autre ; tout s'y trouve convoqué : parallèles textuels, histoire des mœurs, documents historiques³⁸. La même répartition entre texte et commentaire est adoptée par Albert Henry et Jean Rychner pour leur travail. Ces derniers travaillent sur nouveaux frais pour l'établissement du texte, mais disent leur dette aux volumes « intempérants », mais très utiles de L. Thuasne, pour leur propre commentaire qu'ils souhaitent avant tout philologique³⁹. De fait, ils se sont avant tout attachés au sens littéral ou premier, déjà bien difficile souvent à arrêter et comprendre, laissant le champ libre « aux amateurs d'hypothèses et aux faiseurs de romans philologiques, qui prétendent aller au-delà des jeux de mots, et des jeux de sens, et des allusions ou coups fourrés à mi-silence que les signes eux-mêmes peuvent révéler, tout

³⁵Voir à propos du v. 99 de la *Louange à Marie d'Orléans* (*A vous et a vous m'en raporte*, corrigé généralement en : *A vous et a tous*) la note de Jacqueline Cerquiglini-Toulet (Gallimard, « Folio », p. 480) et son article, « Écrire pour ses compagnons, être lu par tous. Le cas François Villon », dans *Le texte médiéval dans le processus de communication*, éd. L. Evdokimova, A. Marchandise, Paris, Garnier, 2019, p. 69-80, p. 74. G. Pinkernell a judicieusement analysé la situation pragmatique de la communication de la pièce.

³⁶Il a rassemblé l'ensemble de ses études dans *François Villon : biographie critique et autres études*, Heidelberg, Winter, 2002. On trouve aussi un résumé en ligne : <http://www.gert-pinkernell.de/villon/>

³⁷Jean-Claude Mühlethaler a systématiquement relevé ces annotations de Marot dans ses notes.

³⁸François Villon, *Œuvres*, éd. Louis Thuasne, 3 vol., Paris, Auguste Picard, 1923. Une volonté identique d'accumulation se retrouve dans les travaux que Jean Dufournet n'a cessé de produire sur Villon depuis ses *Recherches sur le Testament de FV*, 1967-1968 et 2^e éd. revue en 1971 chez Sedes, jusqu'aux *Dernières recherches sur Villon*, Paris, Champion, 2008, sans compter les quatre colloques organisés et publiés par ses soins de 1993 à 2011.

³⁹*Le Testament Villon*, t. II *Commentaire*, éd. A. Henry et J. Rychner, 1974, *Avertissement*.

en nous fournissant le minimum d'éléments de preuve »⁴⁰.

§24

'Ce qu'ils visent ainsi est une « exégèse villonienne » qui « a pris ou repris, parfois, des chemins étranges. Il arrive qu'on voie dans le *Testament* un étonnant complexe, tantôt fait de strates sémantiques superposées en bancs plus ou moins accumulés, tantôt truffés d'anagrammes, tantôt faisant de révélations piquantes, ou écœurantes, sur Villon lui-même et 'ses gens' »⁴¹. Se trouvent ici visées en particulier les thèses de Pierre Guiraud et de Tristan Tzara⁴², mais aussi de tous ceux qui ont pu insister sur la dimension, bien présente, de l'obscénité ou de la grivoiserie, jusqu'à supposer des accusations d'homosexualité portées contre les uns ou les autres – injure somme toute banale –, mais aussi des aveux de sa propre homosexualité par le poète, le tout à demi-mot.

§25

Quelle que soit la pertinence de ces jugements, il demeure incontestable que les années 1970 ont vu l'efflorescence de nouvelles manières de lire Villon, qui ont souvent rompu avec les 'romans' d'obédience strictement historique. Car si l'on peut être effrayé par la façon dont Pierre Guiraud divise et interprète mécaniquement les noms propres du *Testament* au regard de mots d'attestations dialectales, il s'éloigne bien ainsi d'une fausse clarté référentielle des anthroponymes. L'idée d'un langage obscur, portée déjà par son étude des ballades en jargon, tend à redonner un autre souffle à la littérarité du texte. Le structuralisme de Guiraud opère un changement de paradigme, que l'on a parfois occulté pour ne se souvenir que de ses hypothèses qui feraient disparaître l'unité du poète et du malfaiteur : au-delà ou à côté de l'histoire et du biographique, il revenait au texte tout entier, avec ses dessous. Même s'il se trompe dans ses lectures à étages du *Jargon* ou par découpage du *Testament*, il a réaffirmé haut et fort le caractère fictionnel de ce dernier, afin d'ôter aux lecteurs l'illusion d'y trouver « les accents d'une sincérité pathétique »⁴³. Et c'est cette puissance poétique qui est au centre de la thèse de David Kuhn⁴⁴, comme elle le sera dans les travaux de Nancy Freeman Regalado⁴⁵, de Jean-Claude Müh-

⁴⁰ *Le Testament Villon*, t. I *Texte*, éd. A. Henry et J. Rychner, 1974, p. 1.

⁴¹ *Idem*.

⁴² Sur le long travail du poète sur Villon, publié intégralement seulement de manière posthume, voir Daniel Heller-Roazen, *Langues obscures. L'art des voleurs et des poètes*, Paris, Seuil, 2017 (version anglaise, 2013), chap. 11, p. 177-210.

⁴³ P. Guiraud, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁴ David Kuhn, *La Poétique de François Villon*, Paris, A. Colin, 1967 ; republié sous le nom de D. Mus, Seyssel, Champ Vallon, 1992.

⁴⁵ On se reportera au commode recueil de dix de ses articles sur Villon paru en français en 2018, cité note

lethaler⁴⁶ et évidemment de Jacqueline Cerquiglini-Toulet⁴⁷.

§26

Le savoir accumulé sur la langue et la littérature a porté ce retour à la poésie pour montrer de façon plus précise la singularité de Villon, ou plutôt sa force car si l'on peut dessiner de nombreux parallèles entre tel emploi qu'il fait d'un mot, d'une locution, entre telle construction d'un vers et ce que l'on retrouve ailleurs, c'est le plus souvent pour souligner la puissance de la métamorphose qu'il réussit. On peut donner l'exemple du plus court texte de Villon, le *Quatrain* :

*Je suis François, dont il me poise,
Né de Paris emprés Pontoise,
Et de la corde d'une toise
Saura mon col que mon cul poise.*

§27

Après Louis Thuasne, Jean Dufournet a retrouvé dans le second vers l'écho d'une tradition qui, au XIII^e siècle chez Conon de Béthune et Philippe de Beaumanoir, faisait de Pontoise le lieu d'élection de la langue française et de son apprentissage⁴⁸. Déclinant son identité, Villon plaisante sur son lieu de naissance puisqu'il situe Paris par rapport à une plus petite localité, et non l'inverse, mais en même temps il montre qu'il a des lettres et se décerne un brevet linguistique qui justifie son prénom, ou plutôt son nom propre au sens ancien du terme : François. Le dernier vers use d'une expression également attestée à la fin du XIII^e siècle dans deux pièces en vers, *Renart et Piaudoue* et *Le Dit de Fortune* du Moniot de Paris : « savoir sa goule que/combien son cul poise/pesant est⁴⁹ ». En choisissant de remplacer *goule* par *col*, Villon renforce phonétiquement le jeu d'équilibre entre haut et bas du corps, *col* et *cul*, équilibre déterminé par un troisième terme commençant par la même consonne : *corde*, la corde bien connue, celle de la pendaison. En quatre vers rapides, Villon passe de sa naissance à sa mort programmée, de vie

⁴⁶Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du XV^e siècle. Situation de François Villon et de Michault Taillevent*, Paris, Nizet, 1983.

⁴⁷Outre son petit volume *L'Écriture testamentaire à la fin du Moyen Âge : identité, dispersion, trace*, Oxford, Legenda, 1999, on lira les deux introductions des éditions dans la collection de la « Bibliothèque de La Pléiade » et « Folio classique. Dans cette dernière sont listés les derniers articles qu'elle a publiés sur Villon (p. 383).

⁴⁸Jean Dufournet, *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980, p. 239-248, part. p. 241-242.

⁴⁹Références présentes chez Louis Thuasne, *op. cit.*, t. III, p. 600-601, reprises dans la note de Jacqueline Cerquiglini-Toulet (Folio, p. 505). Le texte du Moniot de Paris traite du destin de Pierre de la Broce, chambellan et familier de Philippe III le Hardi, mais qui meurt pendu à Montfaucon en 1278, accusé de trahison. Cet épisode défraya la chronique et fut assez célèbre pour se retrouver évoqué au début du chant VI du *Purgatoire* de Dante (v. 19-24).

à trépas en un raccourci qui « transforme le point en ligne. (...) Ligne de chance, ligne de hanche, ligne de fuite⁵⁰ ».

§28 Chance ou malchance que cette corde du pendu ? En tout cas, le poète transforme encore l'expression du quatrième vers en la conjuguant au futur et en assumant tout le discours à la première personne. Le destin qui se profile est donc comme contenu en son nom : c'est ce nom qui le juge, le pèse et lui qui pèse.

§29 Villon n'est pas toujours aussi économe de ses moyens. On a remarqué combien sa langue était riche : en désignations de *realia*⁵¹, en acceptions rares ou naissantes⁵², en imitation du vieux langage, du poitevin et, bien sûr, en usages du latin comme du jargon. Plutôt que d'y voir une poésie réaliste, le lecteur a tout intérêt à y chercher « une esthétique de la littéralité », pour reprendre les mots de David Mus⁵³. Lui comme Jacqueline Cerquiglini-Toulet ont indiqué combien Villon pratique une poésie de la dépense, au sens où l'entend Georges Bataille⁵⁴.

§30 Sa poétique s'inscrit enfin sous le signe de la tension – du langage et du trait –, dans les figures de la contradiction et de la dispersion. Plutôt que la sincérité, il faut y recher-

⁵⁰Félix Guattari et Gilles Deleuze, *Rhizome*, texte de 1976 repris en introduction à *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 36. C'est J. Cerquiglini-Toulet qui, dans son introduction de la « Bibliothèque de La Pléiade », parle du « rhizome Villon » (p. xxxix-xl) à partir d'une citation de M. Schwob (« L'œuvre d'art a l'obscurité inconsciente du tubercule qui germe ») et du concept des deux philosophes pour indiquer combien cette image et cette idée répondent à « la vie secrète des textes de Villon ». F. Guattari et G. Deleuze ne citaient-ils pas comme exemple d'écriture par plateaux, d'écriture nomade *La Croisade des enfants* de M. Schwob de 1896 (*ibid.*, p. 34-35) ?

⁵¹Par exemple, *mortier* (T692), pour désigner la coiffure qui sera celle de hauts magistrats

⁵²Deux exemples : le premier concerne l'adverbe *debout* pour désigner un être humain. Le v. 27 de la *Ballade de l'appel* (PD II) en fournirait un des premiers exemples au sens moderne, selon A. Henry et J. Rychner (*op. cit.*, p. 129 et *DMF* 2015). Derrière la position tendue verticalement de l'*espée*, à quoi le locuteur se compare, se devine la silhouette du pendu. Dans la même pièce, au v. 12, *escorcherie* désigne au sens propre un 'abattoir', mais par plaisanterie et pour désigner la prison où il a subi la question de l'eau, le locuteur en fait 'une salle de torture'. Ce sens dérivé est indiqué à l'interlocuteur comme au lecteur par le v. 13 « Vous entendés bien joncherie ». *Joncherie*, mot du jargon, signifie généralement 'tromperie', ici il s'agit d'une ruse du langage, une 'plaisanterie'. Le sens propre d'*escorcherie*, dans ses liens avec *boucherie* du vers précédent, explique la facilité de la greffe des vers 10-28 dans le *Sermon joyeux de saint Belin*, mouton martyr, en dépit du changement énonciatif brutal entre texte d'accueil et texte accueilli.

⁵³David Mus, « François Villon : le drame du texte », dans *Villon at Oxford. The Drama of the Text*, éd. Michael Freeman et Jane Taylor, Amsterdam-Atalanta, Rodopi, 1999, p. 1-34, part. p. 7.

⁵⁴*Ibid.*, p. 30 : « Et cette parole est un appel à la dépense, à la largesse, à l'engagement, à l'acceptation de toute cette frénésie qui s'appelle aussi bien l'amour que la vie devant la mort – qui s'appelle, comme en témoignent ces mêmes vers [la fin du *Testament*], poésie. » J. Cerquiglini-Toulet, préface dans la « Bibliothèque de La Pléiade » (p. xxiii-xxiv).

cher un autre type de pureté, celle qui met en mouvement la corde sensible.

VILLON : LA MAUVAISE HERBE

§31

Nancy Freeman Regalado identifie les deux approches dominantes dans la lecture de Villon, l'une biographique, l'autre poétique, aux termes de l'effet d'une part, de l'effort de l'autre. La première est amenée par l'œuvre-même et ses effets de réel, jusqu'à produire l'illusion qu'elle serait un effet du réel, un texte historique et véridique. La seconde met en avant l'art et le travail du poète, sa puissance générative puisqu'elle suscite des imitations⁵⁵. Peut-être pourrait-on être tenté, au terme de ce parcours historiographique, d'inverser les termes en considérant non plus Villon mais ses lecteurs, et d'associer l'effort aux travaux de l'érudition historique, l'effet à la critique plus proprement littéraire. Mais ce serait réduire trop facilement les premiers à une catégorie unique et y voir seulement l'aspect laborieux, alors que la seconde n'atteint pas toujours à la hauteur du poète qu'elle commente.

§32

Marcel Schwob a pu se laisser prendre à l'illusion projetée par le texte. Il imagine ainsi que le *Roman du pet au deable* a existé réellement, qu'il aurait pu être écrit comme un récit héroïco-comique en vers à insertions lyriques⁵⁶. Il semble alors ignorer les effets de déréalisation présents dans la strophe : tandis que Guy Tabarie devient copiste, Cayeux se métamorphose en cahiers ; quant au sujet de ce texte fantôme, censé « admende[r] tout le meffait » de sa facture, on se souvient qu'il s'agit de troubles à l'ordre public de la part d'étudiants. Rien ici n'est *véritable*, ni le scribe, ni ce qu'il écrit ; n'existe que la fiction burlesque de ce roman. Cependant *Katherine la dentellière, fille amoureuse*, une des *Vies imaginaires* publiées par Schwob en 1896, en décalant sur une femme sa connaissance intime du texte de Villon, réussit le passage de la lecture à l'écriture. L'une comme l'autre se révèle inspirée et personnelle tout à la fois. La corde du pendu est devenue fil d'une autre dentelle.

⁵⁵Nancy Freeman Regalado, Introduction et premier article du recueil cité, « Effet de réel, effet du réel : représentation et référence dans le *Testament* de Villon », p. 13-36.

⁵⁶M. Schwob, « Une œuvre perdue de François Villon », lecture de 1891, publiée en 1912 par P. Champion, reprise dans *François Villon*, op. cit., p. 37-46, part. p. 45-46.

Quelques mots à propos de : Sylvie Lefèvre

Sylvie Lefèvre enseigne la littérature médiévale française à Sorbonne Université (EA 4349 « Étude et édition de textes médiévaux »), après avoir été professeur à Tours et New York (Université Columbia). Elle dirige la revue *Romania* avec Jean-René Valette.

Pour citer cet article

Sylvie Lefèvre, « Villon imaginaire, Villon historique : conflit ou confluence ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/600>.

« Mieux vaut la main que le gant d'une dame » : la nouvelle 57 de *L'Heptaméron* ou le romanesque courtois ridiculisé

Anne Boutet

§1

Dans son édition de *L'Heptaméron*, Claude Gruget intitule la nouvelle 57 de Marguerite de Navarre « Compte ridicule d'un Milhort d'Angleterre, qui portoit un gand de femme, par parade sur son habillement¹ ». Le laconisme de la formulation met en avant la raillerie annoncée : un accessoire féminin, un milord risible et une « parade » vestimentaire, voilà de quoi suspecter une joyeuse parodie des amours courtoises. En 1553, dans son manuscrit de *L'Heptaméron*, Adrien de Thou proposait, quant à lui, ce titre-résumé :

Un milhor d'Angleterre fut sept ans amoureux d'une dame, sans jamais luy en auser faire semblant, jusques à ce qu'un jour, la regardant dans un pré, il perdit toute couleur et contenance, par ung soudain batement de cueur qui le print ; lors, elle, se monstrant avoir pitié de luy, à sa requeste, meit sa main gantée sur son cueur, qu'il serra si fort (en luy declarant l'amour que si long temps luy avoit portée) que

¹Voir l'édition de Nicole Cazauran : *L'Heptaméron*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2020, p. 501-505. Toutes les références au recueil de Marguerite de Navarre seront tirées de cet ouvrage.

son gant demeura en la place de sa main ; que depuis il enrichit de pierreries et l'attacha sur son saye, à costé du cueur ; et fut si gracieux et honneste serviteur, qu'il n'en demanda oncques plus grand privauté².

§2

La dimension satirique de la nouvelle n'apparaît pas. Au contraire, cette présentation inscrit le récit dans un ensemble de nouvelles sérieuses peignant l'honnête passion d'amants parfaits (les nouvelles 16, 18 ou 50, par exemple). Aussi la critique moderne a-t-elle fait écho à cette réception du texte. Kazimierz Kupisz³ met en parallèle la nouvelle de Marguerite de Navarre avec le roman historique du polonais Henryk Sienkiewicz, *Les Chevaliers teutoniques* (titre original : *Krzyzacy*), publié en roman-feuilleton de 1897 à 1899 (édition *princeps* en 1900 à Varsovie) : « L'insuccès du milord anglais et certains événements de l'histoire du chevalier lorrain [de Sienkiewicz], héros de deux textes si éloignés l'un de l'autre dans le temps, reflètent [...] un phénomène culturel analogue : l'opposition évidente entre deux modes de vie et de culture qui se manifeste surtout dans le comportement amoureux de l'homme⁴ ». Pour Kazimierz Kupisz, l'échec amoureux du serviteur anglais témoigne avant tout de « la dégradation du code amoureux médiéval⁵ ». Son analyse mentionne certains traits comiques du personnage, mais rapidement. Il ne s'agit que d'outils au service d'un propos plus grave, révélant la désuétude des amours courtoises. La critique outre-Atlantique souligne, quant à elle, la portée féministe du texte. Nancy Frelick⁶ lit la nouvelle 57 comme une frappante illustration du fétichisme tel que le définit Lacan. Le gant arraché par l'Anglais à sa dame ne serait pas la représentation symbolique de la femme aimée, mais plutôt, dans un procédé de « synecdoque impropre » (« *improper synecdoche*⁷ »), celle du désir violent de l'amant, signe manifeste d'une violation des codes de la courtoisie et de la chevalerie. « *Margue-*

² Voir l'édition de *L'Heptaméron* par Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche Classique, 1999, p. 587. Sur le manuscrit d'Adrien de Thou, voir l'édition de *L'Heptaméron* par Nicole Cazauran (*op. cit.*), p. 607.

³ Kazimierz Kupisz, « Autour du thème du chevalier sentimental. La 57^e nouvelle de *l'Heptaméron* et les "Chevaliers teutoniques" », dans *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à M. le Professeur Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 143-151.

⁴ Kazimierz Kupisz, art. cit., p. 149.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ Nancy Frelick « Fetishism and Storytelling in *Nouvelle 57* of Marguerite de Navarre's *Heptaméron* », dans *Distant Voices still heard : Contemporary Readings of French Renaissance Literature*, éd. John O'Brien and Malcolm Quainton, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 138-154.

⁷ Nancy Frelick, art. cit., p. 141.

rite is no doubt criticising the idolisation of women as antifeminist⁸ ». Paula Sommers⁹ souligne également que Marguerite de Navarre « *subjects the courtly tradition and its fetishizing of gloves to severe criticism*¹⁰ ». Le gant pris de force signifierait la fin d'une société courtoise idéale défendant les valeurs d'un amour pur. Il illustrerait l'impossibilité d'une dévotion sincère envers l'être aimé, toute transcendance néoplatonicienne étant vouée à l'échec : « *Jeweled glove and ornamental discourse [...], [w]ithin the context of the 57th novella [...] signify, not a profound or sincere passion, but the triumph of form over substance, the emptying of tradition by those who fail to appreciate the subtle truths these conventions once conveyed*¹¹ ».

§3

Ces lectures se concentrent sur le personnage du milord et sur son discours. Presque rien n'est dit sur cet autre personnage, pourtant essentiel dans l'économie de la nouvelle, qu'est l'auditeur du gentilhomme anglais, Guillaume de Montmorency. Il est vrai que, dans cette brève histoire rapportée par la devisante Parlamente, le récit qu'adresse le « gracieux serviteur¹² » au seigneur français, curieux de connaître la cause de son étrange et éclatante parure, occupe presque la totalité de la nouvelle. Pourtant, le sel de la narration repose sur l'intervention finale du seigneur de Montmorency, raillant la vertu platonique de son interlocuteur¹³. L'ironie du Français – qui n'a pas échappé à Claude Gruget – invite tout d'abord à nuancer l'interprétation du récit que propose le personnage de Parlamente, louant la « grande honnesteté » du milord¹⁴ : la courtoisie dont se vante

⁸ *Ibid.*, p. 140 : « Marguerite critique assurément la sacralisation des femmes comme antiféministe » (trad. de l'éd.).

⁹ Paula Sommers, « The Hand, the Glove, the Finger and the Heart : Comic infidelity and Substitution in the *Heptaméron* », dans *Heroic Virtue, Comic infidelity : Reassessing Marguerite de Navarre's Heptaméron*, éd. Dora E. Polachek, Amherst, Mass., Hestia, 1993, p. 132-141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 133 : Marguerite « soumet la tradition courtoise et sa fétichisation des gants à une sévère critique » (trad. de l'éd.).

¹¹ *Ibid.*, p. 134-135 : « Gant décoré de bijoux et discours orné [...], dans le contexte de cette 57^e nouvelle [...] ne disent pas une passion profonde ou sincère, mais le triomphe de la forme sur la substance, la vacuité de la tradition quand ces conventions et les subtiles vérités que celles-ci délivraient autrefois ne sont plus comprises. » (trad. de l'éd.).

¹² Hircan désigne ainsi le héros dont Parlamente s'apprête à raconter « l'honnesteté » (N. 56, *op. cit.*, p. 501).

¹³ « Le seigneur de Montmorency, qui eust mieux aimé la main que le gand d'une dame, luy loüa fort ceste grande honnesteté, luy disant qu'il estoit le plus vray amoureux qu'il eust jamais veu, et digne de meilleur traictement, puis que de si peu, il faisoit tant de cas combien que veu sa grande amour, s'il eust eu mieux que le gand, peult estre qu'il fust mort de joye. Ce [que le milord] accorda au seigneur de Montmorency, ne soupçonnant point qu'il le dist par mocquerie. » (N. 57, *op. cit.*, p. 503).

¹⁴ Voir la fin du débat de la nouvelle 56 (« Ce me sera plaisir de dire [ma nouvelle], dist Parlamente : car elle est pleine d'honnesteté », *op. cit.*, p. 501) et le début du débat de la nouvelle 57 (« Si tous les hommes

l'honnête amant n'est pas sans ridicule et, de ce fait, pourrait bien être dégradée, voire suspecte (lectures suivies par la critique moderne précédemment citée). Mais la raillerie du seigneur de Montmorency doit aussi rappeler aux lecteurs et aux lectrices de *L'Heptaméron* que cette nouvelle de la sixième journée a pour particularité de proposer un récit enchâssé : Parlamente raconte à la compagnie réfugiée à Sarrance une nouvelle dans laquelle, au cours d'un banquet, un personnage (le milord) fait également un récit, adressé à un convive (Montmorency). Cette mise en abyme de la société conteuse est suffisamment rare dans le recueil¹⁵ pour ne pas attirer l'attention. La nouvelle 57 confronte deux personnages que leur caractérisation oppose (le chaste Anglais, parfait serviteur et champion de l'amour spirituel, *versus* le malicieux Français, parfait railleur et défenseur de l'amour charnel¹⁶), mais également leur propos (le long discours direct d'un milord peignant les valeurs d'un romanesque courtois *versus* la brève réplique au discours indirect d'un seigneur appliquant la verve railleuse des héros de nouvelles). Si, à juste titre, la critique moderne s'attache à étudier la mise en question des codes de la courtoisie amoureuse dans cette narration de Parlamente, l'on peut en revanche regretter qu'elle passe sous silence la dimension ludique d'un texte qui joue à opposer des clichés romanesques et courtois au pragmatisme « réaliste¹⁷ » des nouvelles. C'est pourquoi la présente étude interrogera-t-elle la possibilité d'un métadiscours au sein de la nouvelle 57 : l'échange des deux personnages ne conduirait-il pas à la promotion narrative du genre des nouvelles, au détriment d'une littérature romanesque ridiculisée ? L'examen de cette question s'organisera en deux étapes : interroger une malicieuse utilisation des *topoi* romanesques dans le discours de l'Anglais pour mieux relever divers procédés de couture narrative propres aux nouvelles et valorisant une lecture polyphonique du récit.

du monde estoient de telle honnesteté, les dames s'y pourroient bien fier, quand il ne leur en cousteroit que le gand », *op. cit.*, p. 503).

¹⁵Deux autres cas seulement : le récit qu'un gentilhomme adresse à Bernage (N. 32) et celui qu'une demoiselle maladroite raconte à une noble dame (N. 62).

¹⁶Pour Philippe de Lajarte, c'est moins dans les débats que dans les nouvelles qu'il faut chercher « l'opposition platonico-ficinienne entre un amour charnel et un amour "spirituel" » (*L'Heptaméron de Marguerite de Navarre. « En bien nous mirant »*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 277).

¹⁷Voir à ce sujet l'ouvrage de Gabriel-André Pérouse, *Nouvelles française du XVI^e siècle. Image de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977. Bien qu'il mette de côté des recueils célèbres comme celui de Marguerite de Navarre, et ce afin de promouvoir des œuvres plus modestes, l'étude de G.-A. Pérouse insiste sur cette dimension réaliste propre aux nouvelles de la Renaissance et étrangère aux fictions romanesques contemporaines.

RAILLERIE DES *TOPOI* ROMANESQUES COURTOIS OU LE RÉCIT D'UN SERVITEUR « GRACIEUX », MAIS UN PEU « COUARD »

Le milord, héraut d'une tradition courtoise ?

§4 L'amour honnête et craintif qu'il éprouve pour sa dame rattache le milord de la nouvelle 57 à une longue tradition romanesque et courtoise. La force de sa passion¹⁸, son émoi face à l'aimée¹⁹ et les symptômes physiques de sa maladie d'amour²⁰ soulignent le potentiel romanesque de ce personnage, compatriote des Lancelot, Tristan et autres Arthur. Toutefois, cette caractérisation s'avère être, si ce n'est un leurre, du moins le support d'un jeu avec les codes narratifs des romans de chevalerie.

§5 Si le pré, cadre de la déclaration du gentilhomme anglais, rappelle la nature propice aux épanchements amoureux des romans courtois, il annonce également l'échec à venir du personnage et, partant, son ridicule. Pour que l'amour chevaleresque s'accomplisse, il faut un espace clos, un jardin, comme celui du Roi d'Amour dans le *De Amore* de Le Chapelain²¹. Dévoiler ses sentiments dans un pré, lieu ouvert peu favorable aux confidences intimes, trahit une mise en pratique approximative des préceptes de l'amour courtois. Les éléments du récit ne valorisent pas davantage l'Anglais. Le milord révèle, en effet, avoir gardé le secret de son amour pendant sept ans, par peur de déplaire à sa dame et d'être chassé de sa compagnie²². Or la mention de ces sept années de silence est familière aux lecteurs et lectrices de *L'Heptaméron*. La nouvelle 24 présente un autre cas d'amour parfait et chevaleresque (voir notamment p. 297-298) : Elisor, « gentil-homme si parfait en beauté et en bonnes conditions, qu'il ne trouvoit son pareil en toutes les Espagnes » (p. 295), aime en secret la reine de Castille, « femme de grande vertu ». S'il en vient à rompre sept années de silence, c'est à l'instigation de sa reine, fort curieuse de savoir si un gentilhomme aussi parfait et estimable cache une dame en son cœur. En revanche, le cas du milord anglais n'intéresse nullement la dame qu'il chérit. Il faut qu'il ait un

¹⁸ « [...] j'ay aimé toute ma vie, une dame, aime, et aimeray encores apres ma mort » (N. 57, *op.cit.*, p. 502).

¹⁹ « [...] et la regardant, me print un si grand battement de cueur, que je perdy toute couleur, et toute contenance » (*ibid.*).

²⁰ « [...] c'estoit une douleur de cueur importable » (*ibid.*).

²¹ Sur le rôle du jardin dans le *De Amore*, voir l'article de Patricia Tannoy, « Le jardin d'amour dans le *De Amore* d'André le Chapelain » (dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Publications du CUERMA, Senefiance 28, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1990, p. 373-388).

²² « [...] je demeuray sept ans sans luy en oser faire semblant, craignant que si elle s'en appercevoit, je perdrois le moyen, que j'avois de souvent la frequenter, dont j'avois plus de peur, que de ma mort » (N. 57, *ibid.*).

malaise pour que celle-ci, remarquant ce seigneur fragile et délicat, témoigne un peu de « charité » : « [...] elle, qui pensoit que ce fust maladie d'autre sorte, que d'amour, me monstra avoir pitié de moy : qui me fait la supplier mettre la main sur mon cueur, pour veoir comme il se debattoit : ce qu'elle fait, plus par charité, que par autre amytié » (p. 502). L'insistance à faire sentir son cœur et l'obstination à ne pas vouloir lâcher la main de l'aimée (« et voulut retirer sa main : mais je la luy tins si ferme ») témoignent d'une lourdeur certaine de la part du galant, à l'évidence piètre stratège dans l'art de conquérir les cœurs indifférents. Le milord est même quelque peu effrayant à exhiber son organe, palpitant et gigotant hors de sa poitrine : « [...] luy tenant la main dessus mon cueur, laquelle estoit gantée, il se print à debatre et tourmenter si fort [...] », « Helas ! ma dame, recevez le cueur, qui veult rompre mon estomach, pour saillir en la main de celle dont j'espere grace, vie, et misericorde [...] » (*ibid.*). Le langage romanesque et courtois de la parfaite amitié devient, dans la bouche de ce personnage, ridicule et rebutant²³.

§6

Quant à la parade excentrique du gant attaché au vêtement, affiché tel un clinquant trophée, elle dégrade également la grandeur annoncée – autant par Parlamente²⁴ que par le milord lui-même²⁵ – de cette courtoise histoire d'amour :

Et, pource que jamais je n'avois eu ne ay eu depuis plus grande privauté d'elle, je attachay ce gand comme l'emplastre la plus propre que je puis donner à mon cueur. Et l'ay aorné de toutes les plus belles bagues que j'avois, combien que les richesses viennent du gand, que je ne donnerois pour le Royaume d'Angleterre. Car je n'ay bien en ce monde que j'estime tant, que de le sentir sur mon estomach. (p. 502-503)

§7

L'excessif ornement de pierres précieuses n'a pas l'effet escompté. Au lieu de symboliser la valeur inestimable d'un amour exceptionnel, il souligne la bêtise de cet orgueilleux, fier d'arborer la preuve de son échec²⁶, ironie de la situation qui n'échappe pas au bon sens pragmatique et moqueur du seigneur de Montmorency²⁷, double narratif des gaillards séducteurs peuplant le recueil (le seigneur de Bonnivet à la nouvelle 14, par exemple) comme des devisants eux-mêmes (Hircan, Saffredent, Simontault et Guebron défendent

²³La comparaison avec l'amour parfait et tragique de messire Jean Pietre (nouvelle 50) est éloquente. La trop grande joie de se trouver enfin auprès de son aimée fait négliger sa santé à cet amant parfait qui, affaibli par une saignée dont la plaie s'est rouverte, meurt aux pieds de sa dame.

²⁴Voir note 14.

²⁵« il estimoit le compte estre fort à sa louënge » (N. 57, *op. cit.*, p. 501).

²⁶Selon la perspective lacanienne de Nancy Frelick, ce gant vide est le symbole sexuel de l'impuissance du personnage (« Fetishism and Storytelling in *Nouvelle 57* of Marguerite de Navarre's *Heptaméron* », art. cit., p. 143).

²⁷Voir note 13.

hardiment, au fil des journées, l'amour sensuel). Le gant et sa décoration symboliseraient la préciosité narcissique et risible des amours romanesques, de ces parfaits héros courtois qui étalent avec autant de complaisance que d'égoïsme leurs sentiments :

*[...] the appearance of love (the trophy or the reliquary) is generally preferred to actual love (the lady). [...] The narcissistic lover is not interested in the identity of the other – the lady – only in the construction of his own identity, which is mediated by the courtly religion of love and its paraphernalia*²⁸.

§8

Beaucoup de bruit pour rien, en quelque sorte. Pour conférer de l'éclat au petit trophée volé, et donc à la peinture de sa parfaite amitié, le milord, moins soucieux de sa dame que de sa propre image de chevalier courtois, dissimule son échec sous « force diamants, rubiz, esmerauldes, et perles » (N. 57, p. 501). À défaut de briller aux yeux de sa dame par l'honnêteté et la force de son amour, le gentilhomme anglais choisit de briller, littéralement, aux yeux des autres, par sa parure. Or le ridicule de cet artifice est d'autant moins discret que les lecteurs et les lectrices de *L'Heptaméron* ont déjà rencontré, au cours des cinq précédentes journées, des exemples de véritable parfaite amitié, comme celui du spectaculaire mais néanmoins terrible Amadour à la nouvelle 10.

N'est pas Amadour qui veut

§9

Bien que ces récits soient de longueur fort différente, la comparaison des nouvelles 57 et 10 s'impose : même narratrice (Parlemente), deux histoires hors du royaume de France (l'Angleterre et l'Espagne), de nobles seigneurs présentés comme des champions de l'amour courtois (le milord et Amadour), mais aussi des déclarations amoureuses saisissantes et de cruels tourments nés d'une « honneste » passion inassouvie. Toutefois, ces apparentes similitudes narratives ne font qu'accentuer le ridicule des amours du seigneur anglais et, par conséquent, la légitimité du propos moqueur de Montmorency. La romanesque nouvelle 10, toute en péripéties et rebondissements, montre d'abord un Amadour pétrifié par l'émotion lors de sa première conversation avec Florinde (« la où il estoit estimé le mieulx parlant qui fust en Espagne, devint muet devant [sa dame] », N. 10, p. 125). La jeune et délicate jeune fille désarme le plus redoutable guerrier du royaume espagnol. Cependant, au fil du récit, l'intrépide et valeureux gentilhomme espagnol s'avère digne de

²⁸Nancy Frelick, art. cit., p. 140 : « L'amour exhibé (le trophée ou la relique) se trouve généralement préféré à l'amour réel (à la dame elle-même). [...] L'amant narcissique ne s'intéresse pas à l'autre dans son identité, mais à la construction de sa propre identité, médiée par la religion courtoise de l'amour et tout son attirail. » (trad. de l'éd.)

sa réputation²⁹ : il gagne en assurance, réussit à s'immiscer dans l'entourage de sa belle, devient son confident et déploie toute la force de sa rhétorique dans une « grande et longue harangue » pour déclarer « son honneste amitié » (p. 131-133). Le milord anglais, plus prudent ou moins téméraire, préfère se réfugier dans un mutisme de sept ans³⁰. Contrairement à Amadour qui intrigue pour devenir un familier de Florinde, c'est le hasard (« ung jour, estans dedans un pré ») qui fournit au précautionneux et discret Anglais l'occasion de révéler son amour. Nul acte de bravoure chez ce « gracieux serviteur ». Et si le tout premier entretien avec Florinde prive Amadour de son éloquence habituelle, il suffit au milord anglais d'un simple regard anodin pour lui faire perdre toute contenance, au risque de s'évanouir³¹.

§10

La caractérisation du gentilhomme anglais n'est donc pas comparable à celle du valeureux et intrépide Espagnol dont le chevaleresque portrait dressé par Parlamente rappelle Amadis de Gaule, héros du célèbre roman de Montalvo. Leur usage différent de la force, lorsqu'ils désespèrent d'être aimés, le prouve sans ambiguïté. Amadour, ravagé par la passion et la peur de ne plus jamais revoir son aimée, finit par se métamorphoser en fou furieux, prêt à violer Florinde : « [...] son visaige et ses yeux [sont] tant alterez, que le plus beau teinct du monde estoit rouge comme feu, et le plus doux et plaisant regard si horrible et furieux, qu'il sembloit qu'un feu tresardant estincelast dedans son cueur et visage ; et [...] en ceste fureur d'une de ses fortes et puissantes mains, print les deux delicates et foibles [de Florinde] » (N. 10, p. 151). La dénaturation du parfait amant et de ses valeurs courtoises ne prête guère à sourire. En revanche, quand, contrairement aux règles de la chevalerie, le milord recourt à la force, seul un accessoire vestimentaire en fait les frais. Les bras espagnols menacent et violentent le corps de l'aimée, les mains anglaises confisquent un simple petit gant. Le milord n'est pas un danger, mais une contrariété embarrassante. Nulle grandeur, même dans sa condamnable violence. Et c'est pourquoi il prête à rire. C'est également la raison pour laquelle il tient tant à raconter son histoire au seigneur de Montmorency. Revivre par la narration son premier et dernier échange

²⁹ « [...] Amadour, lequel combien qu'il n'eust que dixhuict ou dixneuf ans, avoit la grace tant assurée, et le sens si bon, que l'on l'eust jugé entre mille digne de gouverner une republicque [...] [m]ais ce qui le faisoit plus estimer, estoit sa hardiesse tresgrande [...] que non seulement les Espagnes : mais la France et Italie estimoit grandement ses vertuz, pource qu'en toutes les guerres où il avoit esté ne s'estoit point espargné » (*ibid.*, p. 123).

³⁰ Elisor, à la nouvelle 24, garde lui aussi, nous l'avons vu, un silence de sept ans avant de révéler à la reine de Castille son amour. Mais ce silence est la preuve d'une force de caractère nourrie par la vénération qu'il porte à sa dame : ce n'est ni faute d'occasions, ni par pusillanimité, que le gentilhomme se tait, mais par humilité et respect dus au rang de celle qu'il révère et adore « comme Dieu en terre » (*ibid.*, p. 297).

³¹ Voir note 19.

avec la dame de son cœur représente une forme de compensation à l'échec de sa déclaration amoureuse : « *Speech fails him – it does not help him attain what he desires from the lady – so he perpetually sets himself up through speech to repeat the experience with others*³² ». Mieux vaut donc être, semble-t-il, une dame anglaise qu'une duchesse espagnole.

§II

Aussi, bien que Kazimierz Kupisz lise, dans cette nouvelle 57, l'expression d'une nostalgie de la chevalerie courtoise de la part de Marguerite de Navarre³³, en s'appuyant notamment sur le personnage de Parlamente qui annonce une histoire « pleine d'honnêteté », faut-il garder en mémoire que ce récit de la sixième journée s'insère dans un recueil de nouvelles, c'est-à-dire dans un ensemble de textes fictionnels qui proposent autant de points de vue différents d'un même sujet qu'il y a de narrateurs et d'auditeurs. Parlamente n'est précisément qu'un personnage et nullement l'incarnation de Marguerite de Navarre qui peut – ou non – faire entendre sa voix à l'aide des devisants et devisantes, des héros et héroïnes de son ouvrage. D'ailleurs, le débat ne commente nullement l'attitude de l'Anglais. La discussion prend un tournant différent en s'attardant sur les femmes et leur rapport à la mort. En revanche, le commentaire final du seigneur de Montmorency – sa seule et unique intervention de la nouvelle 57 – introduit non seulement un effet de pointe divertissant³⁴, mais aussi un jeu polyphonique. L'ironique saillie verbale du gentilhomme français invite à comparer le sort du milord à celui des autres amants éperdus du recueil. Elle crée également des effets d'échos avec certains propos polémiques des devisants sur les relations amoureuses, tissage de voix propice aux lectures métadiscursives de la nouvelle de Parlamente.

³²Nancy Frelick, art. cit., p. 146 : « Les mots lui font défaut – ils ne l'aident pas à obtenir de sa dame ce qu'il désire, aussi ne cesse-t-il de s'exposer à travers les mots de son récit pour répéter l'expérience avec d'autres. » (trad. de l'éd.)

³³Kazimierz Kupisz, « Autour du thème du chevalier sentimental. La 57^e nouvelle de *l'Heptaméron* et les "Chevaliers teutoniques" », art. cit., p. 150 : « [...] la reine de Navarre, presque contemporaine des événements racontés dans sa nouvelle, faisait voir des phénomènes qu'elle observait, nostalgique, de ses propres yeux ».

³⁴Dans *Le Courtisan*, Castiglione présente l'art du bien parler à la Cour, art dont Montmorency semble scrupuleusement suivre les préceptes : « [...] pour ce que je désire chez le Courtisan, il suffit de dire [...], qu'il doit être tel que jamais ne lui fassent défaut de bons propos bien accommodés à ceux avec lesquels il parle, et qu'il doit savoir divertir les esprits des auditeurs avec une certaine douceur, et les inciter discrètement, avec des facéties et des mots plaisants, à la joie et au rire, de sorte que, sans jamais donner d'ennui ou de satiété, il délecte sans cesse ceux qui l'entourent. » (Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan*, Livre II, XLI, traduction Gabriel Chappuis (1580), éd. Alain Pons, Paris, GF, Flammarion, 1991, p. 161.)

POLYPHONIE ET TRAVAUX DE COUTURE

La nouvelle 57 : coudre un gant et tisser des voix ?

§12

Appliquer la notion de polyphonie à un recueil de nouvelles peut surprendre. En effet, que l'on se réfère aux célèbres analyses de Mikhaïl Bakhtine (*La Poétique de Dostoïevski*) ou de Milan Kundera (*L'Art du roman*), la polyphonie appartient tout d'abord au champ des études romanesques. Comme le souligne Katarina Melić :

La polyphonie s'oppose à la composition unilinéaire et consiste à développer simultanément deux ou plusieurs voix, qu'il s'agisse de voix de personnages, ou bien de genres littéraires. La polyphonie permet une écriture composée de discours généralement autonomes (discours philosophique, historique, politique, onirique, érotique, poétique, essayiste,...) et d'unir ces derniers autour d'un ou de plusieurs thèmes. Cette polyphonie conduit également à une multiplication des points de vue autour d'un même objet qui peut être ainsi éclairé sous des angles différents, voire contradictoires³⁵.

§13

Pourtant, l'idée d'une « multiplication des points de vue autour d'un même objet », « éclairé sous des angles différents, voire contradictoires », ne peut manquer de rappeler la succession des nouvelles examinant, au fil des journées, un « cas » qui, fort souvent, est loin de susciter l'unanimité. Le recueil de Marguerite de Navarre présente ainsi un « tressage de voix³⁶ », notamment dans les débats où se mêlent et s'entremêlent les réactions des membres de la compagnie. Lire *L'Heptaméron*, c'est accéder « aux discours [de] personnages qui se croisent comme autant de voix apparemment autonomes et non hiérarchisées³⁷ ». Certes, il convient de rester prudent·e dans l'usage de la termi-

³⁵Katarina Melić, « Kundera : (im)moralisme du roman », *Fabula / Les colloques*, Les moralistes modernes, §8, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1337.php>. La critique poursuit en précisant que « la variation et la polyphonie kundériennes constituent une esthétique d'exploration phénoménologique de l'existence qui consiste dans la répétition d'un thème, d'une situation, d'un mot ». Ainsi, « [t]out semble être pareil et pourtant se révèle différent à chaque reprise. Répétition et différence » (art. cit., §9).

³⁶Voir Jørn Boisen, « Polyphonie et univocité dans *La Lenteur* de Milan Kundera », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n° 55, p. 551 : la polyphonie romanesque selon Kundera implique que le roman « en développant la narration simultanément sur divers plans où les différentes lignes se croisent à loisir et où plusieurs regards se posent sur la même histoire, remplace l'unité d'action par un tressage de voix ».

³⁷Robert Vion à propos de la polyphonie chez Bakhtine dans « Polyphonie énonciative et dialogisme », *Colloque international Dialogisme : langue, discours, septembre 2010, Montpellier* [En ligne], <<https://www.praxiling.fr/dialogisme-langue-discours.html>>, p. 2.

nologie bakhtinienne, prudence critique que recommandait déjà François Rigolot dans son étude de l'œuvre de Rabelais :

Il y a maintenant plus d'un demi-siècle, Mikhaïl Bakhtine proposait de résumer sous le nom de *dialogisme* un certain nombre de phénomènes qu'il observait dans la fiction rabelaisienne. Cherchant à échapper à l'ordre « officiel » qui gouvernait la culture de son temps, le Chinonais aurait sciemment opté pour une « autre » réalité, vivante et façonnée par une vision caractérisée par l'ouverture, l'instabilité et la *polyphonie*. La terminologie de Bakhtine fait cependant problème dans la mesure où la notion de *polyphonie* sert, pour lui, à marquer la modernité : elle pré-suppose une conception du sujet qu'il est difficile de reconnaître à la Renaissance. Il nous semble plus prudent de revenir à une théorie moins ambitieuse mais sans doute plus vraisemblable comme celle de l'intériorisation du débat entre les forces hiératiques qui se partagent notre univers et nous condamnent à d'interminables tâtonnements³⁸.

§14

Cette « intériorisation du débat » serait en quelque sorte « extériorisée » dans un recueil de nouvelles encadrées comme *L'Heptaméron*, où les dialogues des devisants instaurent une polyphonie, si ce n'est polémique, du moins conflictuelle. Les nouvelles ne portent pas un message univoque, mais bien un concert de voix. Or, comme le souligne Michel Jeanneret au sujet des membres de la compagnie de Serrance :

[...] des sujets autonomes, capables de jugement, occupent ici la scène et, dans la polyphonie de leurs voix discordantes, détruisent le principe d'autorité. Le désaccord ne se limite pas à de futilités nuances dans l'évaluation des histoires. Il est profond et tient à la personnalité, fortement dessinée, des interlocuteurs. [...] À la différence des caractères s'ajoute d'ailleurs la variété, plus circonstancielle, des états d'âme, la complexité des rapports de pouvoir et la diversité des stratégies à l'intérieur du groupe. Une multitude de faits singuliers et d'événements contingents brise la cohésion idéologique de la collectivité et contribue à noyauter la possibilité même d'un système totalisant³⁹.

§15

³⁸François Rigolot, *L'Erreur de la Renaissance. Perspectives littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 197.

³⁹Michel Jeanneret, *Le Défi des signes, Rabelais ou la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 69.

Les devisants et devisantes ont des avis discordants et leur commune appartenance au même milieu social exacerbe leur opposition, sans fournir la possibilité de trancher⁴⁰ : « il en résulte qu'aucune doctrine ne l'emporte, qu'aucune synthèse ne règle les différends⁴¹ ».

§16

En ce qui concerne la nouvelle 57, ce tressage de voix discordantes n'apparaît pas tant dans le débat (si désaccord il y a, ce n'est pas au sujet du récit lui-même, mais en raison de la remarque de Saffredent sur l'effroi des dames devant un cadavre) que dans la narration de Parlamente. De même que l'Anglais s'est livré à un petit exercice de couture pour « aorner » et attacher le gant de sa dame sur sa tunique (son « saye »), de même lecteurs et/ou auditeurs de la nouvelle peuvent s'exercer à démêler les fils présentés dans le récit pour mieux les tresser au reste de l'ouvrage et des journées qui le constituent. La voix de la narratrice Parlamente, le discours du milord et les propos rapportés du seigneur de Montmorency sont autant de fils à tricoter avec ceux des autres récits, tricotage d'autant plus singulier que cette nouvelle de la sixième journée a pour particularité de mettre en abyme la société conteuse du recueil. Il ne s'agit donc pas de constater des échos aussi divers qu'évidents entre l'aventure du gentilhomme anglais et celles d'autres chevaleresques amoureux de *L'Heptaméron*, mais d'examiner en quoi l'effet de composition polyphonique du texte peut favoriser la fabrique d'un métadiscours interrogeant avec malice l'élaboration des nouvelles, par opposition aux codes d'écriture romanesques. Tisser entre elles la voix des romans (l'amoureux courtois anglais) et la voix des nouvelles (l'ironique et pragmatique Montmorency) fait surgir le dessin d'un motif rehaussant, avec bien plus de subtilité que le clinquant accessoire du milord, les jeux et enjeux narratifs posés par le recueil de la reine de Navarre. En effet, même si, comme le souligne Philippe de Lajarte, parler de polyphonie dans l'*Heptaméron* en reprenant les critères strictement bakhtiniens reste excessif⁴², il apparaît, néanmoins, « un certain dialogisme » qui, « en instaurant un “jeu” entre plusieurs “voix”, introduit au cœur de cet univers un premier

⁴⁰ « Les devisants sont divers, ils expriment des avis discordants, mais appartiennent au même milieu social, ce qui renforce encore leur désaccord. Car aucun d'eux n'a, a priori, raison sur les autres. Chacun a également droit à la parole, aucune voix ne s'impose pour dominer ou concerter la polyphonie. [...] La règle du jeu implique l'oubli des hiérarchies et l'affrontement des rivaux à armes égales. » (M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 69-70).

⁴¹M. Jeanneret, *ibid.*

⁴²Le recueil « n'a rien d'un roman “polyphonique” » puisque l'« on chercherait en vain dans ces nouvelles la moindre trace d'un “dialogue” d'égal à égal du narrateur avec ses personnages : Marguerite de Navarre n'est pas Dostoïevski » (Philippe de Lajarte, « Modes du discours et formes d'altérité dans les Nouvelles de Marguerite de Navarre », *Littérature* (La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle), n° 55, 1984, p. 69).

principe d'*altérité*⁴³ ». Ce principe d'altérité, dans la nouvelle 57, se manifesterait dans la rencontre amusée et railleuse avec cet « autre narratif » que sont les romans courtois.

Tout ce qui brille n'est pas d'or ou comment découdre le déguisement romanesque

§17

Rares sont les nouvelles de *L'Heptaméron* recourant à un objet frappant, car essentiel à l'élaboration de la narration, comme, par exemple, le terrible château-prison construit par le comte de Jossebelin pour y enfermer sa sœur (nouvelle 40), puis sa fille, Rolandine (nouvelle 21) ou, dans un tout autre registre, le malodorant « anneau » recouvert d'excréments de la nouvelle 11. À la nouvelle 32, c'est « un esmerveillable vaisseau » fait « de la teste d'un mort, de laquelle les pertuis estoient bouchees d'argent » (p. 354), et dans lequel boit une magnifique dame, qui interpelle autant le personnage principal, Bernage, que les lecteurs. Quant à la nouvelle 52, le récit entier repose sur un « bel estronc tout gelé » (p. 475), enveloppé comme un petit pain de sucre. La nouvelle 57 fait ainsi partie d'un ensemble restreint de textes que distingue la présence d'un objet remarquable, révélateur de la tonalité tragique ou comique de l'histoire rapportée. Toutefois, le cas du milord anglais est doublement spectaculaire : non seulement, il offre aux yeux de tous un objet incongru, brillant de mille feux, mais il tisse un lien significatif avec d'autres nouvelles du recueil comportant un objet, certes plus anodin sur le plan de l'économie narrative, mais tout aussi étincelant. Rappelons, tout d'abord, la double description par Parlamente, puis par le gentilhomme anglais, de ce gant si peu discret :

[...] fut assis auprès [du seigneur de Montmorency] un Milhort de grande maison, lequel avoit sur son saye attaché un petit gand, comme pour femme, à crochets d'or, et dessus, les jointures des doigts y avoit force diamants, rubiz, esmerauldes, et perles, tant que ce gand estoit estimé à grand argent. (p. 501)

Et l'ay aorné de toutes les plus belles bagues que j'avois, combien que les richesses viennent du gand, que je ne donnois pour le Royaume d'Angleterre. (p. 502)

§18

L'éclat et le prix de cet accessoire, attaché à la place du cœur, affichent, nous l'avons vu, le ridicule d'un romanesque courtois superficiel, vantard et couard⁴⁴. Toutefois, ils introduisent également un jeu de relecture qui, par le tissage des références, appuie ce portrait à charge des amants romanesques.

§19

⁴³ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁴ Voir *supra* les analyses de la première partie.

En effet, les bijoux ne sont guère valorisés dans le recueil de Marguerite de Navarre. À la nouvelle 13, le diamant offert par un capitaine à une dame mariée devient l'objet d'une « tromperie » (p. 189) : la destinataire, fidèle à son mari, n'ayant que faire de ce riche présent qui l'embarrasse⁴⁵, réussit un tour de passe-passe en offrant la bague à l'épouse du capitaine qui croit recevoir ce présent de ce dernier. Le débat qui suit la nouvelle montre également combien l'objet précieux est porteur de dissensions. Longarine déclare ne pas comprendre la réaction de la dame aimée par le capitaine, un si précieux cadeau méritant d'être gardé, tandis que Hircan en profite pour dénoncer l'avarice des femmes et suspecter la dame du récit d'avoir agi par gloire ou par une retorse hypocritique. Aussi Marcel Tetel souligne-t-il que les pierres précieuses sont irrémédiablement associées chez Marguerite de Navarre à la notion de fausseté, elles représentent un substitut artificiel et dégradé du véritable amour⁴⁶. Lors du débat de la nouvelle 41, il n'est plus question de diamant, mais de rubis. La valeur de la pierre n'est pas critiquée, mais elle est de nouveau utilisée dans un échange interrogeant la duplicité des êtres et de leur apparence : « [...] il ne faut point craindre à scandaliser ceux, qui scandalisent les autres. Et me semble que c'est grand mérite de les faire cognoistre tels, qu'ils sont, à fin que nous ne prenions pas un g doublet pour un bon rubis » (propos tenu par Parlamente, p. 408). Le tissage de ces nouvelles compose un message : méfions-nous dès qu'il est question de bijoux... C'est pourquoi, lecteurs et lectrices, préparés par les narrations et les débats des nouvelles 13 et 41, ne peuvent que se méfier de ce spectaculaire et étincelant Anglais. L'éclat des bagues précieuses dont il orne le gant arraché à sa belle est suspect. Il attire trop ostensiblement les regards. Or, comme prévient Oisille au débat de la nouvelle 22, « souvent l'ange Satan se transforme en ange de lumière, à fin que l'œil extérieur aveuglé par l'apparence de sainteté et de dévotion, ne s'arrête à ce qu'il doit fuir » (p. 286). L'éclatante (au sens propre et figuré) dévotion amoureuse du chaste milord ne doit pas leurrer. Et l'ironique Montmorency, à l'œil bien avisé, ne s'y est pas trompé. Sa raillerie finale prouve qu'il n'est pas aveuglé par l'éclat de l'objet et de l'histoire qui l'accompagne. Il n'est pas la dupe de ce romanesque discours. Mais les lecteurs et lectrices attentifs n'auront pas eu besoin de cette saillie verbale pour découdre les oripeaux courtois dont se pare le gentilhomme anglais. En effet, il ne faut pas oublier que non seulement la nouvelle 24 présente un autre portrait de parfait ami (le gentilhomme Elisor qui aime en secret depuis sept années la reine de Castille), mais qu'elle contient également un objet tout aussi spectaculaire que le

⁴⁵ « Mais elle se trouva fort empeschée du diamant, car elle n'avoit point accoustumé de se parer aux despens d'autres que de son mary », *L'Heptaméron*, op. cit., p. 185.

⁴⁶ Marcel Tetel, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre : thèmes, langage et structure*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 69.

gant de la nouvelle 57, le miroir que place le seigneur espagnol sur son torse, avant d'aller chasser en compagnie de sa reine, et ce afin que le visage de celle-ci s'y reflète :

Elisor [...] s'appresta pour aller servir [la reine] comme il avoit accoustumé, et si avoit fait faire un grand miroër d'acier en façon de hallectret, et l'ayant mis devant son estomach le couvroit tresbien d'un manteau de frise noire, qui estoit tout bordé de canetille et d'or frisé bien richement. Il estoit monté sur un cheval maureau, fort bien enharnaché [...]. Le harnois estoit tout doré et esmaillé de noir en ouvrage moresque : son chapeau de soye noire, sur lequel estoit une riche enseigne, où il y avoit pour devise un amour couvert par force, tout enrichy de pierreries. L'espée et le poignard n'estoient moins beaux ne bien faicts, ne de moins bonnes devises : bref il estoit bien en ordre [...]. (p. 296)

§20

Difficile de ne pas comparer le miroir et le gant des nouvelles 24 et 57 : leur richesse, leur éclat, mais également leur fonction se répondent d'un texte à l'autre. L'un comme l'autre représentent la femme aimée. Tous deux sont symboliquement placés sur l'« estomach » du parfait ami. Néanmoins, à l'imposant habillement d'Elisor répond le « pauvre petit gand » du milord. Ce jeu de disproportion (reproduit également dans la taille des récits, la nouvelle 57 étant fort brève contrairement à la nouvelle 24 plus développée) doit mettre la puce à l'oreille. En effet, Elisor finit par quitter son étincelante armure de chevalier pour revêtir l'austère habit d'ermite, échappant ainsi aux séductions fallacieuses des amours romanesques. Le récit s'achève sur un Elisor héros, non d'une courtoise aventure (endurer l'épreuve infligée par sa reine), mais d'une nouvelle exemplaire (accéder à la révélation de l'amour « veritable », « parfaite et pardourable » qu'est l'amour de Dieu – p. 301-302). Le milord de la nouvelle 57, en revanche, est incapable de se dépouiller de ses frusques romanesques. Bien au contraire, le récit de Parlamente présente un personnage essayant par tous les moyens de se grimer en courtois chevalier, quitte à recourir à cet « estrange » accessoire qu'est le gant étincelant attaché à sa poitrine. Qu'il occupe le rôle de parfait ami ou de conteur, le trop romanesque milord ne peut donc qu'échouer : sa place n'est pas dans un recueil de nouvelles tel que *L'Heptaméron*.

§21

À l'inverse, le seigneur de Montmorency est, selon les termes de Philippe de Lajarte, « le personnage central » du récit : il est le « destinataire du récit intradiégétique et constitué en juge des faits qui y sont relatés⁴⁷ ». Double des devisants et devisantes du

⁴⁷Philippe de Lajarte, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*. « En bien nous mirant », op. cit., p. 135. Le critique ajoute qu'un tel personnage est « investi d'une fonction proche de celle de l'actant qu'Étienne Souriau appelle l'*Arbitre* et A. J. Greimas le *Destinateur* » (*ibid.*).

recueil (insistons, encore une fois, sur le fait que la nouvelle 57 est un des rares récits mettant en abyme la société conteuse de Sarrance) et, par conséquent, double des lecteurs et lectrices de *L'Heptaméron*, non seulement il porte en lui la polyphonie constitutive de l'ouvrage (il réunit les voix de la compagnie recluse et celle du lectorat de Marguerite de Navarre), mais il l'exprime par la figure polyphonique par excellence qu'est l'ironie⁴⁸ :

Le seigneur de Montmorency, qui eust mieux aimé la main que le gand d'une dame, luy loïa fort ceste grande honnesteté, luy disant qu'il estoit le plus vray amoureux qu'il eust jamais veu, et digne de meilleur traictement, puis que de si peu, il faisoit tant de cas, combien que veu sa grande amour, s'il eust eu mieux que le gand, peult estre qu'il fust mort de joye. Ce [que le milord] accorda au seigneur de Montmorency, ne soupçonnant point qu'il le dist par mocquerie. (p. 503)

§22

Le seigneur de Montmorency découd l'habit romanesque dont se pare avec fierté l'Anglais et la compagnie écoutant Parlamente, comme les lecteurs et lectrices de la nouvelle, ne peuvent que s'amuser de ce déshabillage malicieux. Parlamente elle-même, dès le début de son récit, fait pencher la balance du côté du gentilhomme français en le dotant d'un *ethos* positif :

Le Roy Louys unzisme, envoya en Angleterre le seigneur de Montmorency, pour son ambassadeur : le quel y fut tant bien venu, que le Roy et tous les autres princes l'aimèrent et l'estimerent fort, et mesmes luy communiquerent plusieurs de leurs affaires secrets, pour avoir son conseil. (p. 501)

§23

Si des figures royales et princières accordent une telle confiance au jugement de Montmorency, les devisants et les lecteurs de *L'Heptaméron* ne peuvent que considérer, voire partager, sa railleuse perspicacité envers l'Anglais. Le sort du romanesque milord est déjà réglé : il ne pourra pas rattrapper au cinglant bon sens de son interlocuteur. Mais ce jeu de déshabillage des valeurs chevaleresques propres au roman courtois ne s'arrête pas là. Il se

⁴⁸Voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, éditions Minuit, 1984. Ducrot distingue le locuteur, responsable de l'acte de parole (soit, ici, le seigneur de Montmorency), de l'énonciateur, auteur du point de vue mis en œuvre (soit le milord, qui déclare à Montmorency, p. 501 : « si j'ay bien faict, vous me loërez, ou sinon, vous excuserez l'amour, qui commande à tous les honnestes cueurs ») : « [...] un locuteur L [présente] l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L ne prend pas la responsabilité, et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L. n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation » (op. cit., p. 211).

poursuit dans le débat. Ou plus exactement, une fois ridiculisés, les romans courtois et le personnage qui les incarne disparaissent. Les masques sont tombés, le verdict est rendu et l'Anglais est vite évacué. En revanche, les personnages caractéristiques des nouvelles reviennent au-devant de la scène :

J'ay si bien cogneu le seigneur de Montmorency dont vous parlez, dist Guebron, que je suis seur, qu'il n'eust poinct voulu vivre à l'angloise ; et, s'il se fust contenté de si peu, il n'eust pas eu les bonnes fortunes qu'il a euës en amour. Car la vieille chanson dict : Jamais d'amoureux coïard n'oyez bien dire. (p. 503)

§24

Non seulement, cette accréditation du récit (le témoignage de Guebron confirme qu'il s'agit, conformément à la règle établie dans le Prologue, d'une « véritable histoire ») exhibe les coutures du matériau narratif propre aux nouvelles⁴⁹, mais ce portrait du seigneur de Montmorency prend place dans une galerie de personnages caractéristiques des récits de la reine : sa vertu toute virile et son esprit railleur en font un digne représentant des mâles entreprenants des « comptes » du recueil⁵⁰, de même qu'il possède des airs de famille évidents avec Guebron, Saffredent ou Hircan⁵¹ : curiosité, écoute, pointe ironique et moqueuse, autant de signes qui ne trompent pas⁵². Aussi faudrait-il

⁴⁹Les témoignages attestant de la vérité des histoires sont récurrents dans *L'Heptaméron*. Les lecteurs prennent l'habitude de ce « motif » narratif, repris au fil des journées, comme l'illustrent ces quelques exemples : « Puis que je suis choisie, dist Parlamente, pour dire une histoire, je vous en diray une advenue à une dame, qui a esté tousjours bien fort de mes amies, et de laquelle la pensée ne me fut jamais celée » (fin du débat de N. 12, p. 176), « Mais si ne suis-je pas si sot de raconter une histoire de moy, dont la verité vous puisse porter ennuy : toutefois j'en diray une d'un personnage qui estoit bien de mes amis » (Hircan, fin du débat de N. 6, p. 104), « [...] je vous en vay compter une, dont je puis servir de tesmoing » (Parlamente, fin du débat de N. 41, p. 408).

⁵⁰Comparer le propos de Guebron à l'analyse opposée d'une femme, Oisille, dénigrant au débat de la nouvelle 16, la hardiesse de ces amants incapables de « vivre à l'anglaise » : « Il me semble que le gentil-homme que vous loïez tant de hardiesse, devoit plus estre loué de fureur d'amour, qui est une puissance si forte, qu'elle faict entreprendre aux plus couards du monde, ce à quoy les plus hardiz penseroient deux fois » (*ibid.*, p. 220).

⁵¹Voir, par exemple, Hircan affirmant que la force est vertu virile, au débat de la nouvelle 10 : « [...] si Amador eust esté plus amoureux que craintif, il n'eust pas laissé pour si peu son entreprinse. Et, [...] je ne me departiray de la forte opinion que j'ay : que oncques homme aimast parfaitement, ou qui fust aimé d'une dame, ne faillit d'en avoir bonne yssue, s'il a faict la poursuite comme il appartient. » (*op. cit.*, p. 158)

⁵²La vanité du milord ridiculisée par le seigneur de Montmorency trouve un écho dans le débat de la nouvelle 34 où Hircan raille le perfide et hypocrite orgueil des femmes : « Entre nous hommes, dist Hircan, sommes donc plus près de nostre salut, que vous autres, car ne dissimulans point noz fruicts, cognoissons

peut-être revenir sur l'analyse habituellement formulée au sujet du débat de cette nouvelle 57 et que rappelle en ces termes Philippe de Lajarte : « les dialoguants commentent l'histoire qui vient d'être narrée sans remettre en question son sens et l'exemplarité qui lui a été assignée par son narrateur⁵³ ». Peut-on réellement parler d'exemplarité avec le cas de ce milord ? Rien n'est moins sûr si l'on tient compte de l'ironie de son interlocuteur, Montmorency, ironie de surcroît reprise par l'un des devisants, Guebron. Et si le sens de cette nouvelle n'est pas remis en question – bien qu'elle présente de manière favorable le gentilhomme français, Parlamente souligne malgré tout « l'honnesteté » du milord – c'est peut-être parce que l'intérêt du récit ne repose pas tant sur la réponse à l'énigme devant laquelle se trouve placé Montmorency⁵⁴ que sur le jeu narratif qu'il introduit.

§25

De même que Montmorency balaye les valeurs courtoises du milord en une réplique, de même les devisants mettent de côté ce cas anglais et romanesque en deux échanges. Après les commentaires de Parlamente et de Guebron, les devisants retournent à l'une de leurs préoccupations favorites : débattre du comportement amoureux des femmes et notamment de la valeur et de la sincérité de leur apparente charité. Ce qu'annonçait la fin du débat de la nouvelle 56 (« Et je vous prie dicte moy, si c'est honnesteté à une dame d'avoir le nom d'estre sans pitié, sans charité, sans amour et sans mercy⁵⁵ ? »), et que le récit de Parlamente mentionne rapidement (p. 502, la dame place sa main sur le cœur du milord « plus par charité que par autre amitié »), est développé dans la discussion qui anime la compagnie conteuse. Et c'est là que reposerait le métadiscours subtilement brodé dans les fils narratifs de cette nouvelle 57 : alors que les narrations romanesques comme celles du milord présentent des spectacles brillants, mais superficiels (voire suspects), les nouvelles offrent des « passetemps » plus riches et travaillés car, quoique composés à partir de matériaux disparates (le tissage des voix analysé précédemment), ils favorisent une dynamique interprétative. Comme le remarque Nancy Frelick, lorsque le gentilhomme anglais rapporte son histoire, il paraît manifestement préférer le trophée à la dame (ou le fétiche à la femme), celle-ci n'étant qu'un prétexte pour raconter son aventure⁵⁶. En revanche, la nouvelle remet, grâce au débat, le personnage féminin au centre

facilement notre racine. Mais vous, qui n'osez les mettre dehors, et qui faictes tant de belles œuvres apparentes, à grand peine cognoissez vous ceste racine d'orgueil, qui croist sous si belle couverture » (*op. cit.*, p. 254). Malgré sa « belle œuvre apparente » qu'est la déclaration de sa parfaite amitié, l'orgueil du milord croît lui aussi sous sa « belle couverture » qu'est le gant.

⁵³Philippe de Lajarte, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*. « En bien nous mirant », *op. cit.*, p. 260.

⁵⁴*Ibid.*, p. 133.

⁵⁵*L'Heptaméron*, *op. cit.*, p. 500 (Simontault s'adresse à Parlamente).

⁵⁶« *When the Englishman tells its story, it becomes clear that he prefers the trophy to the lady, the fetish to*

du propos. Le personnage du milord n'intéresse pas ou peu les devisants, non parce qu'il est un homme, mais parce qu'il représente l'univocité romanesque. Le gentilhomme anglais n'envisage qu'une réaction possible à l'écoute de son récit, à savoir l'admiration que doit susciter un si grand exemple d'honnêteté courtoise. Son incapacité à saisir l'ironie de Montmorency est significative. À l'inverse, le seigneur français, comme les devisants et, par conséquent, les lecteurs des nouvelles savent jouer avec l'ambiguïté des récits et en comprennent les vertus herméneutiques⁵⁷. Pluralité des voix, pluralité des défis, pluralité des plaisirs à lire *L'Heptaméron* ? Moins qu'une histoire de « petit gand », la nouvelle 57 pourrait bien être une façon malicieuse de promouvoir le genre des nouvelles tel qu'il se constitue dans le recueil de Marguerite de Navarre.

§26

Comme le souligne Nancy Frelick, « *the decoration of the empty glove mirrors the Englishman's narcissism and storytelling : it points to the emptiness and sterility of this kind of love and to the fact that no matter how much he embellishes his tale, his words remain empty*⁵⁸ ». Or les lecteurs et les lectrices de *L'Heptaméron* ne sont pas de ceux et celles que peuvent contenter des mots vides. Il leur faut ces mots pleins, ces narrations polyphoniques, ces débats incessants qui composent chaque fibre de la matière narrative des récits de *L'Heptaméron*. Et la nouvelle 57, en proposant, via le personnage de Montmorency, de mettre en abyme ce plaisir d'entendre, de lire et de commenter des nouvelles, ne présente pas tant l'« étrange » image d'un gant vide « si gorgiasement [...] accousté » que le spectacle d'une main, celle de Marguerite de Navarre, tissant habilement les fils de sa nouvelle.

the woman. The lady, who remains conspicuously absent, is only a pre-text to storytelling » (Nancy Frelick, art. cit., p. 139).

⁵⁷M. Jeanneret constate ainsi que la critique a tenté d'unifier, en vain, ces voix discordantes qui débattent tout au long du recueil : « À partir de la biographie ou des poèmes de Marguerite, on a souvent essayé de réduire les discours sur l'amour [...] à une théorie néo-platonicienne ou platonico-chrétienne ; il a fallu reconnaître que la systématisation n'est pas possible. L'amour courtois et l'amour gaulois, la loi de l'honneur et celle du plaisir, la noblesse de l'esprit en quête de sublimation et la force du corps dans sa recherche d'assouvissement [...], toutes ces thèses antagonistes – et bien d'autres – sont proposées, et leur conflit demeure irrésolu. » (M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 70)

⁵⁸Nancy Frelick, art. cit., p. 143. « La parure du gant vide reflète le narcissisme de l'Anglais et sa pratique du récit. Elle souligne la vacuité et la stérilité de ce genre d'amour : peu importe à quel point le personnage embellit son conte, ses mots restent vides. » (trad. de l'éd.)

Quelques mots à propos de : Anne Boutet

Anne Boutet est PRAG à l'Université Gustave Eiffel (laboratoire LI-SAA). Docteure de Lettres Modernes, elle a soutenu au CERS une thèse sur les recueils français de nouvelles du XVI^e siècle et leur lecture par les romanciers comiques. Ses recherches portent notamment sur les problématiques génériques, la question des humeurs, l'écriture polyphonique et les procédés comiques au sein des nouvelles de la Renaissance.

Pour citer cet article

Anne Boutet, « « Mieux vaut la main que le gant d'une dame » : la nouvelle 57 de *L'Heptaméron* ou le romanesque courtois ridiculisé », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 30/11/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/595>.

« Ne se faut desespérer » : consolation et réconfort dans *L'Heptaméron*

Claudie Martin-Ulrich

§I

L'Heptaméron met en scène toutes sortes de morts, plus ou moins spectaculaires, et la question du deuil et de la souffrance en général affleure dans la très grande majorité des nouvelles¹. Morts violentes, sur le champ de bataille ou dans des circonstances plus ordinaires, mort imaginée, vraies et fausses mises en scène de l'agonie, le recueil joue bien avec toutes les facettes du passage de vie à trépas². Les tribulations rencontrées par les personnages sont constantes elles aussi, entraînant leur lot de peines, ce qui commence dès l'*incipit*. Le Prologue enregistre un nombre certain de décès et de pertes humaines, animales et matérielles. Pour autant, l'omniprésence de ces deuils n'entraîne aucune véritable pratique consolatoire. La disparition de l'époux de Longarine, dans les premières

¹La citation utilisée dans le titre de cet article apparaît dans *L'Heptaméron*, éd. N. Cazauran, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2020, p. 62. Les références à cette édition seront ensuite données dans le corps du texte, entre parenthèses.

²Voir Marie-Claire Thomine, « Images de la mort dans *L'Heptaméron* : *realia* et *topoi* », in N. Cazauran (dir.), *Autour du roman*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 97-115.

§2

pages, suscite peu d'émotions, à peine plus que celles des serviteurs, ou des chevaux perdus en cours de route. Ces décès brutaux, mentionnés rapidement, sont vus comme les signes de ce nouveau Déluge.

Face aux diverses tribulations comme aux incessants revers de fortune des personnages, peu de place est en général concédée aux moyens de réconfort que ce soit pour montrer leur capacité à se consoler ou pour dénoncer leurs difficultés à s'extraire de leurs peines. D'ailleurs, le lexique porte trace de ce semi-silence. Le mot *consolation* n'apparaît que vingt fois³. De surcroît, les devisants eux-mêmes, qui rient assez volontiers, n'ont pas la larme si facile⁴. S'ils éprouvent bien de la pitié pour les malheurs endurés par les protagonistes, que ces derniers leur ressemblent ou pas, le cercle des dix nobles n'évoque presque pas la consolation dans les devis. Pour quelles raisons mettre si ouvertement en scène aventures et épreuves et si peu les remèdes ? Peut-on représenter fréquemment la mort sans faire une place aux pratiques consolatoires ? Ainsi, on meurt dans les contes mais on ne se consolera pas ? Thème et pratiques de réconfort sont-ils rejetés dans un hors champ de la fiction en raison de leur peu d'intérêt narratif ? C'est peu probable : le discours consolatoire, à l'instar des autres types de discours, est doté d'un rendement rhétorique. Par sa composition bipartite, par ses potentialités émotionnelles, il constitue un levier propre à bouleverser l'auditoire de ce petit tribunal assis au beau milieu du pré. La signification d'une si discrète représentation du discours de réconfort est à chercher ailleurs. À l'image des périodes précédentes, la Renaissance considère la consolation comme une pratique garante de l'ordre social dont les principaux arguments, traditionnels, sont ancrés dans un riche terreau philosophique⁵.

³Voir G. Demerson et G. Proust, *Index de L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Clermont-Ferrand, Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique (C.E.R.A.C.), Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. III. À titre de comparaison, le mot *mort* est signalé à 210 reprises, *mourir* 35 fois, *morte* 23 fois. *Mourir* apparaît 55 fois contre *consoler* présent 14 fois et le participe au féminin *consolée* une seule fois. La famille des mots autour de *réconfort* compte en tout 13 occurrences, *remède* apparaît 19 fois, et 4 fois au pluriel, *remédier* à 3 reprises. Notons 44 occurrences pour *regret* et 27 pour *ennuy*.

⁴Voir les 61 occurrences pour *rire* contre 40 pour *larmes*, respectivement *ibid.*, p. 337 et p. 222. Voir Nicolas Le Cadet, « Les "piteuses histoires" de *L'Heptaméron* et les histoires tragiques du XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 73, 2011, p. 23-39.

⁵La forme privilégiée du discours consolatoire est la lettre. Pour la période antique se reporter notamment à Han Baltussen (dir.), *Greek and Roman Consolations. Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2013. Une récente approche transséculaire des thèmes et des pratiques consolatoires se trouve dans C. Martin-Ulrich (dir.), *Exercices de rhétorique, Sur la consolation* [En ligne], 9 | 2017, voir notamment : « Présentation : consolation et rhétorique », *Exercices de rhétorique, Sur la consolation* [En ligne], 9 | 2017, mis en ligne le 22 juin 2017, consulté le 12 septembre 2020. URL :

§3

Nous analyserons dans quelle mesure Marguerite s'inscrit dans la pensée consolatoire de son époque, ce qui explique en partie la répartition entre les personnages victorieux des tribulations et les autres. Les uns se consolent par eux-mêmes alors que les moins sages, dotés d'une âme plus commune, se jettent dans une quête de réconfort éperdue, pour ne pas dire perdue d'avance, quête dont ils sortent généralement vaincus. Au-delà de cette ligne de partage et de ce classement, se dégage un discours critique sur la prise en charge des peines et des épreuves.

« NE CONSEIL NE CONSOLATION » (P. 291) : LES ÂMES EN PEINE ET LES PEINES POUR RIRE

§4

Si le recueil met en scène de nombreux mélancoliques qui se laissent aller au désespoir, c'est pour bien mettre en évidence une vérité évangélique perceptible dans l'ensemble de l'œuvre de Marguerite⁶. Puisqu'en dehors de Dieu, toute tentative de consolation humaine est limitée, l'alternative est simple. Soit l'on possède une foi assez forte pour trouver par soi-même, en Dieu seul, réconfort et inspiration, soit cette foi est trop faible et les épreuves rencontrées deviennent de véritables tribulations. Les contes dénoncent sur un mode allant du comique au tragique les errements des faibles humains en proie au scandale, aux morts, à la violence et autres dangers de l'existence. Véritable tribunal, les juges que sont les devisants voient passer sous leurs regards toute une palette de cas, montrant l'universalité de cette quête éperdue pour satisfaire toutes sortes de désirs.

§5

Sur un mode comique tout d'abord. Dans certains contes, la consolation prête à rire ou à sourire. La batelière qui se joue des cordeliers concupiscent utilise le motif biblique de l'Ange de consolation pour leur signifier que, déposés par ses soins sur une île, elle les

<http://journals.openedition.org/rhetorique/543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.543> et Sabine Luciani, « Lucrèce et la tradition de la consolation », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 9 | 2017, mis en ligne le 20 juin 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/519>.

⁶Voir Nicolas Le Cadet, *L'évangélisme fictionnel. Les « Livres » rabelaisiens, le « Cymbalum Mundi », « L'Heptaméron » (1532-1552)*, Paris, Classiques Garnier, 2011, et les travaux d'Isabelle Garnier, « Du conte divertissant à la méditation spirituelle. La "vraie et parfaite amour" de Rolandine. Explication littéraire d'un extrait de la Nouvelle 21 », *Lire L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, études réunies par Dominique Bertrand, Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique (CERHAC), PU Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005, p. 107-122 ; « Plaisirs de la connivence : la langue du "village évangélique" dans *L'Heptaméron* », *Cahiers Textuel*, n° 29, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre (II)*, Chantal Liaroutzos (dir.), Paris, PU Denis Diderot, 2006, p. 103-122. Voir aussi Josiane Rieu, « *L'Heptaméron* ou la médiation narrative », *Loxias* 11, mis en ligne le 15 décembre 2005, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1011>. Voir également Guillaume Briçonnet et Marguerite de Navarre, *Correspondance (1521-1522)*, édition C. Martineau et M. Veissière, Genève, Droz, 1975.

a bien trompés (p. 98). La nouvelle 71 aborde le thème traditionnel du veuf joyeux. En cela, il s'oppose à la fidélité éprouvée par le seigneur d'Avannes, qui honore la mémoire de sa dame en la regrettant « beaucoup d'années » (p. 326). Afin de dénoncer l'hypocrisie masculine et amuser ses compagnons, Parlamente raconte comment le sellier de la reine, voyant sa femme à l'agonie, feint de se désespérer et de mourir de chagrin (p. 587-589). Il compte en réalité sur la pitié de leur chambrière qu'il appelle alors à son secours pour obtenir d'elle les dernières faveurs. La scène tourne en dérision les codes du deuil et la déploration feinte de l'époux, car percevant toute la scène et comprenant l'imminence de l'union entre son époux et sa chambrière, la mourante retrouve toute sa vigueur et finit par guérir. Le devis s'interroge sur l'étrangeté de cette guérison spontanée, ce qui suscite un débat autour de la fidélité due aux époux défunts. Tour à tour, les devisants expriment leur point de vue, selon une ligne de partage hommes-femmes assez attendue et fort courante. Le clan des hommes défend le mari en arguant du résultat de sa manœuvre amoureuse sur la santé de son épouse, position soutenue par Hircan en réponse à sa femme. Parlamente s'insurge contre la légèreté des hommes : « comme pour peu de consolation, ils oublient le regret de leur femme » (p. 589). Simontault avance la force du désir amoureux, Saffredent se montre prompt à innocenter le sellier compte tenu de deux arguments d'autorité : les morts ne voient pas les actions de ce monde et la mort délie des liens du mariage. L'intervention d'Oisille élève le débat pour mettre en avant le « bon cœur » qui ne cesse d'aimer au-delà de la mort. Cette tentative de consolation anticipée qui fait fi du chagrin et montre un élan de vie plus fort que la mort se retrouve dans des contes où des protagonistes blessés dans leur amour propre finissent par se consoler dans les bras de compagnons de fortune.

§6

À Naples, se joue un quatuor amoureux bien orchestré de trompeurs trompés⁷. Le roi Alphonse prend pour maîtresse la femme d'un gentilhomme. Il profite d'une absence de son mari pour l'approcher et feindre de vouloir la réconforter par une série d'objets et de discours (« par ses doulces persuasions, par presens, et par dons », p. 83). Cette démonstration d'affection porte rapidement ses fruits et elle se console dans les bras du roi. Découvrant la tromperie, le mari finit par trouver lui aussi, auprès de la reine, une forme de consolation qu'il lui présente comme une façon de se venger secrètement de leurs époux infidèles. Ce parfait manège dure dans le temps. La nouvelle présente sur un mode léger le « contentement » éprouvé par tous les protagonistes plus ou moins aveuglés par leur désir. Mais ce contentement est en réalité un substitut de consolation, une

⁷Voir Simone Perrier, « Amour se venge. Explication littéraire d'un extrait de la Nouvelle 3 », *Lire L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, *op. cit.*, p. 27-32.

stratégie pour répondre à l'infortune par une conduite dénuée de toute dimension transcendante et animée par le désir de trouver une satisfaction immédiate et irréfléchie à la mauvaise fortune. C'est donc une réponse qui opère au même niveau de conscience que l'adultère. Alors que la véritable consolation est le produit d'un changement, le *contentement* est un pis-aller éphémère et superficiel. Il traduit la frivolité des protagonistes prompts à se laisser abuser par toutes les illusions du monde et de la chair⁸.

§7

Le principal mobile qui induit ce gentilhomme à se rapprocher de la reine et lui permet d'obtenir d'elle une forme de compensation est la pitié qu'elle lui inspire. Or la pitié n'est pas synonyme de l'empathie que doit montrer le consolateur face à une peine. Elle serait plutôt ce qu'est, dans certains cas, le contentement à la consolation : une forme appauvrie et émoussée, qui suscite des réactions aux événements, lesquelles ne sont ni délibérées ni nuancées et dont les conséquences ne sont pas mesurées⁹. La servante de la femme du procureur, émue par la jeunesse et la beauté de Dumesnil, le prend en pitié et devient, elle aussi, au même titre que son maître au regard du duc et de la duchesse d'Alençon, une mauvaise servante qui trahit la confiance de sa maîtresse. À mauvais maîtres mauvais serviteurs. Mue par un désir de vengeance qui se surajoute à la pitié, la servante outrepassa son rôle en tentant de rétablir un ordre là où règne la corruption mais sans en avoir les moyens¹⁰. L'émotion n'est pas bonne conseillère.

§8

Un autre conte propose une variation sur le scénario de l'échange amoureux initié par la nouvelle 3. Éducation sentimentale, la nouvelle 15 narre les errances d'une jeune femme dans un univers presque sans Dieu. Dans ces deux histoires, la détresse amoureuse ne peut être allégée que par une forme de vengeance, suivant les règles d'une loi de l'échange stricte qui enferme les individus dans un système de croyances selon lequel ils ont droit *de facto* au contentement et à la félicité. Or, lorsque la satisfaction leur fait défaut, ce système de croyance leur impose presque de retrouver à tout prix leur prospérité, d'où la mise en œuvre d'une série d'actes dus à des réactions affectives plus qu'à une délibération intérieure. Ce même principe explique la place prise par le désir de vengeance¹¹. De façon

⁸ *Mundus, caero, daemonia* : le monde, la chair et le diable, triade maléfique que *L'Heptaméron* dénonce. Voir la chanson rédigée par le gentilhomme italien composée dans le monastère où il s'est rendu, p. 238.

⁹ Dans la nouvelle 19 par exemple, la pitié n'est pas sujet à caution.

¹⁰ *L'Heptaméron*, op. cit., nouvelle 1, p. 69 : « La pauvre femme ayant pitié de luy, le voiant tant beau, jeune et honneste homme, d'aimer si fort, et estre si peu aimé, luy declara la folie de sa maistresse, pensant que, quant il l'entendrait, cela le chastiroit de l'aimer tant ». C'est à partir de cette révélation que la tragédie se met en route.

¹¹ *L'Heptaméron*, op. cit., p. 202 : lorsque son mari vieillissant finit par lui accorder une attention tant attendue, la dame désire « luy rendre partie des ennuyz qu'elle avoit euz pour estre de luy peu aimée ».

similaire, la pitié est utilisée, par les différents gentilshommes comme par la dame de cette nouvelle, comme un levier pour obtenir amour, attention et réconfort¹². Vengeance et pitié proscrivent une véritable consolation. Ils en sont les freins évitables.

§9

Ainsi, les moyens déployés par la jeune femme pour retrouver l'amour et l'attention de son époux se soldent par un échec. Si elle trouve une forme de consolation auprès de sa maîtresse (p. 200), ce soutien n'est qu'un faible secours au regard de son état émotionnel. Appui humain et extérieur, non intériorisé par une quelconque pratique religieuse, il ne parvient pas à apaiser sa peine. En proie à la mélancolie, la jeune femme noble a beau porter du noir, signe d'une tristesse et d'un renoncement aux plaisirs de son âge, son mari n'en a cure. Cette situation initiale prépare l'apparition d'un autre type de sauvetage extérieur en la personne d'un prince qui « voulust essayer de la consoler » « en parlant avec elle » (p. 201). D'ailleurs, s'il en devient amoureux, il finit cependant par renoncer très vite à elle sous la contrainte d'un ordre royal. L'amour humain hors mariage, vu comme un remède au manque de reconnaissance et d'amour est cependant dénoncé par l'attitude que revendique la dame dans son discours d'adieu au gentilhomme. Lorsqu'elle lui avoue qu'elle a été entièrement sous l'emprise du dieu Amour, contrairement à lui qui se soumet à la loi de son prince, elle méconnaît le « vray amour » tel qu'il est défini sous de nombreuses formes dans le recueil¹³. Comme pour renforcer cette erreur de jugement, le récit décrit son inconstance amoureuse puisqu'elle s'attache à deux autres gentilshommes par la suite. Placée sous l'emprise d'un désir de récompense immédiate, elle démontre un caractère inconstant que le devis réproouve. Pour elle, point de consolation possible.

§10

Le réconfort n'est pas plus vécu par des personnages au destin tragique. Ces derniers font aussi l'expérience d'un monde sans transcendance faute de véritable lien avec le divin, par manque de connaissance et par défaut de pratique religieuse. Oisille raconte une des histoires les plus « piteuses » du recueil dans le but d'édifier les dames de la compagnie (p. 285-286). La nouvelle 23 poursuit le cycle des nouvelles où l'évangélisme occupe

Donnant, donnant, œil pour œil, dent pour dent, la loi archaïque de l'échange plonge dans un monde d'où la douceur et la compassion sont exclues. Sur la loi de l'échange, voir Gisèle Mathieu-Castellani, *La conversation conteuse : les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 169-188. Dans le devis, Longarine dénonce cette logique (p. 213-214). Voir également Ian R. Morrison, « La vengeance dans *L'Heptaméron* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome LX, 1998, n° 1, p. 57-68 et Nicolas Lombart, « Vengeance privée et résistance à la justice dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Seizième Siècle*, n° 13, 2017, p. 351-379.

¹²Désirant séduire un gentilhomme, la dame « l'incita d'avoir pitié d'elle, en sorte que ce gentilhomme n'oublia rien pour essayer de la reconforter ». *Ibid.*, p. 202-203.

¹³Voir en particulier le devis de la nouvelle 19, et les définitions d'Oisille et de Parlamente, *ibid.*, p. 242-243.

une place capitale. La jeune mère qui finit par tuer son nouveau-né à l'issue d'une série d'événements tragiques est finalement la victime d'une pratique religieuse largement dénoncée dans les contes. Aux antipodes de Marie Heroët, découvrant qu'elle a été abusée par le cordelier que son mari a institué en maître de sa maison et en qui il a mis toute sa foi, elle se laisse aller au désespoir. Sa première réaction est de demander à son mari de la venger tant elle est bouleversée. Oisille insiste dans un premier temps sur l'aliénation produite par ce viol (p. 291). Elle va encore plus loin et se livre à une véritable leçon en expliquant point par point les erreurs de jugement qui ont perverti le rapport de cette jeune femme à Dieu¹⁴. C'est bien parce qu'elle vit « hors de la connaissance de Dieu » (p. 291), expression qui résume toutes ses conceptions religieuses erronées, qu'elle se suicide. Son attachement à une pratique du sacré fondée sur les actes au détriment de la foi seule peint sans ambiguïté cette nouvelle d'une coloration toute évangélique, défendue par Oisille et Marguerite de Navarre. « [S]ans conseil ne consolation » décrit un état de dérélition absolue dans lequel la créature a perdu tout lien avec le divin. La nouvelle est d'autant plus sévère à l'encontre du cordelier violeur et hypocrite qu'elle prend la peine de reproduire au discours direct la réponse qu'il fait au gentilhomme soucieux de respecter la loi et d'être dirigé par les conseils de ce religieux (p. 287). Il invoque alors la Vierge comme modèle à partir duquel se conduire, mais en pervertissant la teneur du message biblique au sujet justement de la consolation¹⁵. L'ironie est à son comble.

§II

Racontée pour prouver l'existence des transis d'amour, amoureux parfaits qui peuvent mourir d'amour, la nouvelle 9, la première contée par Dagoucin, démontre bien que c'est par désespoir que le jeune homme renonce à la vie lorsqu'il comprend qu'il ne pourra épouser celle qu'il aime. Cependant, sa mort toute chrétienne et tournée vers Dieu signale aux auditeurs que l'amour humain n'a été qu'une marche vers l'amour divin (p. 119).

§I2

Entre ces deux extrêmes, comme pour apporter une vision plus nuancée au motif de la consolation, la dernière nouvelle du recueil met en scène Marguerite dans une position d'intermédiaire entre le monde des humains et le divin. Et la consolation, pour une fois, opère. Portant à nouveau sur la corruption du milieu conventuel, elle met en scène un prieur, qui, austère comme celui de Saint-Martin, finit néanmoins par profiter

¹⁴*Ibid.*, p. 291 : « Et alors qu'elle n'avoit jamais aprins des cordeliers sinon la confiance des bonnes œuvres, la satisfaction des pechez par austerité de vie, jeusnes et disciplines, qui du tout ignoroit la grace de Nostre bon Dieu donnée par le merite de son filz, [...] se trouva si troublee en l'assault de ce desespoir fondé sur l'enormité et gravité du peché, sur l'amour du mary, et l'honneur du lignage, qu'elle estima sa mort trop plus heureuse que sa vie ».

¹⁵*Ibid.*, p. 287 : « Ainsi ne devriez vous jamais faillir de vous abstenir d'un petit plaisir, veu que la bonne Vierge s'abstenoit, pour obeïr à la loy, d'aller au temple, où estoit toute sa consolation ».

de l'innocence et de la timidité d'une jeune religieuse pour coucher avec elle. C'est une même erreur qui entrave la conception religieuse de cette victime et la rapproche de tous les personnages qui se fient plus en un de leurs semblables qu'en Dieu seul et en font les frais. Non contente de mettre toute sa confiance en un homme puis en une institution qui se moquent d'elle, elle décide de faire un pèlerinage pour effacer son péché. Guidé par Dieu, elle se retrouve miraculeusement dans une église où elle rencontre la duchesse d'Alençon. Cette dernière la réconforte et la détourne de son projet. S'il est difficile de parler de véritable consolation, du moins la duchesse est-elle, en raison de l'autorité morale qu'elle représente, en capacité de diriger la jeune religieuse après lui avoir témoigné attention et compassion véritables.

§13

En matière de quête de consolation, le cas de Floride présente une voie moyenne entre Marie Héroët et les âmes qui ne connaissent que la peine. Décrite comme une longue course pour parvenir à trouver la paix, sa vie constitue une suite de pertes et de chagrins. Tout commence par la mort de son amie Avanturade, l'épouse d'Amadour, disparition qui met à l'épreuve les deux amoureux. Mais Amadour surtout demeure insensible au discours consolatoire et aux gestes réconfortants de Floride. Son refus de l'argumentaire traditionnel (l'allégation des « raisons de philosophie », p. 143) est bien sûr en partie dû au tourment amoureux qui le piège et l'accapare tout entier. Bien qu'il vienne de Floride, le réconfort demeure sans effet, même lorsqu'elle décide de lui avouer son amour pour le soutenir. Pourtant, dans cette scène, Floride ne manque pas d'empathie en pleurant justement avec lui (p. 144). Mais la démonstration de sa détresse et les efforts déployés sont lus par le stratège qu'est Amadour comme un signe de faiblesse et une occasion de profiter des embrassades pour abuser d'elle. Cette tentative d'apporter à son amant du réconfort est un échec cuisant à partir duquel elle fait l'expérience d'une grande solitude puisque sa propre mère, leurrée par les douces manières d'Amadour, cesse aussi d'être un appui sur lequel se reposer. Amadour change définitivement de statut à ses yeux. D'ami, d'objet et de sujet de consolation dans une existence où le mariage de Floride ne lui apporte aucune joie, Amadour devient son ennemi, et de surcroît un ennemi puissant. De déceptions en pertes successives, le destin du personnage pourrait décourager Floride et la plonger dans le désespoir. Pourtant il n'en est rien. Ce n'est qu'avec la mort d'Amadour que cessent ses tourments. Tout se passe comme si le destin de Floride, malgré tout scellé à celui d'Amadour, ne pouvait se transformer véritablement qu'à partir du moment, où son mari mort, libérée des attaches mondaines, elle pouvait faire, seule et pour elle-même, le choix de se convertir au seul amour qui est attache indéfectible et libération tout à la fois. Que Floride se console, la nouvelle le suggère à peine. La seule issue qu'elle choisit a cependant quelque chose de très radical, comme s'il n'existait pas

d'autre forme d'apaisement que celui qui conduit à s'extraire définitivement du monde pour trouver la paix. De ce point de vue, le destin de Floride annonce celui de la Princesse de Clèves.

LES GRANDES ÂMES

§14

À côté des femmes fatales, comme l'Ève moderne de la nouvelle inaugurale contée par Simontault, pour équilibrer la représentation de la gent féminine, se trouvent des âmes fortes qu'aucune épreuve ne parvient à anéantir. Pour mettre en scène ce type de personnages, rares et vertueux, Marguerite de Navarre s'appuie sans doute sur plusieurs traditions. L'une d'entre elles est le néo-stoïcisme qui fonde également la pensée de cette époque sur la consolation telle qu'elle est décrite dans les traités et les manuels¹⁶. Ainsi, il est admis que le discours de consolation se modèle en fonction des personnes, des objets de l'affliction et des circonstances. Dans les années où la reine rédige son recueil, c'est Érasme qui concentre d'une certaine manière toute la tradition rhétorique décrite par l'humanisme italien qu'il intègre et renouvelle. C'est pourquoi il nous servira de fil conducteur pour observer comment la reine de Navarre conçoit la consolation dans sa fiction narrative, bien que le recueil n'offre ni lettre de réconfort ni véritable discours consolatoire comme nous l'avons déjà souligné.

§15

Dans son fameux traité, le *De conscribendis epistolis*, Érasme développe une vision du discours consolatoire qui fait autorité¹⁷. Sa description de la lettre de consolation résulte d'observations sur le fonctionnement de la psyché et sur les réticences que peut rencontrer le consolateur. Après avoir souligné l'importance de soutenir ses proches dans l'épreuve par des mots, il met en exergue les difficultés techniques et humaines inhérentes à la consolation, discours contraint de s'adapter à la nature des êtres qu'il faut traiter avec circonspection et tact. C'est pourquoi le discours consolatoire doit venir d'un ami, ou être amical, car seul d'un ami, on peut accepter de recevoir des conseils pour se détour-

¹⁶Sénèque est largement lu dès les premières décennies du XVI^e siècle, comme en témoigne l'ouvrage de Denise Carabin, *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2004 ; sur Sénèque voir en particulier les p. 311-332.

¹⁷Le texte latin de référence se trouve dans l'édition procurée par Jean-Claude Margolin, *De Conscribendis epistolis*, in *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Ordinis Primis, Tomus Secundus, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1971, p. 432-465. Pour la traduction française du chapitre consacré à la consolation, nous renvoyons au texte édité par Christine Noille (traduction en collaboration avec Philippe Collé) dans Érasme, « *De conscribendis epistolis* (1522), ch. 49-50 », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 9 | 2017, mis en ligne le 20 juin 2017. Voir aussi Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, les Belles Lettres, 1981.

ner du chagrin. La première étape manifeste l'empathie du consolateur alors que la seconde, normative, est exhortative. Elle enjoint de retrouver un équilibre intérieur afin que l'affligé réinvestisse le rôle à tenir sur le grand théâtre du monde.

§16 La méthode érasmienne est triple. De celle-ci nous retiendrons deux passages : celui qui correspond aux grandes âmes et celui qui s'attache aux orgueilleux et aux honteux qui, pour des motifs différents, refusent le réconfort. Leur susceptibilité est si grande qu'il est nécessaire de les aborder par la ruse, en prétendant ne pas les consoler¹⁸. Les arguments utilisés pour s'attirer leurs bonnes grâces décrivent avec une grande justesse les qualités de quelques-unes des grandes héroïnes de *L'Heptaméron*.

§17 Sans prétendre que les sages sont insensibles à toute forme de réconfort, Érasme préconise de les attaquer frontalement en leur montrant « clairement à l'aide d'arguments qu'il n'y a pas de raison de souffrir, puisque rien ne peut attrister un homme sage¹⁹ ». Pour ceux à qui aucune circonstance ne fait perdre la raison, le seul énoncé des lieux communs tient lieu de secours. Plusieurs nouvelles mettent en scène ce type de personnalité qu'aucune épreuve ne parvient à abattre et qui savent se gouverner par une forme de sagesse exceptionnelle. Marie Héroët est de celles-là. Son aptitude à raisonner est aussi le résultat d'une foi indéfectible²⁰.

§18 Avant même qu'elle n'entre en scène, Geburon la présente comme un instrument de la « bonté divine » qui prend « pitié des pauvres brebis égarées » (p. 274), comprenons le prieur, cet ancien modèle d'austérité devenu orgueilleux et pris dans la spirale d'un dévoiement radical, définitif et multiforme. Il narre comment Dieu y met fin en plaçant sur son chemin une jeune religieuse au prénom chargé de symboles. Comme pour chaque nouvelle, il est possible de lire le conte selon plusieurs points de vue²¹. La nouvelle ne manque pas d'ironie. Cet ancien « père de vraie religion » s'escrime à vouloir ôter la virginité de celle qui porte le prénom de la Vierge. De ce point de vue, la leçon reçue par le mauvais prieur est doublement évangélique. La nouvelle dénonce ouvertement la croyance en un quelconque *habitus* de vertu d'autant plus dangereux qu'il aveugle tout le monde, jusqu'aux princes et princesses qui reçoivent, eux aussi, à l'instar de tous les

¹⁸Sa méthode préfigure la position de Montaigne sur la consolation dans son chapitre sur la diversion (*Essais*, III, 4).

¹⁹Érasme, éd. C. Noille, p. 2.

²⁰Sur cette nouvelle 22, notamment en relation avec le thème de la justice, voir Ullrich Langer, *Vertu du discours, discours de la vertu. Littérature et philosophie morale au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1999, p. 140-145.

²¹Voir Francis Goyet, *Les Audaces de la prudence, Littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 411-430.

protagonistes et des devisants, une leçon collective d'humilité²².

§19

Le prieur qui s'appuie à tort sur une vertu et une réputation acquises de longue date déchoie par étapes successives pour finir par trouver la mort²³. Resté imperméable aux leçons et aux rappels des principes de la religion que lui enseigne une toute jeune religieuse, son inférieure et sa « brebis », dans laquelle son regard pervers ne voit qu'une source de désir, il demeure la proie d'une aliénation concrétisée par deux figures : le loup et le diable²⁴ (p. 274 et p. 284). Ces deux images ont ceci de commun qu'elles traduisent une désunion intérieure, la duplicité dans sa puissance destructrice fondamentale et confirme la portée religieuse et mystique de cette nouvelle où par la répétition du prénom de l'héroïne, le texte anticipe la défaite du prieur. Cette jeune Marie porte le coup de grâce au prieur égaré et met fin à un dévoiement institutionnalisé.

§20

La mention du prénom, à plusieurs reprises dans la nouvelle, et du nom de famille attire d'autant plus l'attention que les devisants ont au contraire pour habitude de couvrir l'identité réelle des personnes afin de préserver la réputation de leur famille²⁵. Elle a une triple fonction et une triple portée. Nommer l'héroïne par son prénom la rattache aussi à Rolandine, ce qui lie les deux nouvelles tout en distribuant des rôles bien définis à chacune de ces figures de l'héroïsme féminin²⁶. Dans la nouvelle 22, le nom complet de la protagoniste a aussi une autre fonction. Il joue sur la connivence avec le premier cercle des lecteurs de la reine, puisqu'Antoine Héroët appartient bien à son réseau²⁷.

²²La réparation princière du dénouement prend à cet égard toute sa signification et boucle la boucle. Marguerite, comme son frère, abusés comme le commun des mortels par la réputation du prieur découvrent leur erreur et rétablissent l'harmonie sociale. Leçon collective qui regarde également tous les religieux qui confondent eux aussi les rôles car les « dames de Frontevaux, desquels il estoit tant craint, que quand il venoit en quelqu'un de leurs monasteres, toutes les religieuses trembloient de peur, et pour l'appaiser des grandes rigueurs qu'ils leur tenoit, le traictoient comme elles eussent fait la personne du Roy », (p. 274). Un tel égarement signale que le dévoiement prend ses racines dans la longue durée et relève d'une institutionnalisation perverse dont le conte ne rapporte que le dénouement en plusieurs étapes. Cette histoire sert aussi de leçon aux devisants comme le souligne le conteur (p. 284-285).

²³*L'Heptaméron*, *ibid.*, p. 274, le texte mentionne les paliers d'une déchéance qui commence par un laisser-aller qui corrompt d'abord le corps puis l'esprit tout entier comme l'indique l'emploi du mot « mutation ».

²⁴Voir la note de l'éditrice, *L'Heptaméron*, *op. cit.*, p. 665-666 citant Mathieu, 7-15.

²⁵C'est d'ailleurs l'argument avancé pour conserver l'anonymat du prieur. Sur la représentation des personnages dans le recueil, voir Jean Lecoïnte, « Les lieux rhétoriques de la personne dans les récits de *L'Heptaméron* », *Marguerite de Navarre 1492-1992. Actes du Colloque international de Pau (1992)*, éd. N. Cazauran et J. Dauphiné, Éditions Interuniversitaires, Mont-de-Marsan, 1995, p. 511-525.

²⁶Sur cette nouvelle voir la présente étude d'Ulrich Langer : « Les remontrances radicales de Rolandine (*Heptaméron*, 21) », *Op. Cit.*, automne 2020.

²⁷Sur cet aspect, voir *Le Réseau de Marguerite de Navarre*, colloque 5-6 octobre 2018, CESR, Tours,

§21

La nouvelle raconte comment la jeune sœur de ce familier de la reine, qui conjugue toutes les qualités de cœur et d'esprit, demeure inflexible et incorruptible au point de devenir une véritable héroïne de chasteté, dans la lignée des grandes résistantes du recueil (la muletière et Floride par exemple). Moins miséricordieuse que vindicative elle tient tête au prieur par la parole et les gestes à chacune de leurs rencontres. Que la jeune religieuse porte en plus le prénom de la Vierge souligne la portée du discours évangélique comme le commente la première phrase du devis²⁸.

§22

Les dialogues entre eux illustrent l'opposition de forces contraires qui ne cessent de s'éloigner l'une de l'autre à mesure que le temps passe. Le narrateur se plaît à noircir le tableau pour dépeindre l'humiliation du pécheur tenu en échec et l'élévation de l'humble croyante. Promis à une déchéance programmée, le prieur est victime d'un désir amoureux en perpétuelle augmentation, à mesure qu'il se heurte aux refus d'une religieuse entièrement nourrie par son amour pour le Christ²⁹. La convoitise du vieux religieux éveille en lui une capacité à forger des plans de plus en plus machiavéliques. Après avoir tenté en vain de susciter l'amour de Marie, il la menace et désire se venger. Face à ces diverses tentatives de corruption, la constance de Marie est déjà le signe d'une forme d'élection qui fait écho aux descriptions d'Érasme. « Rien ne peut attrister un homme sage, sinon l'infamie » et « nul ne peut le blesser que lui-même³⁰ ».

§23

Marie Heroët s'appuie sur un *habitus* de vertu, de courage et d'intelligence décrit avec une concision concertée. Mais à la différence de l'*habitus* du prieur, le sien ne cesse de se consolider. « Esprit subtil » et « sage en paroles » avait prévenu Geburon (p. 275) : elle constitue une adversaire de taille qui s'adapte malgré tout aux événements et aux tribulations. Toutes les scènes d'affrontement constituent des morceaux de bravoure où Marie se permet d'interroger à son tour le prieur pour le pousser à révéler ses intentions (p. 277). Ses réponses aux extravagantes demandes de cet « hypocrite » témoignent de son discernement, d'une perspicacité et d'une rapidité à convoquer tous les principes de

organisé par Anne Boutet, Laure Daubigny, Stéphane Geonget, et Marie-Bénédicte Le Hir, dont les actes sont en cours de parution.

²⁸ *L'Heptaméron*, *ibid.*, p. 282-285, Geburon ouvre le débat par ces mots : « Voilà, mes dames, qui est bien pour monstrier ce que dist l'Evangile, et saint Paul aux Corinthiens : "Que Dieu par les choses foibles, confond les fortes, et par les inutiles aux yeux des hommes, la gloire de ceux qui cuident estre quelque chose", et ne sont rien ».

²⁹ Voir *L'Heptaméron*, *ibid.*, p. 278 : « Elle lui respondit qu'elle aimoit mieux mourir en chartre perpetuelle, que d'avoir jamais autre amy que celui que estoit mort pour elle en la croix, avec lequel elle aimoit mieux souffrir tous les maux que le monde pourroit donner, que sans luy avoir tous les biens [...] ».

³⁰ Érasme, *op. cit.*, p. 2. L'infamie traduit le latin *turpitudinis*, qui désigne la laideur, la honte, l'indignité, l'infamie.

la vie religieuse qu'elle incarne pleinement. Sa nature, ses connaissances et ses actions sont à elles trois les témoins d'une forme d'excellence, c'est-à-dire de qualités à la fois acquises et en constante progression³¹. Munies de telles aptitudes morales et intellectuelles, la jeune Marie se tourne vers Dieu seul pour trouver de l'aide. Par une éloquence inspirée par la foi, transparaît au grand jour son esprit au sens spirituel³².

§24

C'est pourquoi les tentatives d'intimidation et d'humiliation, pas plus que la menace du déshonneur public n'attaquent la fermeté de cette « perle d'honneur³³ ». En effet, la honte ne peut venir que de comportements déplacés et déshonorants comme le souligne Aristote³⁴. *Turpe senilis amor*³⁵ : la turpitude dont le vieux prieur veut affliger la jeune Marie finit par se retourner contre lui et provoquer sa propre mort. Quant à Marie, elle incarne la pensée défendue par Nomerfide à propos de la honte dans un contexte toutefois différent³⁶. Chaque rencontre entre eux est l'occasion de prouver la persévérance de Marie. En réponse à la demande du prieur de prouver sa virginité, la jeune religieuse adopte l'attitude des martyrs de sainteté. Sa contenance, en particulier son visage reflète la pureté de son âme. Accusée d'avoir commis le crime d'adultère avec un confesseur, elle demeure impassible, le visage, tantôt « assuré », tantôt « sans peur » (p. 280 et p. 281). Cette impassibilité est la marque de son innocence, en marche vers une forme d'élection divine, ce que confirme la façon dont elle reçoit la sentence : en « levant les yeux au

³¹Sur cette approche aristotélicienne de la triade, *natura, usus, doctrina*, voir F. Goyet, « *Abito et magnanimità* dans le *Courtisan* de Castiglione : l'incivilité de la vertu », *Literatur und Moral*, V. Kapp et D. Scholl éd., Berlin, Duncker & Humblot (*Schriften zur Literaturwissenschaft*, 34), 2011, p. 37-64.

³²Pour une analyse en contexte de l'esprit de consolation appliqué au monde racinien, voir Francis Goyet, « Racine, *Esther*, I, 5 : essai d'analyse rhétorique », *Acta Litt&Arts* [En ligne], *Les enjeux de la dispositio au théâtre : les exemples d'Esther et Athalie*, mis à jour le : 14/02/2018, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/381-racine-esther-i-5-essai-d-analyse-rhetorique>.

³³Voir sa réponse éloquente sur ce point où elle transforme la honte en honneur selon le code de la logique théologique propre à la « Préréforme », largement accentuée par le climat anticlérical (comme le souligne Ullrich Langer, *op. cit.*, p. 141-142). Marie déclare : « Celui qui cognoist le cueur de ses serviteurs, me rendra autant d'honneur devant luy, que vous me ferez de honte devant les hommes » (*L'Heptaméron*, *op. cit.*, p. 281).

³⁴Aristote, *Rhétorique*, éd. P. Chiron, Paris, GF Flammarion, 2007, II, 1384 a, 24, p. 300. La honte est définie comme « une souffrance et une perturbation concernant ceux des maux qui paraissent conduire à la perte de la réputation » [1383 b 12], p. 296. L'accusation du prieur correspond à un des motifs de honte catalogué par Aristote (« copuler avec qui on ne devrait pas », p. 297).

³⁵« Honte au vieillard amoureux », célèbre citation tirée des *Amours* d'Ovide, I, 9, 4.

³⁶*L'Heptaméron*, *op. cit.*, p. 399, dans le devis de la nouvelle 40 : « [...] la personne, qui aime parfaitement d'un amour joint au commandement de son Dieu, ne cognoist honte ne deshonneur, sinon quand elle deffault ou diminuë de la perfection de son amour : car la gloire de bien aimer ne connoit aucune honte ».

ciel³⁷ », signe d'un désir de chercher en Dieu seul « sa résistance contre le péché » et « sa patience contre sa tribulation » (p. 282). Cette « patience » n'est bien entendu pas la passivité du renoncement que connaît le condamné coupable mais celle de l'innocent qui ne reconnaît que la loi de Dieu et tire de cette foi toute sa force. C'est pourquoi la *patience* est, en contexte, synonyme d'une forme de résistance : ni passive ni résignée.

§25

Reflet d'une foi indéfectible, le discours de la jeune religieuse signale la grandeur d'une âme qui a déjà trouvé, en elle-même, tout le secours nécessaire pour affronter les diverses tribulations. Isolée dans son couvent après le départ de sa tante, déplacée par les menées de ce « mauvais pasteur », elle profite des connaissances d'une compagne, qui lui conseille de faire profil bas après l'énoncé des modalités de sa longue pénitence (p. 282). À aucun moment Marie n'est complètement délaissée. Cette petite aide providentielle qui lui évite la pire des condamnations ne relève pas du réconfort. Elle s'inscrit dans le réseau de soutien familial que reçoit Marie tout au long du récit. Cette intervention d'une camarade signale que les accusations du prieur n'ont pas terni sa réputation auprès de ses compagnes et nuance le climat de corruption conventuelle qui se dégage du récit.

§26

Preuve des voies impénétrables de Dieu, la pénitence devient en fin de compte une occasion de mettre Marie à l'épreuve et de recevoir dans l'ordre humain une récompense à son tourment. Entre Dieu et les hommes, c'est cependant bien, comme c'est plusieurs fois le cas dans le recueil, par l'intervention de Marguerite, et par le roi, ce lieutenant de Dieu sur terre que la justice est rendue. Contre toute attente, la condamnation lui permet aussi de mettre en ordre sa vie sur le plan humain, par la rédaction d'un mémoire enregistrant les étapes de son calvaire, mémoire qu'elle remet à son frère. Confié à leur mère, le document est transmis à la reine selon un mode de circulation efficace autant que représentatif d'une société de réseaux et de solidarités.

§27

La durée symbolique des trois ans rappelle un processus d'initiation qui parachève et couronne le chemin de croix de la jeune religieuse et dans une certaine mesure fonde son avenir radieux. Forte de cette capacité à diriger sa vie et à ne considérer qu'une seule voie au milieu des tribulations, celle de Dieu, elle est alors prête à diriger les âmes en devenant abbesse. Ce mouvement de réparation ascensionnel est l'exact opposé du processus de dévoiement mortifère qui détruit progressivement le prieur dont la retraite volontaire équivaut à une mort sociale qui ne peut aboutir qu'à une inévitable et somme toute rapide mort physique.

³⁷Un tel tableau présentant un personnage en proie à une grande épreuve, notamment dans l'épreuve de la mort, qui lève les yeux au ciel, apparaît à plusieurs reprises dans le recueil notamment dans la nouvelle 2. Ici, cette image est le signe d'une connivence évangélique que le devis accentue sans ambiguïté.

§28

Soutenu par l'idée que Marie incarne une parfaite dévotion, rendant implicitement inutiles tous les bienfaits d'une consolation venue des pairs ou des proches, le récit vise l'exemplarité évangélique et introduit le thème des mauvais pasteurs, qu'ils soient prieurs ou simples cordeliers. En cela il prépare activement la tragédie de la nouvelle 23 et la dénonciation sans nuance des méfaits d'une foi accordée aux hommes au détriment d'une relation sans intermédiaire avec Dieu. Orchestré par l'intervention de Marguerite représentée dans son rôle de « Royne de Navarre » (p. 284), le dénouement de la nouvelle témoigne des limites de la justice humaine pour traiter un cas qui suscite une telle « horreur » et démontre les limites humaines de Marie dont la résistance au mal n'a pas le pouvoir de ramener le prier sur le chemin de la repentance³⁸. Le conte se referme sur une représentation de la victoire de Marie sur les forces de désunion (le diable incarné par le prier et son acolyte), sans avoir mentionné d'autre moyen que la foi comme source de secours pour supporter ce lot d'épreuves. Anticipant presque *La Religieuse* de Diderot, cette histoire est exemplaire dans sa façon de prévenir les lecteurs en leur montrant que même les bonnes âmes sont soumises, en dépit de leur bonté naturelle, aux tourments et que posséder la vertu n'épargne pas des épreuves.

§29

À un premier niveau de catéchisme, le récit illustre que non seulement le chrétien peut compter sur une justice divine qui élève les humbles et humilie les orgueilleux mais qu'en Dieu seul gît la consolation. Cette conception a pour conséquence d'affaiblir toute tentative de consolation humaine, ce que plusieurs autres nouvelles confirment largement.

§30

Dans le registre plus exotique du récit de voyage, la femme de Robertval présente des qualités comparables à celles de Marie. La comparaison se poursuit car elle partage un même mode de pensée et de vie (le lieu commun du *victus*) et leurs destinées constituées d'épreuves qu'elles soutiennent grâce à une foi indéfectible sont similaires. Les récompenses reçues sont elles aussi comparables. Devenant une institutrice pour jeunes filles à qui elle apprend à lire et à écrire, elle occupe une fonction sociale et laïque proche de la direction et de l'encadrement spirituel et matériel qui reviennent à une abbesse. De facture beaucoup plus simple, ce conte éclaire rétrospectivement la nouvelle 22. Simontault se montre particulièrement explicite sur la place de la consolation, mot qui apparaît dans le texte, dans l'existence de cette femme et dans les décisions qu'elle prend. C'est sa constante fidélité, à son mari et à Dieu, qui lui apporte la force de survivre à l'épreuve de l'abandon sur l'île déserte, étape initiatique s'il en est, et c'est par la lecture des saintes

³⁸Remarquons que contrairement à Rolandine, Marie Heroët ne recherche pas à obtenir une autre forme de justice que la récompense reçue de la main du roi.

Écritures, dans une atmosphère toute évangélique que la « pauvre femme » trouve la voie du salut³⁹. Le dénouement qui fait suite au sauvetage providentiel et au retour à la civilisation est interprété comme une récompense, dans l'ordre humain, pour les épreuves endurées par ce modèle de piété. Il prépare la lecture saturée de références pauliniennes, signe de ralliement évangélique, qui prédomine dans le devis.

§31

De ces deux exemples, on peut tirer une conclusion sur le statut du réconfort qui, en fin de compte, n'est accessible qu'à ceux qui sont déjà en marche vers le salut, ceux que la société finit par reconnaître comme des modèles et des guides si modeste leur champ d'action soit-il. À l'autre extrémité sur le chemin de la sagesse, se trouvent les égarés, personnages en proie à des passions extrêmes, cherchant à satisfaire leur désir mais pleinement entravés par une vision du monde qui leur interdit toute transcendance.

§32

La mise en scène des afflictions de tous ces personnages en quête de satisfaction, de reconnaissance, de revanche sur la fortune ou de meilleures conditions de vie constitue un terreau narratif propre à susciter réflexions et débats. Que les peines fassent rire, sourire ou encore pleurer, elles demeurent ici vécues sous l'emprise d'un monde aux lois souvent archaïques, révélant un paradigme que les devisants ont tendance à juger comme révolu ou suranné. Au travers du discours sur la consolation, s'énonce une pensée évangélique plus radicale qu'il n'y paraît. L'incapacité des personnages ordinaires à puiser en eux-mêmes le réconfort nécessaire pour dépasser leurs infortunes et leur tendance à sombrer dans le désespoir se rattachent à la conception que la reine se fait de la vie, à savoir une initiation. Le regard porté sur des pratiques consolatoires qui se réduisent à des recherches de contentement immédiat est donc sévère. Celui qui observe l'utilisation d'une tradition consolatoire composée d'arguments usés l'est tout autant.

§33

Toutefois, il existe bien une façon de trouver du réconfort sur terre. Les âmes des plus sages protagonistes de *L'Heptaméron* ont toutes en commun de posséder une vertu et une *vis*, une force qui s'affermite et s'affirme dans le temps. Ainsi elles rencontrent une longue série d'épreuves, au même titre que beaucoup d'autres. Mais c'est au gré des événements rencontrés qu'elles deviennent plus vertueuses et plutôt que de compter sur le soutien et sur la consolation de leurs proches parents ou de leurs amis, elles expérimentent par elles-mêmes la cruauté du monde. C'est de et dans ce contact direct et si l'on peut dire frontal que se confirme, si ce n'est leur élection, du moins leur capacité à toujours lever les yeux vers le ciel. C'est là seul que se trouve leur véritable appui, celui qui contient et transcende toutes les tentatives humaines de réconfort, souvent vues comme

³⁹ *L'Heptaméron*, *op. cit.*, p. 550 : « Les pauvres gens se trouvant tous seuls en la compagnie des bestes sauvages et cruelles, n'eurent recours qu'à Dieu seul, qui avoit tousjours esté la ferme espoir de ceste pauvre femme ».

dérisoires. Si c'est bien aussi dans la durée que se consolide leur foi, ce réconfort n'endurcit pas leur cœur. Ni Marie Heroët ni la femme de Robertval ne se révoltent contre les tribulations. Plutôt que de parler de foi ou même de consolation, il serait peut-être plus juste d'évoquer l'exercice de la foi, celui qui fonde le contentement spirituel que connaît Oisille et qu'elle évoque dans le prologue. Cet exercice comme l'*habitus* demeure toujours en cours d'acquisition, c'est celui-là même dont parle Montaigne, l'*exercitation*, qui procède de la volonté et du choix concerté et révèle un certain rapport au monde.

Quelques mots à propos de : Claudie Martin-Ulrich

Claudie Martin-Ulrich est maître de conférences à l'université de Pau et des Pays de l'Adour où elle est responsable de l'agrégation des lettres et membre du comité de lecture de la revue *Op. Cit.* Membre de l'équipe IRCL (UMR 5186), elle travaille sur les liens entre émotions et littérature et sur la rhétorique appliquée aux textes de la Renaissance. Ses derniers travaux portent sur la consolation, son histoire, son discours et ses pratiques, sujet à propos duquel elle dirige aussi un groupe de recherches pluridisciplinaires.

Pour citer cet article

Claudie Martin-Ulrich, « « Ne se faut desespérer » : consolation et réconfort dans *L'Heptaméron* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 30/11/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/597>.

Les remontrances radicales de Rolandine (*Heptaméron*, 21)

Ulrich Langer

§1

La 21^e nouvelle de l'*Heptaméron* est l'une des plus connues du recueil – à juste titre. Elle concerne les aventures et les mésaventures conjugales d'Anne de Rohan (« Rolandine »), fille aînée de Jean II, vicomte de Rohan et Marie de Bretagne. Elle fut fille d'honneur à la cour d'Anne de Bretagne, épouse de Charles VII et Louis XII¹. La protagoniste, victime de la négligence de son père qui hésite à payer une dot adéquate, et de la défaveur de la reine, elle-même mal disposée envers le vicomte, se voit sans perspective de mariage et décide de poursuivre sa cause conjugale sans consulter ni son père ni la reine. Elle finit par se lier avec un gentilhomme bâtard d'une très grande famille. Les deux contractent un mariage clandestin, sans toutefois le consommer charnellement, car Rolandine espère pouvoir convaincre son père de la justesse de sa cause et publier l'union une fois que l'accord paternel est assuré. Ayant appris ces circonstances la reine est furieuse d'avoir été contournée et elle convoque Rolandine devant la cour. Celle-ci se défend de ses actions, et son attitude courageuse se manifeste dans deux discours rapportés en tous ses détails

¹Ces identifications ne semblent pas sujettes à controverse ; voir l'édition de l'*Heptaméron* par Renja Salminen, Genève, Droz, 1999, p. 715. Toutes les références renvoient à l'édition Nicole Cazauran, Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2000.

par Marguerite de Navarre. Ce sont ces discours qui prêtent un éclat à la nouvelle et qui font entrer Rolandine dans ce nouveau registre des femmes illustres que constitue en partie l'*Heptaméron*. Ce sont aussi ces discours qui feront l'objet particulier de cette étude.

LE DÉSACCORD POLITIQUE « LÉGITIME » : REMONTRANCES ET DISCOURS

§2

Au lieu de les comprendre en premier lieu comme des plaidoyers *pro domo sua*, ou des réponses à des accusations, j'aimerais les situer dans un type de discours proféré dans des circonstances de conflit politique avec le souverain, dans la monarchie française du xvi^e siècle. En d'autres mots, si nous transposons les paroles de Rolandine en une situation non pas « personnelle » mais politique, comment comprendrions-nous son conflit avec la reine, et quelle forme prendrait-il ? Suivant le contexte institutionnel et la nature des événements provoquant le conflit, ses discours s'apparentent au genre de la « remontrance », de la « harangue », qui ont pour but de persuader le souverain du mal-fondé d'une politique ou d'une loi, ou aux discours « au vray », de la « déclaration » qui justifient devant le souverain des actions prises en apparence (seulement) à l'encontre de l'autorité royale. C'est en franchissant les barrières entre le « public » et le « privé », par ailleurs fort perméables dans le domaine du mariage noble, que nous mesurons l'expression radicale de l'opposition de Rolandine.

§3

Nous connaissons de très nombreuses remontrances parlementaires (et autres), dès l'origine des parlements de l'Ancien Régime, et surtout à partir du milieu du xvi^e siècle. Nous connaissons également de nombreuses publications autour du conflit confessionnel, à partir de la conjuration d'Amboise et notamment autour de la prise d'armes des protestants en 1562, dans ce début de l'ère de propagande alimentée par l'imprimerie². Certaines sont violentes, beaucoup d'autres visent non pas la rupture mais un vivre-ensemble. Ce dernier type d'expression de conflit est légitime, au sens où il a pour but de persuader et de rester à l'intérieur des voies institutionnelles du régime. Il ne vise pas à choquer, à réduire au risible, à inciter la haine ou la vengeance ; il n'est ni satire ni invective³. C'est

²Voir Donald R. Kelley, *The Beginning of Ideology : Consciousness and Society in the French Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

³Sur cette littérature qui n'atteint pas la violence de la polémique, voir Paul-Alexis Mellet, « Les remontrances : une expression paradoxale de la société politique », dans M. Laureys, David A. Lines, Jill Kraye, eds., *'Forms' in Renaissance Conflict and Rivalries*, Bonn, V&R Unipress, 2015, p. 247-272 ; P.-A. Mellet, Ulrich Langer, eds., *Les Remontrances (Europe xvi^e-xviii^e siècles). Textes et commentaires*, Paris, Garnier, à paraître. Sur les discours de justification après la prise d'armes en 1562, U. Langer, « How not to be (and sound) seditious : the Prince de Condé's justifications for starting the first war of religion

au travers de ces textes, de leur rhétorique et de leur éthique, que nous pouvons mesurer l'importance des discours de Rolandine, comme si son cas présentait un des modèles du conflit avec le souverain que les générations suivant Marguerite de Navarre vont imiter ou éviter. La démarche est historiquement anachronique, mais elle ne l'est pas du point de vue rhétorique ou éthique, car les principes opératoires proviennent pour la plupart, nous le verrons, de la rhétorique classique.

§4 Même si les nombreuses remontrances, harangues et discours se rangent parfaitement bien sous l'égide de la rhétorique classique, certains thèmes, voire certains mots-clés émergent de cette masse de textes qui vont leur impartir une spécificité. Ils servent de marqueurs, si l'on veut, de la société politico-éthique qu'est la monarchie au seuil de la modernité. Voici ce que les auteurs de ces textes affirment, face au souverain, pour à la fois exprimer leur désaccord et pour ne pas provoquer la rupture des liens d'amitié et d'obéissance :

§5 - Un désir constamment affiché du *repos* et de la *tranquillité* du royaume, ainsi qu'un désir de défendre l'*autorité* du roi. Les acteurs dans les conflits expriment à tous moments leur souhait de ne pas troubler ou de restaurer ce repos, en soutenant l'autorité du roi.

§6 - Une dénégation constante de toute volonté de poursuivre des « intérêts » ou des « causes » *particuliers* au détriment du bien de tous les sujets. Ce sont les sujets séditieux et « tyranniques » qui cherchent à obtenir des avantages particuliers au préjudice de tous les sujets du royaume.

§7 - Une expression d'*affection* envers le souverain, engageant celui-ci à répondre de manière bienveillante. L'auteur d'une remontrance ne cessera d'insister sur son amour du souverain.

§8 - Un argumentaire qui refuse l'artifice des raisonnements en faveur de l'*évident* et du *notoire*, accompagné d'expressions de *franchise* personnelle. L'exposé franc et entier des faits suffira à convaincre le souverain, et ces faits, par ailleurs, sont connus de tous ceux qui considèrent la matière avec un esprit ouvert et intègre.

§9 Lorsque Rolandine se justifie devant la reine, ces éléments constituent pour ainsi dire un horizon d'attente : ses discours en contiendront certains mais elle finira par se démarquer de la situation éthique qu'ils impliquent.

(1562-1563) », dans John O'Brien, Marc Schachter, eds., *Sedition. The Spread of Controversial Literature and Ideas in France and Scotland, c. 1550-1610*, Turnhout, Brepols, à paraître. La polémique pendant ces conflits a fait l'objet de nombreuses études : Tatiana Debbagi Baranova, *À coups de libelles. Une culture politique au temps des guerres de religion (1562-1598)*, Genève, Droz, 2012 ; Andrew Pettegree, *Reformation and the Culture of Persuasion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

ROLANDINE FACE À LA REINE

- §10 Retournons à la situation de la protagoniste de la nouvelle. La reine l'ayant admonestée avec une violence certaine, Rolandine se justifie en citant la mauvaise volonté que lui ont manifestée son père et la reine, en louant les origines nobles et la vertu du bâtard, et en soulignant que le mariage n'a pas été consommé. Ces informations constituent les événements et les actions de la « narration » de ses discours, le « narré du fait », pour reprendre des termes de l'époque.
- §11 Certains mots-clés vont colorer ces informations, notamment « affection » et « amour », leur contraire « mauvaise volonté », « désespoir » et ses contraires « repos » et « paix » ; « délibérer » et « audace ». Privés de leur contexte particulier, ces mots pourraient tout aussi bien figurer dans un discours délibératif, le lexique « public » étant très peu distinct du lexique « privé ». De plus, la preuve par l'évident ou par le notoire domine les discours de Rolandine, et ce recours à l'évident provoquera d'ailleurs la colère de la reine. Cela étant, contrairement à une expression de conflit qui se conçoit comme légitime, visant l'harmonie des membres du corps politique, les formulations de la protagoniste transgressent les limites du désaccord amical. Elles touchent à une sorte de *parrhesia* radicale, un dire qui donne la priorité absolue à la vérité de la cause, au détriment du vivre-ensemble. C'est le dire-vrai d'un Socrate dans l'*Apologie* et des martyrs qui proclament la vraie foi. Dans un contexte politique, les discours de Rolandine, nous le verrons, relèveraient tout simplement de la sédition.
- §12 Je commencerai l'analyse juste avant le moment où Rolandine prend la parole. Il est significatif (et typique) que Marguerite de Navarre mette en avant sa réponse en lui accordant le discours direct, alors que la réprimande initiale de la reine est simplement résumée dans le texte. Le don de l'éloquence se manifeste chez les justifié(e)s et la narratrice n'hésite pas à la mettre en scène. Cette éloquence est fortement rationnelle, c'est-à-dire qu'elle fait voir ses liens logiques et qu'elle réduit l'apport des passions. Elle n'est point le bégayement de l'inspiration ou la parole apodictique du mystique ; cette éloquence fait à tout moment preuve de maîtrise et de délibération.
- §13 Ayant donc appris l'existence du mariage clandestin de Rolandine, la reine convoque celle-ci devant la cour et lui adresse une admonestation sévère devant plusieurs personnes :

La Royne, après avoir congneu la verité du mariage par la lettre du bastard, envoya querir Rolandine, et, avecques un visage fort courroucé, l'appella plusieurs fois malheureuse au lieu de cousine, luy remonstrant la honte qu'elle avoit faite à la maison de son pere, et de tous ses parens, de s'estre mariée, et à elle qui estoit sa

maïstresse, sans son commandement ne congé. (p. 262-263⁴)

§14

Pour la reine le mariage clandestin de Rolandine est moins un *tort*, au sens légal, qu'une cause effective de *honte* pour la maison noble. L'honneur de la maison précède toute question de légalité. Les discours de justification des grands nobles protestants et catholiques – en l'occurrence, Louis de Condé et François de Guise⁵ – insisteront de même en priorité sur la réputation ou l'honneur de leurs auteurs. Nous sommes ainsi en plein régime noble, pour ainsi dire, que la cause soit publique ou privée.

§15

Marguerite de Navarre met l'accent sur deux détails : la colère qui se dessine sur le visage de la reine, et le fait qu'elle appelle Rolandine « malheureuse » au lieu de « cousine ». La colère est signe de son manque de maîtrise d'elle-même, de l'absence de modération dans ses propos : la réprimande sera donc moins une *remontrance de la raison* qu'une insulte⁶. Se laisser emporter par la colère affaiblit la cause, car cette perte de maîtrise rendra la démarche moins ferme et moins cohérente, et elle décourage les témoins de se rallier à la proposition⁷. La colère est aussi le symptôme du manque de tempérance, et

⁴Voir, sur le « scandale » du mariage de Rolandine (au sens technique du *scandalum datum* / *acceptum* dans la théologie scolastique), Scott Francis, « Scandalous Women or Scandalous Judgment ? The Social Perception of Women and the Theology of Scandal in the *Heptaméron* », *L'Esprit Créateur*, 57, 3, 2017, p. 33-45, et surtout p. 39-42.

⁵En prenant les armes pour défendre la cause protestante après le massacre de Wassy, Condé justifie la publication de textes expliquant les raisons de ses actes en termes d'une défense de sa réputation. Ses ennemis « osans bien charger la reputation d'un tel Prince de plusieurs impudentes mengeries, & taschans de rejeter sur luy toute la coulpe de la continuation de ces troubles, [il fait sa déclaration] pour le desir qu'il a de conserver envers tous les Princes & Potentats de la Chrestienté, & vers tous les bons subjects du Roy, la bonne & entiere reputation du sang & du lieu dont il est » (*Ample declaration faite par Monsieur le Prince de Condé, pour monstrier les raisons qui l'ont contraint d'entreprendre la defence tant de la Religion qu'il maintient comme bonne & sainte, que de l'autorité du Roy, & repos de ce Royaume, avec la Protestation sur ce requise*, s.l., 1562, A 3^r). Le texte principal justifiant le duc de Guise après le massacre de Wassy, le *Discours au vray & en abrégé, de ce qui est dernièrement advenu à Vassy, y passant Monseigneur le Duc de Guise* (Paris, Guillaume Morel, 1562) représente les accusations contre Guise comme des calomnies visant son honneur : « Il est notoire combien de faux bruits, & de libelles diffamatoires, depuis quelques années ont esté semez par quelques mal-heureux, contre l'honneur d'un Prince, duquel autrement la vertu estonne tous ses adversaires » (A 2^v).

⁶Cicéron nous conseille d'éviter les « *perturbationes* » telles que la colère, qui échappe au contrôle de la raison ; même lorsqu'un reproche (*obiurgatio*) est nécessaire, nous pouvons paraître en colère, mais nous ne devrions pas l'être ; lors de notre blâme (*castigatio*), tout en ajoutant une certaine force (*gravitas*) et en manifestant de la sévérité (*severitas*), nous devons éviter l'insulte (*contumelia*). Le locuteur doit justifier toute âpreté (*acerbitas*) en montrant qu'elle sert le bien de la personne réprimandée (*De officiis*, I.xxxviii,136-137).

⁷« *Quae enim cum aliqua perturbatione fiunt, ea nec constanter fieri possunt neque iis, qui adsunt*

le signe non du bon roi mais du tyran. L'épithète « malheureuse », relevée par la narratrice, est tout aussi pernicieuse, car elle constitue une insulte (*contumelia*) et non pas une remontrance amicale⁸ ; la reine signifie qu'elle considère Rolandine non pas comme une amie mais comme une ennemie. Le terme « cousine » aurait souligné non seulement l'attache familiale mais l'égalité que l'amitié implique ; son absence dans la réprimande de la reine démontre qu'elle entend traiter Rolandine comme une inférieure qui doit demander son pardon.

§16

Au lieu de laisser la parole immédiatement à Rolandine, la narratrice lui prête une sorte de délibération affective qui finira par renforcer l'éthos de ses discours :

Rolandine, qui de long temps congnoissoit le peu d'affection que luy portoit sa maistresse, luy rendit la pareille, et, pource que l'amour luy defailloit, la crainte n'avoit plus de lieu : pensant aussi que ceste correction devant plusieurs personnes ne procedoit pas d'amour qu'elle luy portast, mais pour luy faire une honte, comme celle [la reine] qu'elle [Rolandine] estimoit prendre plus de plaisir à la chastier que de desplaisir à la veoir faillir, [Rolandine] luy respondit d'un visage aussi joyeux et assuré, que la Royne monstroir le sien troublé et courroucé [...] (p. 263)⁹

§17

Rolandine sait depuis longtemps que la reine ne possède aucune « affection » ni « amour » pour elle ; la présence de cette affection chez la souveraine l'aurait obligée à lui en montrer en retour. Son absence, donc, lui permet de manifester ce même manque d'amour, et de ne pas avoir peur de la reine. L'affection est le symptôme d'un lien réciproque et amical ; en son absence la paix peut se rompre. L'intérêt commun ou un devoir abstrait n'ont pas le même pouvoir que le lien affectif.

probari » (Car ce qui se fait sous l'effet d'un certain trouble ne peut pas se faire avec constance ni se faire accepter par ceux qui sont présents) (*De officiis*, I.xxxviii.137). C'est vrai même s'il s'agit de nos plus grands ennemis.

⁸Le manuscrit Fr. 1512 ajoute d'ailleurs « meschante » à « malheureuse ». Encore Cicéron : « [N]am et monendi amici saepe sunt et obiurgandi, et haec accipienda amice, cum benevole fiunt. (...) Omni igitur hac in re habenda ratio et diligentia est, primum ut monitio acerbitate, deinde ut obiurgatio contumelia careat » (« Car il faut non seulement conseiller les amis mais aussi formuler des reproches à leur égard ; le conseil et le reproche devraient être bien accueillis lorsqu'ils sont proférés avec bienveillance [...] Ainsi dans toute cette matière il faut de la raison et du soin ; que le conseil soit privé d'âpreté et le reproche libre d'insultes ») (*De amicitia*, XXIV, 89).

⁹Le parallèle entre le visage de Rolandine (« joyeux et assuré ») et celui de la reine (« troublé et courroucé ») souligne le « trouble » (la *perturbatio* de Cicéron) que la colère introduit, alors que la joie de Rolandine est le produit de sa confiance et de sa fermeté. Joie et certitude sont les marques du martyr, mais elles renvoient aussi à la « constance » que doit maintenir l'orateur persuasif. La tonalité religieuse de ses discours se développera dans leur conclusion.

§18 Le plaisir qu'éprouve la reine à châtier sa cousine prime son déplaisir à la voir faillir : perversion du lien familial, et perversion du lien entre souverain et sujet. Un monarque motivé par le plaisir du châtiment ne châtie pas parce qu'il s'y voit obligé par les lois ; il prend l'initiative, pour ainsi dire, de par sa propre volonté. C'est donc un tyran *in nuce*, dominé par le plaisir que procure le pouvoir à son état pur.

§19 Perturbée par sa colère et le plaisir que lui apporte son châtiment, la reine ne distingue point l'admonestation fondée sur une action accomplie dans le passé et celle qui vise à combattre une action qui tend vers l'avenir. Dans le premier cas, et c'est celui de Rolandine, il faut faire preuve de modération et montrer le déplaisir qu'on ressent à être obligé d'admonester un ami.

§20 La distinction est classique ; elle se retrouve chez Plutarque, ici dans la traduction d'Amyot qu'auraient pu connaître les lecteurs de *l'Heptaméron* :

[...] aussi faut il estre moderez quand ce sont choses faictes, où il n'y a point de remede, tellement que la remonstrance monstre que le reprenant ait plus de des-
plaisir & de compassion de la faute de son amy, que non pas d'aigreur à le re-
prendre : mais où il est question de les garder qu'ils ne faillent, & de combattre
contre leurs violentes passions, il faut là estre vehemens, assidus, & inexorables,
sans leur rien pardonner : car c'est là proprement le poinct de l'occasion, où se doit
monstrer l'amitié non faincte, & la franchise de remonstrer veritable : car de blas-
mer les choses faittes & passees, nous voyons que les ennemis mesmes en usent les
uns contre les autres¹⁰.

§21 La reine fait ce qu'il ne faut pas faire, selon la pensée morale classique, non seulement en manifestant son « aigreur » envers sa cousine, mais aussi en lui remontrant sa faute « devant plusieurs personnes ». L'admonestation publique est contraire au comporte-
ment de l'ami envers son ami¹¹.

¹⁰ « Comment on pourra discerner le flatteur de l'amy », dans *Les Oeuvres morales et meslees de Plutarque* [...], 2^e éd., traduction Jacques Amyot, Paris, Vascosan, 1574, f. 137^v.

¹¹ Voir Pierre de la Primaudaye : « [T]oute reprehension d'amy à amy se doit faire (comme on dit en proverbe) entre les parois privees : c'est à dire secrettement, & à huis fermez : de tant mesmes, que d'un peché ou vice (tout ainsi que d'une orde maladie) la decouverte est tousjours honteuse » (*Academie françoise* [...], Paris, Guillaume Chaudière, 1581, facs. Slatkine, 1972, 4^e journée, chap. 14, « De la reprehension et remonstrance », f. 46^v), qui suit encore Plutarque : « Car quelque vice que ce soit, & quelque imperfection, si vous en arguez publiquement & devant tout le monde un homme, sans l'espargner ne luy rien celer, vous le rendrez à la fin eshonté » (« Comment on pourra [...] », f. 132^v). La reine refuse de même de suivre le conseil que donnent les Évangiles, pour corriger le péché d'un frère chrétien : « *Si autem peccaverit in te frater tuus, vade, et corripe eum inter te, et ipsum solum : si te audierit, lucratus erit fratrem*

§22

Rolandine profitera effectivement de la forme publique de son admonestation, qui renforce la nature évidente de l'injustice que lui inflige la reine, et qui lui permettra de faire appel à un consensus dans sa défense, parmi tous ceux qui lui sont bien disposés. Elle commence son discours par le recours au *notoire*, en relevant ce qui est connu de tous, y compris de la reine :

Ma dame, si vous ne cognoissiez vostre cueur tel qu'il est, je vous mettrois au devant la mauvaise volonté que de long temps avez portée à monsieur mon pere et à moy : mais vous le sçavez si bien, que vous ne trouverez point estrange si tout le monde s'en doute : et quant est de moy, ma dame, je m'en suis apperceuë à mon plus grant dommaige. Car, quand il vous eust pleu me favoriser, comme celles qui ne vous sont si proches que moy, je feusse maintenant mariée, autant à vostre honneur qu'au myen. (p. 263)

§23

Le début du discours n'est aucunement une demande de pardon puisque Rolandine assigne à la reine toute faute ; cette faute est pleinement intentionnelle et les conséquences sont néfastes pour les *deux* partis. En fait, ce serait plutôt à la reine de demander pardon à son sujet, et elle a agi contre ses propres intérêts aussi bien que ceux de sa cousine dont le mariage aurait augmenté l'honneur de la maison. En un sens plus technique, en plus, cet exorde ne ressemble en rien à un discours en sa propre défense.

§24

Au lieu de s'assurer la bienveillance de son public, d'insister sur sa propre bonne foi, sur son humilité et sur le degré de confiance que l'on peut accorder à ses propos, Rolandine présente des informations connues de tous et de la reine en particulier. Elle situe son discours à un niveau de connaissances partagées, et elle ne dépendra donc pas d'informations qui nécessitent une explication et des preuves introduites par le discours. C'est comme si elle ne faisait que rappeler à la cour et à la reine des faits incontestés. Les actions de la reine envers son père et elle-même sont gouvernées par la « mauvaise volonté », c'est-à-dire par l'exact contraire de la *benevolentia* qui est la condition de toutes relations d'amitié et la source du lien d'affection.

§25

Le fait de resituer l'argument au niveau du public et du notoire permet à la « vérité » du discours d'avoir une résonance au-delà de cet échange particulier ; le discours appelle ainsi la postérité (et justifie sa présentation en discours direct dans un livre imprimé).

tuum : si autem te non audierit, adhibe tecum adhuc unum, vel duos, ut in ore duorum, vel trium testimonium stet omne verbum » (Matthieu 18 :15-16) (« Si ton frère pêche contre toi, va lui dire sa faute entre toi et lui seul : s'il t'écoute tu auras gagné ton frère. Mais s'il ne t'écoute pas, emploie un ou deux de plus, pour que chaque mot soit établi dans la bouche de deux ou trois témoins »). La réaction de Rolandine, évidemment, est tout le contraire de la honte !

Tout en même temps Rolandine accuse la reine de ne pas situer ses intentions envers son père et elle-même au niveau de l'intérêt général du royaume, et de l'accabler de façon inéquitable, car des personnes moins proches de la souveraine sont mieux traitées. La reine n'a donc pas respecté les obligations naturelles, les *officia*, que l'échelle de proximité des rapports humains impose et exprime dans toute société qui fonctionne bien. En d'autres mots, la reine poursuit une sorte de *cause particulière* au détriment de l'harmonie et de la tranquillité du royaume. Et qui plus est, cette cause particulière est déraisonnable, car un bon mariage pour Rolandine aurait augmenté l'honneur de la reine. Il s'agit d'un comportement proprement contre nature.

§26 Ce traitement sélectif de Rolandine a déjà provoqué des conséquences néfastes ; sa mauvaise volonté l'a empêchée d'être mariée et l'a jetée dans le désespoir :

[D]ont j'étois tombée en tel desespoir, que si ma santé eust peu porter l'estat de religion, je l'eusse volontiers prins, pour ne veoir les ennuiz continuels que vostre rigueur me donnoit. En ce desespoir, m'est venu trouver celui qui seroit d'aussy bonne maison que moi, sy l'amour de deux personnes estoit autant estimé que l'anneau. Car vous sçavez que son pere passeroit devant le mien. (p. 263-264)

§27 Il faut comprendre le désespoir de la protagoniste comme le contraire de « l'espoir », une détresse existentielle produite par le sentiment d'une absence d'avenir. D'où la tentation du couvent, dans lequel l'avenir d'une vie profane – mariage et enfants – est abandonné en faveur d'un avenir céleste. Mais son désespoir est aussi le contraire du « repos » : « j'entray en un tel *desespoir*, que je delibaray de chercher autant mon *repos* que vous avez envye de me l'oster » (p. 264, je souligne). Rolandine ressent, en microcosme, ce que le royaume entier peut subir lorsqu'une *cause particulière* gouverne les actions de l'autorité royale.

§28 Tout en se plaignant des conséquences individuelles de la mauvaise volonté de la reine, elle a souci d'élargir la perspective et de situer ses justifications au niveau de la bonne gouvernance et au niveau d'une vérité générale. Son mariage avec le bâtard est honorable et avantageux pour le royaume, vu qu'il est l'enfant illégitime du père d'une maison supérieure à la sienne : c'est un excellent choix politique. Toutefois ce bien politique ne peut pas se réaliser, car il est sujet à une condition : « si l'amour de deux personnes estoit autant estimé que l'anneau ». Rolandine affirme que l'amour humain *devrait* être estimé autant que l'anneau de mariage. Il ne s'agit pas d'une justification du cas particulier des parents du bâtard, mais de l'affirmation d'une valeur de portée générale. L'amour humain devrait être prisé autant que le contrat de mariage, *pour tous*. Dans le contexte de la noblesse d'Ancien Régime, cette affirmation est radicale, et elle diffère d'une demande

de pardon, d'un jugement d'équité. Rolandine ne dit pas à la reine : vu mon cas particulier, ayez pitié de moi, n'appliquez pas la rigueur de la loi. Elle dit : la priorité de l'amour par rapport au contrat de mariage, ou tout au moins son équivalence, devrait avoir statut de loi. Son public n'est pas simplement la reine dans sa colère envers sa cousine, mais les dames de cour et en un sens les lectrices et les lecteurs de l'*Heptaméron*. La « vérité » de la justification de Rolandine transcende le contexte politique et personnel ; elle revendique l'universel.

§29

Cette vérité s'obtient par le raisonnement et ainsi se rend accessible à tous. Ce n'est pas une décision privée, gratuite, un « plaisir » en dehors de la sphère du calcul rationnel. Pour vaincre le désespoir provoqué par la négligence de la reine, Rolandine se met elle-même à trouver un remède à la situation :

Et, par le conseil de la raison que Dieu m'a donnée, me voyant vieille et hors d'espoir de trouver mary selon ma maison, me suis deliberée d'en espouser ung à ma volonté, non point pour satisfaire à la concupiscence des yeux (car vous sçavez qu'il n'est pas beau) ne à celle de la chair (car il n'y a point eu de consommation charnelle) ny à l'orgueil, ny à l'ambition de ceste vie (car il est pauvre et peu avancé) mais j'ay regardé purement et simplement à la vertu, honnesteté et bonne grace qui est en luy, dont tout le monde est contrainct luy donner louange, et la grande amour aussi qu'il m'a portée, qui me faisoit esperer de trouver avecques luy repos et bon traictement. (p. 264-265)

§30

En expliquant sa décision d'épouser un homme qu'elle aurait choisi elle-même, Rolandine se repose sur « le conseil de la raison », une faculté que Dieu lui a accordée, mais qu'il a aussi accordée à tous les êtres humains, femmes et hommes. Cette raison se manifeste immédiatement à travers l'agencement logique de sa phrase. Elle « délibère », elle pèse les raisons et les circonstances, et elle reprend chacune des objections possibles à sa décision, dans une réfutation anticipée de l'argument d'un adversaire¹². Dans son choix de mari elle n'est motivée ni par la beauté ni par le désir ni par l'ambition, mais par la vertu qu'elle décèle chez lui, par son amour et par la perspective du « repos ». La qualité vertueuse du bâtard est évidente (ceux qui le connaissent sont « contraints » de le louer) et notoire (« tout le monde » le loue). La démarche qui l'amène à sa décision est délibérée, voire prudentielle, dans sa considération du passé (une absence de propositions de mariage précédentes), du présent (son âge), et de l'avenir (la promesse

¹²En termes rhétoriques, il s'agit d'une anticipation (*praesumptio* ou *prolepsis*), et, plus particulièrement, d'une *praeparatio*, de l'exposé intégral des raisons d'une action à venir ou passée (Quintilien, *Institutio oratoria*, IX, ii, 17).

de « repos » et l'espoir d'un bon traitement par un mari vertueux et amoureux). Elle fournit ainsi à la reine l'exemple du raisonnement dont celle-ci aurait dû se servir à son égard.

§31

Rolandine situe aussi sa démarche délibérative dans la sphère de l'évidence : la reine sait que le bâtard n'est pas beau, et, nous l'avons vu, tous sont obligés de louer sa vertu. Les raisons d'une décision la concernant comme personne individuelle s'ouvrent naturellement au public ; n'importe qui serait arrivé à la même décision. Ce ne sont pas des raisons de nature strictement personnelle ; elles ne proviennent pas d'un caprice. C'est comme si Rolandine faisait tout le possible pour montrer que sa cause n'est pas « particulière » mais que, contrairement à sa persécution par la reine, sa démarche peut se généraliser. Tous peuvent la comprendre et l'imiter, si besoin est. Tous devraient regarder « purement et simplement » la vertu et l'amour dans leur choix d'époux. Son « repos » est celui de tous, et celui du royaume.

L'AUDACE DE ROLANDINE

§32

La péroration du premier discours est précédée d'une affirmation de sa confiance et de sa volonté d'accepter toutes les conséquences de sa décision, y compris la mort. Elle est le contraire de la péroration d'une remontrance, imprégnée d'humilité et de respect pour le souverain. Elle est, en fait, une provocation :

Et suis deliberée de tenir ce propos si ferme, que tous les tourmens que je scaurois endurer, fust la mort mesme, ne me feront departir de ceste forte opinion. Parquoy, ma dame, il vous plaira excuser en moy, ce qui est tresexcusable, comme vous mesmes l'entendez bien, et me laisser vivre en paix, que j'espere trouver avec luy. (p. 265)

§33

La « fermeté » du propos de Rolandine ressemble à la confiance d'une martyre : nous sommes dans le registre de la « vraie foi ». Mais elle s'accroche, pour ainsi dire, ne laissant aucun choix à la reine. Elle ne dit pas : « faites selon votre plaisir », ni même : « excusez ma décision, s'il vous plaît¹³ ». Elle dit à sa souveraine qu'*il lui plaira* d'excuser sa conduite. De nouveau elle semble s'adresser à un public au-delà de la reine elle-même ;

¹³En ce sens aussi le premier discours de Rolandine diffère d'une demande de pardon ou de rémission. C'est ce qu'a bien vu António de Ridder-Vignone (« Incoherent Texts ? Storytelling, Preaching, and the *Cent nouvelles nouvelles* in Marguerite de Navarre's *Heptaméron* 21 », *Renaissance Quarterly*, 68.2, 2015, p. 465-495, en particulier p. 476) qui souligne aussi la ressemblance des propos de Rolandine au langage des martyrs-témoins.

elle fait appel à une vérité objective. Le mariage par amour, résultat d'une démarche délibérative, est objectivement excusable, « tresexcusable ». Rolandine ne fait pas appel à l'équité de la reine, au sens technique d'une exception faite à une loi âpre, mais suggère que sa conduite devrait être la norme et toutes celles faisant ainsi sont « tresexcusables ». En plus, elle insinue que la reine le sait très bien ; agir à l'encontre de cette connaissance serait agir contre elle-même, dans une sorte de perversité qui est la marque de la cause particulière minant le bien général.

§34 D'où sa « forte opinion » que même la menace de la mort ne pourra ébranler. Nous sommes ici au cœur du discours du martyr. L'adhésion absolue de la personne à une vérité qui par son universalité, par son évidence, à la fois génère la force de conviction et enlève à la personne la détenant tout besoin de persuader autrement que par un exposé ouvert de sa propre démarche. Pas besoin de solliciter la bienveillance du public, pas besoin de moduler sa présentation selon les parties du discours, pas besoin d'adapter les preuves et le pathos à l'état affectif du public. La certitude que confère la vérité dispense de la rhétorique, ou d'une certaine rhétorique.

§35 Il n'est guère surprenant de voir la reine mal réagir :

La Royne voyant son visage si constant, et sa parolle tant veritable, ne luy peut respondre par raison : et en continuant de la reprendre et injurier par colere, se print à pleurer, en disant : « Malheureuse que vous estes, en lieu de vous humilier devant moy, et vous repentir d'une faulte si grande, vous parlez audacieusement [...] » (p. 265)

§36 La reine n'a qu'un seul recours, l'injure, la colère et les larmes, le raisonnement ayant été exclu par la force affective et la vérité des propos de sa cousine. Il est même apparent à la reine elle-même que raison et vérité ne sont pas de son côté. C'est ce que la vérité effectue, lorsqu'elle se présente : un parti a raison et l'autre a tort. On ne peut plus arguer *in utramque partem*, la cause est devenue univoque ou « honnête¹⁴ ». La vérité de la cause est validée par le visage même de Rolandine.

§37 Au lieu de répondre au raisonnement de sa cousine, la reine l'accuse de manquer d'humilité et de parler « audacieusement ». La vérité marque son visage d'une sereine absence de doute, ce qui équivaut pour la reine à l'audace, l'extrême vicieux du courage. Elle ne pourra rien concéder à l'interlocutrice et dépasse ainsi la « franchise », l'attitude ouverte et l'ouverture à l'autre, qui est signe du respect que les membres du corps politique se doivent et qui renforce leurs liens naturels. L'audace est le signe du séditieux.

¹⁴La cause de Rolandine est donc à ranger sous le *genus causarum honestum* et non plus sous le *genus anceps*, le genre ambigu, où le doute est permis et le public est divisé (voir Cicéron, *De inventione*, I, xv, 20).

§38

Rolandine est effectivement très sensible à cette accusation – « vous m'accusez de parler trop audacieusement » (p. 265) – et elle y reviendra au courant de son discours final. Sa démarche consiste à affirmer la vérité qu'elle rend évidente, et à justifier du même coup son manque de crainte. Alors qu'elle n'avait aucune intention de parler « audacieusement » et sans respect pour sa souveraine, elle ne semble pas nier la hardiesse de ses propos qui lui est dictée par la vérité, une vérité qui dépasse en quelque sorte les modalités affectives et éthiques de la communication :

Ce n'estoit point à moy, ma dame, à parler à vous (qui estes ma maistresse et la plus grande Princesse de Chrestienté) audacieusement, et sans la reverence que je vous doibs, ce que je n'ay voulu ne pensé faire : mais, puis que je n'ay eu advocat qui parlast pour moy, sinon la verité, laquelle moy seule sçay, je suis tenuë de la declarer sans craincte, esperant que si elle est bien cogneuë de vous, vous ne m'estimerez telle qu'il vous a pleu me nommer. Je ne crains que creature mortelle, entendant comme je me suis conduite en l'affaire dont l'on me charge, puis que je sçay que Dieu et mon honneur n'y sont en riens offensez. Et, voilà qui me fait parler sans crainte, estant assurée que celui qui veoit mon cueur est avec moy : et si un tel juge est avec moy, j'aurois tort de craindre ceux qui sont subjects à son jugement. (p. 265-266)

§39

Celle qui dit la vérité n'a d'avocat que la vérité même, et il est implicite que celle qui dit la vérité *n'a pas besoin* d'autre avocat. La vérité se tient par elle-même, se défend d'elle-même, dans une sorte de tautologie, expression de la confiance suprême. Rolandine est seule à connaître la vérité de sa cause – « laquelle moy seule je sçay » – mais il suffit que la parole vraie soit proférée pour que l'espoir d'un consensus général se réalise. Non seulement la reine ne l'appellera plus « meschante » mais son public devient toute « creature mortelle », et ce public validera ses dires.

§40

La certitude de Rolandine se manifeste aussi dans ce déictique « voilà » : « voilà qui me fait parler sans crainte, estant assurée... ». C'est le geste langagier de l'évidence, la vérité qui apparaît dans la parole personnelle. Le doute est supprimé, la communication s'achève et nous nous ouvrons à la postérité¹⁵. Ce « voilà » est validé en outre par

¹⁵Le « voilà » fait partie des formules conclusives d'un nombre de textes politiques lors des conflits ultérieurs ; ici encore Condé : « Voyla en substance la pure & claire verité du faict, comme il s'est passé, & des actions dudict seigneur Prince, & moyens qu'il a tenus pour pacifier les troubles suscitez par ses adversaires, sans y avoir usé d'artifice de parolles pour y colorer ou deguiser aucune chose » (*Discours des moyens que Monsieur le Prince de Condé a tenus pour pacifier les troubles qui sont à present en ce Royaume*, s.l., 1562, H iv^r).

sa volonté d'accepter tous les tourments que sa bravade de la reine lui fera encourir, par la patience que Dieu donne à ceux qui ont confiance en lui : « Mais j'ay un pere au ciel, lequel (je suis seure) me donnera autant de patience, que je me voy de grands maulx par vous preparez, et en luy seul j'ay ma parfaicte confiance » (p. 267). Il s'agit de la *patientia* des martyrs, cette force suprême du chrétien qui dépasse la *fortitudo* ancienne, car l'endurance dans la souffrance du fidèle prime les gestes héroïques des païens.

§41

L'absence de crainte qui accompagne le dire-vrai de Rolandine n'est pas fondée sur la bonne volonté et sur la franchise du rapport amical. Elle n'entend point confirmer son statut d'amie de la reine. Elle sait que la reine n'est pas son amie, et elle non plus, elle ne l'est pas vis-à-vis de la reine. Son absence de crainte est fondée sur la certitude que tous seront jugés par Dieu dont la justice transcende les affaires humaines. En ce sens aussi, Rolandine n'espère plus en la justice de sa souveraine, au contraire : ce que la reine décide de faire n'a plus aucune importance pour elle.

§42

Les discours de Rolandine se situent en partie dans un champ rhétorique et éthique que partagent les remontrances et les discours délibératifs issus de la gestion du désaccord sous la monarchie du XVI^e siècle : refus de la cause particulière, visée du repos (de la personne et du royaume), mise en avant de la franchise, de l'évidence de la preuve. Mais ils finissent par sortir de ce cadre délibératif et politique qui caractérise le désaccord légitime, celui qui vise toujours le vivre-ensemble des membres du corps social. Rolandine ne prévoit plus cette harmonie ; elle est seule devant la postérité et Dieu. Cette exclusion de l'interlocuteur d'un espace commun se fait, nous l'avons vu, par les moyens suivants : le recours à des normes universelles, au-delà du contexte politique du conflit particulier ; la revendication d'une vérité évidente qui doit appeler un consensus général ; le refus de présumer le rapport amical entre les partenaires de l'échange ; la volonté de tout engager (et sacrifier) au service de cette vérité. Nous sommes, avec les remontrances de Rolandine, au seuil d'une époque et de conflits où la position « politique » aura souvent du mal à s'affirmer, comme si Anne de Rohan avait donné l'exemple aux zélateurs de la foi des générations suivantes.

Quelques mots à propos de : Ullrich Langer

Ullrich Langer est professeur de littérature française (émérite) à l'Université du Wisconsin-Madison. Il est l'auteur de nombreux ouvrages concernant le XVI^e siècle, notamment *Lyric in the Renaissance : From Petrarch to Montaigne* (Cambridge University Press, 2015), et, avec Paul-Alexis Mellet, *Les Remontrances (Europe XVI^e-XVIII^e siècles). Textes et commentaires* (Garnier, à paraître).

Pour citer cet article

Ullrich Langer, « Les remontrances radicales de Rolandine (Heptaméron, 21) », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 30/11/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/596>.

La pastorale prostituée : la séduction de C.C dans l'*Histoire de ma vie*

Cyril Francès

§I

Lors de son retour à Venise après son séjour parisien, en mai 1753, Casanova lie connaissance avec un certain P.C, présenté comme un aigrefin disposé à lui offrir sa maîtresse contre l'acceptation de trois lettres de change. Rendu méfiant par ces propositions visiblement frauduleuses mais devenu amoureux de sa jeune sœur, C.C, Casanova continue de fréquenter l'escroc qui favorise la liaison. L'intrigue se termine, on s'en souvient, par la mise au couvent de C.C lors du retour du père et ouvre sur la rencontre avec la religieuse M.M. L'épisode a laissé les casanovistes dans l'embarras, non pas au sujet de l'identification des personnages (les initiales désignent les enfants du diamantaire Cristoforo Capretta : Piero Antonio, né en 1721, et Caterina, née en 1738) mais relativement à la disposition chronologique des événements. Plusieurs documents, liés à une affaire de fausse lettre de change, montrent que Casanova connaissait en réalité P.C depuis 1748. D'autres éléments référentiels situent également l'action la même année, notamment la cérémonie d'épousailles entre le doge et la mer, bel et bien reportée en 1748 mais pas en 1753 contrairement à ce que prétend l'auteur. En revanche, selon toute probabilité, la liaison avec C.C débuta à l'époque indiquée par le récit, à la suite d'une nouvelle rencontre

entre son frère et Casanova.

§2

Sans être systématiques, de tels réagencements temporels ne sont pas rares dans l'*Histoire de ma vie*¹. Leur intérêt réside cependant moins dans la découverte de la vérité référentielle qu'ils dérobent que dans ce qu'ils laissent deviner du minutieux travail de composition narrative auquel se livre le mémorialiste. François Roustang l'avait déjà souligné, les « difficultés de calendrier » à l'intérieur de l'*Histoire* posent avant tout des « problèmes littéraires » que « la seule intelligence de la composition » peut éclairer². Selon lui, le récit possède sa logique propre et obéit à des « besoins internes » qui ressortissent pour partie à une tentative « d'esquive de la loi et de son tragique³ » : la narration repose alors sur une « stratégie de méconnaissance⁴ » permettant à Casanova de mettre en scène son passé sans y engager sa responsabilité morale. En l'occurrence, l'épisode C.C serait tout entier articulé autour de la promesse de mariage faite à la jeune fille, une promesse elle-même envisagée par le critique comme un moyen pour le séducteur de se dissocier de la figure du libertin corrupteur, incarnée par P.C. Suggéré à demi-mots dès la première rencontre, l'horizon du mariage appelle et autorise la formulation, puis la réalisation, du désir des personnages. Il médiatise la relation amoureuse en même temps qu'il lui sert de paravent moral. Dans un second temps, après le refus, fort prévisible, du père et l'enfermement au couvent, l'engagement marital se transforme opportunément en obstacle insurmontable à l'union des amants, avant de devenir entièrement caduque au fil du « quadrille » avec M.M et Bernis. Une fois C.C devenue la maîtresse de l'ambassadeur de France, Casanova est délivré de ses serments sans avoir rien à se reprocher, puisqu'il a progressivement perdu la maîtrise des événements au profit de plus roué que lui : « Dans toute cette histoire, le but le plus évident poursuivi par Casanova aura été de se délier de la promesse de mariage avec C.C⁵ ».

§3

D'une grande fécondité, l'approche de Roustang lui permet de dégager la valeur symbolique des « confusions » chronologiques présentes dans le récit. Ainsi, à l'orée de l'épisode, l'évocation répétée des épousailles manquées entre le doge et la mer permet-elle d'introduire le motif du mariage et d'anticiper sur son développement : elle vaut comme ouverture, au sens musical du terme. Pareillement, la narration dramatise la découverte progressive de la fourberie et de la bassesse de P.C – ce qui eût été impossible si le person-

¹Voir sur ces questions Marie-Françoise Luna, *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998, p. 134-144.

²François Roustang, *Le Bal masqué de Giacomo Casanova*, Paris, Minuit, 1984, p. 112-113.

³*Ibid.*, p. 92.

⁴*Ibid.*, p. 124.

⁵*Ibid.*, p. 112.

nage avait été déjà connu. Par-là est rendu moralement impérieuse la démarche de Casanova afin de sortir C.C des griffes de son frère : l'entreprise de séduction se transforme en geste héroïque de protection de l'innocence. Une telle construction narrative s'apparente alors à un piège tendu au lecteur afin qu'il croie à la probité du héros et s'émeuve du pathétique de sa situation. Elle est le masque de l'autobiographe, un écran dressé entre lui et sa conscience qui, en transformant les « faits en tableaux de tragi-comédie⁶ », empêche le jugement moral et efface la culpabilité.

§4

Mais écrit-on des milliers de pages autobiographiques seulement pour mieux se méconnaître et « jouer un tour à ses lecteurs⁷ » ? Autrement dit, la composition narrative de l'*Histoire* est-elle essentiellement motivée par le souci d'interdire toute intelligence lucide du passé ? Sous ses airs de paradoxe, l'hypothèse a été souvent formulée par la critique casanovienne, où l'on retrouve régulièrement l'idée que la mise en récit sert d'écrin à un « je » avant tout soucieux de se donner le « beau rôle⁸ ». Jugée à cette aune la promesse de mariage à C.C ne peut se comprendre autrement que comme une double feinte, l'une destinée par le personnage à manipuler la jeune fille, l'autre déployée par le mémorialiste afin de s'assurer la bénévole, sinon la complaisance, du lecteur. Tout ce qui fonde alors la littérarité de la séquence (la virtuosité de sa construction narrative, de son art de la mise en scène ou encore de son utilisation de topiques littéraires) est renvoyé au statut d'ornement portant le sceau de la duplicité : au cœur de ce qui serait, au fond, une banale aventure libertine, le mariage introduirait artificiellement du romanesque, soit pour le lecteur une double source de plaisir et de détachement.

§5

De fait, le thème sert de support à une intrigue soigneusement agencée et magnifiée par un imaginaire poétique convoquant les souvenirs de la littérature pastorale. Et le lecteur peut difficilement rester aveugle aux discordances entre la nature des faits racontés et l'optique adoptée par le mémorialiste. Mais plutôt que d'y voir les sutures du vêtement de fiction dont se pare les Mémoires, peut-être est-il possible de les considérer comme des figures à part entière de l'écriture autobiographique casanovienne, c'est-à-dire comme des faits de style participant d'une entreprise réflexive de ressaisie du passé⁹.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁸ Voir par exemple, récemment encore, l'ouvrage de Séverine Denieul, *Casanova. Le moraliste et ses masques* (Paris, Classiques Garnier, 2020). Précisons que chez Roustang les scénarios casanoviens témoignent *in fine* d'un travail du fantasme et pas seulement d'un souci d'autoglorification. Dans les deux cas cependant le récit autobiographique est envisagé comme un leurre, voire comme le produit de « techniques de manipulation » du lecteur (Denieul, *op. cit.*, p. 325).

⁹ Nous employons le concept de style au sens que lui donne Jean Starobinski dans « Le Style de l'autobiographe » : « Le style est ici [dans l'autobiographie] l'indice de la relation entre le scripteur et son

Un style qui, alors, ne travestit pas tant le vécu qu'il ne s'offre comme un moyen d'en manifester l'opacité et de signifier qu'au creux de cette dernière s'est joué ce que ce vécu contenait de plus précieux. En ce sens, autour de la promesse de mariage faite à C.C et de ses conséquences se nouent certains enjeux poétiques et éthiques parmi les plus essentiels de l'*Histoire de ma vie*. Éthiques, puisque le projet de mariage pose la question, éminemment problématique chez Casanova, de l'articulation entre l'union amoureuse et l'échange marchand ou bien du rapport, au sein de la relation érotique, entre l'instimable et le monnayable. Poétiques, puisque ce questionnement trouve à se dire et, si ce n'est à se résoudre, du moins à se penser, dans une écriture dont le chatolement et les ambiguïtés sont un moyen de multiplier les perspectives sur les êtres et les événements, d'en restituer le mystère plutôt que d'en dissimuler le sens. L'épisode entremêle ainsi l'aventure sentimentale et l'entreprise libertine, dans un tissage qui ne produit pas uniquement des effets d'oppositions ou de contrastes mais établit de l'une à l'autre une circulation d'énoncés qui résiste aux significations univoques. Il conduit de la sorte à mettre en relief le trouble moral qui parcourt la narration et la fait osciller entre lucidité abrupte et aveuglement consenti. Il participe enfin d'un art de « figurer » sans avouer, qui est une manière d'élaborer avec le lecteur une relation dans laquelle les non-dits et les séductions du discours n'excluent ni la sincérité ni la réflexivité.

LA GRISERIE BUCOLIQUE : « ALLONS VITE À NOTRE JARDIN » (p. 965¹⁰)

§6

Par son respect de la linéarité chronologique, le récit de l'*Histoire de ma vie* donne le sentiment d'obéir à l'arbitraire du réel, imprévisible et accidenté. La « bigarrure de ses enchevêtrements narratifs¹¹ » semble mimer le cours des choses et n'avoir d'autre motivation que « l'épuisement d'un réel advenu¹² ». L'impression est renforcée par l'absence de point de vue surplombant : le « je » de l'énonciation, avare d'intervention, s'efface le plus souvent devant celui de l'énoncé, et les événements ne sont pas rapportés à travers le prisme d'un regard capable d'en offrir une image synthétique et ordonnée, mais selon celui d'un individu encore pris dans leur incertain mouvement. Cela étant, pour si naïve – ou aveugle – qu'elle puisse paraître, cette perspective n'en est pas moins elle

propre passé, en même temps qu'il révèle le projet, orienté vers le futur, d'une manière spécifique de se révéler à autrui » (*La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 85).

¹⁰Les références sont, cela va sans dire, données dans l'édition au programme, établie par Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne : Casanova, *Histoire de ma vie*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013.

¹¹Chantal Thomas, *Casanova. Un voyage libertin*, Gallimard, « Folio », 1985, p. 77.

¹²*Ibid.*, p. 76.

aussi une construction textuelle dont la vocation et le fonctionnement méritent d'être interrogés. Le négligé trompeur de la composition abrite en effet de subtiles procédures de construction du sens et, si la relation que le « je narrateur » entretient avec son passé n'ouvre presque jamais sur un discours réflexif assumé par une intériorité affectée, celle-ci trouve à se dire de biais, de manière moins dramatique et plus nébuleuse, dans les rapports dialogiques qui s'installent entre les diverses composantes du récit. Le mémorialiste réapparaît alors sous la forme du conteur, c'est-à-dire en tant qu'énonciateur ayant une conscience aigüe des artifices de sa narration, habile à jouer de ses effets et à y impliquer son destinataire.

§7

La mise en récit de l'épisode C.C illustre exemplairement ce phénomène, par sa manière d'engager avec le lecteur un jeu herméneutique offrant à la fois émerveillement poétique et recul critique, connivence ludique et adhésion sensible. Sur son versant sentimental, « romanesque » pourrait-on dire, l'intrigue se développe au rythme de scènes narratives marquant chacune une étape supplémentaire vers l'union amoureuse. Par la logique de sa progression, les valeurs qui la sous-tendent et les figures qu'elle décline, cette intrigue met en œuvre un imaginaire pastoral et, plus spécifiquement, emprunte le vêtement de l'idylle. Le jardin de la Zuecca, où se retrouvent les amants, fait donc office de *locus amoenus*, lieu secret en marge de la ville et de sa corruption. À l'intérieur de cet espace préservé, le couple restaure progressivement, par la grâce de ses jeux amoureux, un temps immobile et immaculé. Le parcours initiatique de Casanova et C.C épouse la boucle d'un retour à l'origine, celle-là même dont, lors du premier rendez-vous au jardin, la quasi-nudité de la jeune fille sous ses vêtements trop légers rappelait douloureusement la perte : « Mon âme amoureuse la voyait toute nue, je soupirais, je maudissais les devoirs, et tous les sentiments qui s'opposaient à la nature qui triomphait dans l'âge d'or » (p. 948).

§8

L'âge d'or en question, bientôt retrouvé, exprime une temporalité où s'abolit l'opposition entre la nature et la loi : une innocente sensualité s'y exalte dans une chorégraphie de gestes ludiques et voluptueux, au moyen de laquelle les personnages explorent leur désir, en font mutuellement l'épreuve et en partagent l'émulation. Ainsi en est-il par exemple des courses à pieds auxquelles ils se défont, des « malices » qu'elles engagent et des « gageures » qui les couronnent, autorisant l'amant à parcourir des mains le corps de sa bien-aimée puis à délayer son corset pour y retrouver une bague ingénieusement cachée, ou bien encore à contempler ses jambes pour nouer ses jarretières (p. 948-952). Les « tremblements », les « baisers » (p. 952) et les rires qui ponctuent ces rituels amoureux articulent sans rupture la retenue, la sensualité et l'innocence d'un désir encore pur,

pris dans le vertige de sa propre naissance¹³. Le symbolisme des objets, ou de certains motifs, emblématiques du lien entre les amants autant que de sa vocation matrimoniale (la bague et la jarretière bien sûr, mais aussi la course qui convoque discrètement la figure d'Atalante) renforce quant à lui les accents idylliques de l'ensemble – il n'est pas jusqu'à la « frugalité » (p. 961) des repas partagés par le couple qui n'inscrive leur relation dans le cadre de l'heureuse simplicité pastorale. De fait, les jeux sensuels et délicats s'achèvent en « mariage », si ce n'est devant les hommes au moins « devant Dieu » (p. 958), lors d'une nuit de noces où le mouvement des sens est rendu à son innocence originelle, comme en témoigne un court dialogue autour de la nudité (« C.C s'était jetée sur le lit tout habillée ; mais je lui ai dit en riant que l'amour et l'hymen allaient tout nus. — Tout nus ? Et toi aussi. — Naturellement. Laisse-moi faire », p. 959), mais où également s'instaure la temporalité circulaire et paroxystique de la jouissance amoureuse, cette temporalité qui ne « laisse pas croire d'être mortel » (p. 959) et qui donne aux amants la sensation de l'éternité à travers la plénitude d'un instant indéfiniment prolongé : « Ses continuelles pâmoisons me rendaient immortel » (p. 960).

§9

On mesure par ces exemples combien la percée poétique opérée par la réactivation des motifs idylliques ouvre sur une Arcadie recomposée selon la sensibilité libertine. Ce n'est pas une singularité : dès le XVII^e siècle le libertinage s'est épanoui dans un univers bucolique qui offrait un cadre propice à la valorisation de la sensualité et permettait de modéliser l'anthropologie hédoniste selon des formes et un langage capables de l'ennoblir¹⁴. Cet usage libertin de la pastorale, s'il ne s'effectue pas sans distance, ne se résume pas à un travestissement parodique. Dans le cas de l'union avec C.C, les enjeux de l'idylle sont reconfigurés selon une optique sensualiste sans que pour autant leur valeur soit radicalement remise en cause : dans l'*Histoire de ma vie* aussi, il s'agit toujours, après tout, « d'accorder la vertu aux exigences de la nature¹⁵ ». En ce sens, si Casanova et C.C se

¹³Ce n'est pas un hasard si tout chez C.C, de son « âme » à sa « gorge », est encore à l'état « naissant » (voir p. 943 ou 951).

¹⁴Voir à ce sujet *L'imaginaire pastoral du XVII^e siècle (1600-1650)* de Jean-Pierre van Elslande (Paris, PUF, 1999), en particulier le chapitre III (« L'Arcadie libertine », p. 77-116). Jean-Pierre Dubost a également montré comment le chronotope de l'idylle demeurerait présent dans la littérature libertine du XVIII^e siècle qui prend appui sur lui pour dessiner sa propre image du temps (« Le hors temps libertin », Daniel Maher (dir.), *Tempus in fabula : topoï de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'université Laval, 2006, p. 57-76).

¹⁵J.-P. van Elslande, *op. cit.*, p. 98. Sur cette question de la morale du plaisir à l'œuvre dans la relation entre C.C et Casanova je me permets de renvoyer, pour éviter de les reformuler ici, aux analyses proposées dans *La Mémoire du désir* (Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 355-358).

jouent bien une « comédie¹⁶ », celle-ci ne relève pas exclusivement d'une tromperie faite à l'autre ni d'une ruse avec soi-même, elle s'inscrit plutôt dans une érotique qui a pour principe « une indistinction des plans naturel et théâtral¹⁷ » : une forme de libertinage enchanté où, par les masques qu'il adopte, le désir s'épure et se régénère. Le texte met en effet en scène chez le séducteur une « scission de soi » comparable à celle que Thomas Pavel analyse dans la littérature pastorale où les bergers « ne sachant pas très bien se lire eux-mêmes ni comprendre ceux qu'ils aiment, sont déchirés entre la force de leurs pulsions et l'idéal qu'ils aspirent à incarner¹⁸ ». Un tel déchirement se fait jour dans les jeux de regard où alternent pudeur, effroi et concupiscence : « Son corps trop bas par-devant me laissait voir à travers les dentelles de sa *baouïte* les boutons de ses seins. Je ne les avais vus qu'un instant, et effrayé, je n'osais pas y retourner » (p. 943). Être digne de la « belle confiance » que lui accorde la jeune fille (p. 943) suppose pour Casanova une assomption de la violence de son désir, de sa naturalité brute toujours susceptible de surgir au détour d'une étreinte (« à la nature de ce baiser, la colombe s'aperçut qu'elle était entre les griffes du vautour », p. 945), mais que la scène symbolique de la pastorale a précisément pour vocation de réguler – les « charmantes tromperies » auxquelles se livrent les amants lors de leurs jeux – et de sublimer – ce que manifeste par exemple la description du corps dénudé de C.C, où s'articulent « l'avidité » du regard concupiscent et « l'admiration » devant une beauté insaisissable autrement que par une écriture multipliant les images baroques (p. 959).

LES FAUX-SEMBLANTS LIBERTINS : « IL NE CROYAIT PAS QUE J'AIMASSE SA SŒUR D'UN AMOUR QUI EXCLUAIT LA JOUISSANCE » (P. 955)

§10

On aurait beau jeu de ne voir là que le vernis rhétorique d'une entreprise de prédation ne disant pas son nom et de reléguer l'innocence des protagonistes au statut d'accessoire invraisemblable et un peu dérisoire du récit. Ce serait négliger que la fable idyllique est en constante interaction avec les autres éléments de la narration, par lesquels son développement est à la fois miné et soutenu, et que, d'une certaine manière, elle pointe elle-même, et par là interroge, sa dimension artificieuse. Notons d'abord qu'elle n'a pas vocation à occulter d'inavouables desseins ou d'indignes conduites : le mémorialiste n'a aucun scrupule à établir au besoin avec le lecteur une connivence plus rouée et à décrire des unions où l'élan de la chair et les mirages de la comédie s'articulent bien plus cyniquement. C'est

¹⁶F. Roustang, *op.cit.*, p. 117.

¹⁷La formule est empruntée à Paul Audi (*De l'érotique*, Paris, Galilée, 2018, p. 124).

¹⁸Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 2014 [2003], p. 198.

le cas, au beau milieu de l'intrigue avec C.C, lorsque Casanova rend visite à la jeune comtesse Bonafede qui lui réserve l'accueil d'un « amant chéri » : « La fougue des baisers, qui n'étaient donnés, et rendus que sous l'ombre de l'amitié, gagnèrent si vite les sens, que le fait qui dans les bonnes règles ne devait se vérifier qu'à la fin de la visite arriva dans le premier quart d'heure. Après cela notre rôle, naturel ou joué, fut celui de laisser paraître notre surprise » (p. 941). Cette brève aventure constitue un premier contrepoint dissonant à la fable, entachant par avance le rôle d'héroïque amoureux que s'y donne Casanova.

§11

De façon générale, cette fable ne se comprend qu'en regard du réel qu'elle conjure sans jamais l'occulter. En bonne logique pastorale, le jardin de la Zuecca se veut un refuge contre ce réel menaçant qui doit lui rester extérieur et qui est évidemment incarné par P.C, dont le texte dévoile rapidement les intentions :

Voyant que je ne me souciais pas de sa dame et s'étant aperçu que sa sœur m'avait plu, il enfanta le beau projet de me la vendre. Je plaignais sa mère qui lui confiait sa fille, et la fille qui se mettait ainsi entre les mains d'un pareil frère ; mais je n'avais pas assez de vertu pour refuser la partie. J'ai cru au contraire qu'en l'aimant je devais y être pour la garantir d'autres pièges. Si je m'étais refusé, il aurait trouvé quelqu'un d'autre ; et cette idée m'empoisonnait l'âme. Il me semblait d'être sûr qu'avec moi elle ne courrait aucun risque. (p. 942)

§12

Le passage institue en apparence un partage axiologique transparent et insufflé à l'épisode sa tension dramatique : à la transaction corruptrice souhaitée par le frère s'oppose le don amoureux, à la logique de l'échange celle de la grâce. Tout le récit alterne ensuite entre le « dégoût » (p. 936) provoqué par la conduite de P.C et les transports suscités par C.C, selon une tension qui motive le mariage et lui donne sens (dans sa double dimension érotique et juridique) : en lui s'accomplissent le désir et la vertu des personnages, se concilient le retour à la nature et l'intégration au monde social. Le récit ne manque pourtant pas de souligner ailleurs des similitudes entre le fripon et le séducteur, qui partagent le même système de valeurs. Un dialogue entre C.C et Casanova, justifiant la « ruse sanglante » de ce dernier à la course, le met particulièrement en évidence : « — Mais elle m'a procuré la victoire. *Vincasi per fortuna o per inganno / Il vincere sempre fu laudabile cosa* [Que l'on triomphe par la chance ou par la ruse, vaincre est toujours louable]. — Celle-ci est une sentence que j'ai plusieurs fois entendu prononcée par mon frère, jamais par mon père » (p. 950). L'immoralisme potentiellement cruel de la maxime, bien que neutralisé par la scène ludique, offre un autre point de perspective sur l'idylle, dans lequel le frère proxénète et l'amant transi sont structurellement complices.

§13

Plus profondément encore, le tressage narratif laisse en plusieurs endroits paraître la solidarité entre le déroulement de l'idylle et les manœuvres de P.C. À bien y regarder, l'intrigue suit rigoureusement la progression voulue par le frère. C'est lui d'abord qui laisse envisager le mariage à Casanova : « Il me dit qu'elle serait un bon parti pour moi, car elle me porterait en dot dix mille ducats » (p. 940). La sèche cupidité du propos marque l'écart avec l'idéalisme du prétendant, mais elle unit les deux hommes dans un projet commun. C'est lui encore qui précipite l'union amoureuse en confiant sa clé – et donc sa sœur pour la nuit – à Casanova, geste dont ce dernier mesure parfaitement les conséquences : « Il me la laissa, et brûlant d'amour j'ai prévu tout ce qui devait arriver » (p. 956). *In fine*, le héros se retrouve exactement à la place qu'il déclare tout au long de l'épisode vouloir impérativement éviter : celle de dupe consentante. Que l'on compare ses réticences lorsqu'il comprend le projet de P.C – « Je ne pouvais souffrir l'idée que C.C dût devenir la cause de ma ruine, ni l'autre qu'elle dût servir d'instrument à son frère pour entretenir ses débauches » (p. 955) – à sa résignation lorsqu'il finit par accepter de se porter garant pour lui : « Par là C.C, qui ne devait être faite que pour mon bonheur, devenait la cause de mon précipice » (p. 963). C'est au reste pour l'achat d'une bague qu'il se porte caution, ce qui indique combien la sublimation pastorale est nouée au réel marchand : en dernière instance, l'anneau relie moins les deux amants qu'il n'associe la sphère enchantée de l'idylle et le vil commerce du monde¹⁹. Et c'est bien parce que P.C veut vendre sa sœur que Casanova peut jouir d'elle dans le jardin de la Zuecca.

§14

La prostitution n'est pas le revers de l'idylle, elle en est la condition et le moyen, ce que le texte suggère sans jamais le formuler explicitement. Par conséquent, la pastorale n'est pas purement et simplement ramenée au statut de mystification, sans être pour autant l'objet d'une adhésion aveugle. À un regard rétrospectif et distancié sur le passé, le mémorialiste oppose une marqueterie narrative où se chevauchent des perspectives *a priori* incompatibles. Le sens se construit alors au creux de leur mise en relation, une mise en relation particulièrement instable tant les lectures proposées des événements sont contraires et tant le texte donne simultanément l'impression d'un puissant aveuglement et d'une oblique lucidité. Chaque composante du récit, de la gracieuse poésie qui irrigue le jardin de la Zuecca jusqu'à la surnoiserie toute picaresque du frère en passant par les dilemmes moraux du héros et les quelques scènes brutalement licencieuses, introduit des schèmes interprétatifs divergents, qui se font échos ironiquement sans se fondre en une totalité cohérente : leur intrication produit des effets de sens aussi insistants qu'énigmatiques.

¹⁹On peut relever que même le métier officiel de P.C, marchand de bœuf (p. 935), fait entendre un écho dégradé de la bucolique.

L'exemple le plus frappant de cette opacité du récit se trouve sans doute dans la scène pivot de l'épisode, où convergent sans se concilier l'ensemble des fils narratifs et des univers symboliques qui leur sont afférents. Il s'agit du passage où P.C tente de faire basculer la relation des quatre personnages dans le franc libertinage :

Il se jeta sur un sofa entraînant la C., qui avait trop bu, et étalant à nos yeux sa gorge, elle ne faisait que semblant de se défendre ; mais quand il vit que sa sœur, lui tournant le dos était allée devant un miroir, et que ce libertinage me déplaisait, il la troussa pour me faire admirer ce que j'avais déjà vu à sa chute sur la *Brenta*, et manié depuis. Pour elle, elle lui donnait des soufflets en apparence de le punir, mais elle riait. Elle voulait que je crusse que ce rire lui ôtait la force de se défendre : dans ses efforts au contraire, elle réussit à se montrer tout entière. Une fatale dissimulation me forçait à faire l'éloge des charmes de la dévergondée.

Mais enfin voilà le roué qu'en apparence de calme lui demande pardon, l'ajuste, et la change de posture. Puis sans bouger il étale son état d'animal, et il s'adapte la dame la prenant à califourchon, qui faisant toujours semblant de ne pas pouvoir sortir de ses mains lui laisse faire, et fait. Je vais alors parler à C.C me mettant entr'eux, et elle pour dérober à ses yeux cette horreur qu'elle devait déjà avoir vue dans le miroir. Rouge comme du feu elle me parlait de ses beaux gants qu'elle pliait sur la console. (p. 953)

§15

La lubricité de la « dévergondée » et du « roué » ramène au grand jour ce que la fiction de la Zuecca refoule et invoque tout à la fois. Elle peut en effet se lire en regard de la scène au jardin qui précède, dont elle reprend les signes pour les inverser : aux enfantines gageures autorisant C.C à dévoiler ingénument un sein ou une jambe s'opposent l'impudique exhibition de la gorge et le troussage de jupe. Mais ce renversement, aussi spectaculaire soit-il rendu par l'obscénité du tableau, ne fait que rendre plus insaisissable encore les motivations des différents protagonistes. Il exhibe avec ostentation un conflit dramatique entre le vice et la vertu qui masque le fait qu'aucun des personnages impliqués n'agit en toute transparence. Les deux libertins jouent pour Casanova une comédie – leur débauche est une représentation, non un abandon irréfléchi – à laquelle lui-même est contraint de participer à titre de spectateur complaisant sans que la raison en soit clairement donnée – quelle « fatalité » lui impose la « dissimulation » de son indignation (p. 953), si ce n'est le fait que P.C est nécessaire à la poursuite de ses rencontres avec C.C ? Quant à celle-ci, son geste de pudeur est éminemment ambivalent, le miroir vers lequel elle se tourne lui renvoyant précisément l'image de ce qu'elle refuse de regarder. Ce miroir cristallise les tensions attachées chez Casanova à la question de la réflexivité. Il permet

d'éviter à C.C de se confronter directement au spectacle d'une sexualité « animale » mais la contraint, ou l'autorise, à y plonger son regard ; il lui révèle ainsi la nature exacte de son désir²⁰ et trahit cette révélation aux yeux de son amant – qui sait qu'elle a vu. Il la protège et l'expose, dévoile le secret de sa concupiscence en lui permettant de ne pas l'assumer. À ce premier niveau de specularité s'en ajoute un second, lorsque Casanova se place « entr'eux et elle » et se projette alors lui-même dans le miroir pour recouvrir de son reflet « l'horreur » du « fait ». Partant, il se renvoie une image de lui-même conforme à son rôle d'amoureux exemplaire tout en contemplant l'émoi de la jeune fille, annonciateur de son abandon. Dans les deux cas, le miroir, à l'instar de la fable idyllique, se comprend à la fois comme leurre qui détourne du vrai et support de projection qui transfigure le désir pour n'en conserver que la meilleure part.

§16

Fuyante perspective que celle ouverte par ce miroir, où se lit la vérité de chacun mais où se perpétuent également les faux-semblants qui gouvernent la relation des personnages à eux-mêmes et aux autres. Elle oriente en fait la totalité du récit, dont elle trouble la netteté de toutes les figures. Si l'on revient par exemple à la Zuecca, les dialogues avec la « maîtresse du jardin » introduisent à l'intérieur de la scène idyllique une série de variations qui en interrogent la nature et le contenu. L'annonce par le couple de son « mariage » est prétexte à un échange rendu « comique » par la naïveté de l'hôtesse et son éloge très théâtralisé de la vertu : elle donne sa bénédiction, se penche sur les draps de l'hymen, embrasse C.C, appelle sa propre fille pour l'édifier, etc. (p. 962). La fin de l'aventure révèle pourtant, au détour d'une phrase, qu'elle n'ignorait rien de la situation réelle du couple et savait qu'une fois terminée la période du carnaval elle « ne pouvait plus espérer de [les] voir » (p. 966). Pis encore, avec l'apparition de la fille de cette « bonne jardinière » (p. 966) est réintroduit le thème de la prostitution : l'adolescente serait prête à donner son pucelage pour une soirée à l'opéra, selon une boutade de sa mère. C.C, qui a perdu le sien la nuit même après avoir découvert l'opéra quelques jours auparavant en rit, prétend que ce serait « trop cher prix », et le couple donne la clé de sa loge à la jeune fille. La portée de l'ironie dont la situation est chargée reste délicate à évaluer : jusqu'à quel point les personnages sont-ils conscients des équivoques qui traversent leurs répliques ? De même, la fausse ingénuité de la « blondine », dont les « coups d'œil » vers Casanova et l'art de laisser voir sa gorge témoignent qu'elle n'est pas « inexperte » en galanterie (p. 962 et 964), rend possible d'analyser la totalité de l'épisode selon les termes d'une séduction purement charnelle : la proximité structurelle et la ressemblance entre

²⁰ Comme le note François Roustang (*op. cit.*, p. 120), cette scène motive l'union physique entre C.C et Casanova, qui va avoir lieu juste après.

elle et C.C autorisent à relire le comportement de la seconde à la lumière de l'innocence simulée de la première.

LE PRESTIGE RETROUVÉ DU PASSÉ : « QUE L'AMOUR ME CONSOLE DE TOUT CE QUE J'AI SOUFFERT » (P. 965)

§17

Le récit parcourt toutes les nuances du faux, allant de la duplicité retorse à l'euphorique communion dans le mensonge, et semble bâti pour esquiver le regard d'une conscience lucide, pourtant lui aussi bien présent à l'intérieur du texte. Que toute l'intrigue soit fondée sur une comédie que se jouent les personnages ne fait pas de doute, il est en revanche impossible de discerner nettement l'intelligence qu'ils en ont ou de définir la nature du rapport qu'ils entretiennent avec elle – Casanova ne faisant pas exception. Pour lui, cette comédie trouve sa nécessité dans la contradiction fondatrice voulant qu'il ne puisse agir vis-à-vis de C.C « ni en honnête homme, ni en libertin » : « Je ne pouvais pas me flatter de l'obtenir pour femme, et il me semblait que j'aurais tué quelqu'un qui aurait osé me persuader de la séduire » (p. 940). D'emblée sont refusées les modalités du pacte ou de la tromperie au sein d'une relation qui va alors se développer dans l'espace ouvert entre ces deux pôles, là où gît la possibilité de la manipulation et de la violence mais où s'offre aussi l'occasion d'un émerveillement érotique partagé. La grande spécificité, et la profonde singularité, de l'autobiographie casanovienne vient de ce qu'elle ne cherche pas à se hisser au-delà de cet espace d'indétermination mais qu'elle en fait le lieu même de son énonciation. Stylistiquement, le phénomène se traduit par l'omniprésence de modalisateurs qui ancrent la narration dans le point de vue incertain du personnage et éclipsent la perspective du « je narrant ». En témoigne, entre autres multiples exemples²¹, la réaction de Casanova après la première visite de P.C et la proposition d'endosser des lettres de change : « J'ai cru voir un complot ; j'ai cru apercevoir qu'on me prenait pour dupe, et décidé à ne pas vouloir l'être, je ne suis pas allé sur le liston [où P.C lui a donné rendez-vous] ; mais le lendemain je suis allé chez lui. J'ai cru qu'une visite de politesse ne tirerait à aucune conséquence » (p. 937). L'anaphore déjoue la contradiction logique qui apparaît à la fin de la première phrase et que le dernier « j'ai cru » efface en l'inscrivant dans une continuité trompeuse. Elle brouille surtout la compréhension de l'illusion que la phrase décrit : celle-ci réside-t-elle dans la crainte d'être pris pour une dupe ou bien dans le fait de s'être rendu chez P.C ? Peut-être y a-t-il, dans cette manière d'escamoter les raisons d'une action décisive par une figure de style, une volonté de se « déresponsabiliser » ;

²¹Notamment le passage précédemment cité (p. 942) où Casanova façonne son rôle d'amant vertueux face à P.C qui veut lui vendre sa sœur.

on peut également y voir une façon de rejeter au rang de chimère la quête d'une dernière instance énonciatrice ayant le pouvoir de dissiper toutes les ombres qui enveloppent la mémoire.

§18

Casanova n'écrit donc pas *sur* le passé mais *à partir* de lui, il se refuse à en répondre pour mieux s'y investir à nouveau. Il n'en reste pas pour autant captif, encore moins aveugle à sa part de fausseté, mais il le pense trop labile pour être ressaisi en toute transparence. En ce sens, le dialogisme du texte témoigne des conflits à l'œuvre dans l'écriture casanovienne lorsqu'elle se confronte à la question de la vérité, une vérité qu'elle s'efforce, par la virtuosité de sa narration, de « figurer » sans la fixer, c'est-à-dire de rendre perceptible sans la dévoiler, de laisser imaginer sans l'exposer. Cette logique obéit pour partie à une sorte d'impératif éthique paradoxal, qui impose de taire ce qui peut nuire à l'image que l'on veut renvoyer. Du moins cet impératif est-il thématiquement par le texte, dans un passage non dénué d'enjeux méta-énonciatifs. Après la proposition de mariage officielle, C.C va devoir répondre aux questions de son père : « Elle devait lui cacher des circonstances qui auraient préjudicié à sa vertu, et dans l'essentiel elle devait dire la vérité se montrant très soumise à sa volonté » (p. 969). Même si la mise en abyme a ses limites, dans la mesure où la posture énonciative de C.C renvoie très précisément à celle que le mémorialiste refuse – la soumission au jugement moral d'une autorité –, il reste indéniable que l'usage de l'imaginaire idyllique se présente comme un habile moyen de dire l'essentiel de la vérité sans « préjudicier à la vertu ».

§19

Cela dit, les deux apparitions du terme « figurer » au cours de l'épisode suggèrent d'autres implications aux jeux de masques qui ordonnent l'énoncé autant que l'énonciation. Le mot surgit au détour d'un dialogue évoquant la scène au miroir : « As-tu vu, me dit-elle ce que mon frère a fait avec sa dame, lorsqu'elle monta sur lui comme on monte à cheval ? Je suis vite allée devant le miroir ; mais je me suis bien figuré la chose » (p. 956). Puis, à son amant qui lui demande si elle a eu peur qu'il la « traite de même », elle répond : « Comment aurais-je pu craindre cela sachant combien tu m'aimes ? Tu m'aurais tellement humiliée que je n'aurais plus pu t'aimer. Nous nous garderons toujours pour lorsque nous serons mariés. N'est-ce pas ? Tu ne saurais te figurer la joie de mon âme quand tu t'es expliqué à ma mère ». La première occurrence désigne le rapport oblique au désir, fait de candeur et d'appétence, que nous avons vu à l'œuvre lors de la scène au miroir. Elle peut également caractériser la ruse narrative qui fait du libertinage, dans son versant cynique et débauché, un repoussoir, tout en mettant en relief sa prégnance sur l'intrigue. La seconde touche à quelque chose de plus secret, elle désigne l'émotion pure de l'amour, la confiance et le bonheur que ses promesses procurent. Elle rappelle que l'un des enjeux du récit est aussi de dire le ravissement causé par un geste ou une parole de

l'objet aimé, de faire circuler jusqu'au lecteur les affects et le trouble libérés par la naissance d'une intimité amoureuse²². Bien sûr, la source de cette exaltation est, dans une certaine mesure, un mensonge (la fameuse promesse de mariage vouée à l'échec), mais ce mensonge est indispensable à l'avènement du sentiment amoureux, à l'expérience de son ivresse et de ses éblouissements. Vues sous cet angle, les illusions que charrie la narration se chargent d'une autre signification et la fiction pastorale apparaît également comme le moyen de manifester dans toute leur force les moments miraculeux, « émerveillés et suspendus » pour reprendre les mots de George Bataille²³, qui accompagnent la découverte érotique.

§20

L'épisode de la séduction de C.C cristallise certaines tensions majeures de l'écriture autobiographique casanovienne, qui proviennent de ce qu'elle ne cherche pas à déchiffrer dans le présent lucide de son énonciation les feintes que décrivent ses énoncés, ni ne tente de résorber le hiatus entre les perceptions contradictoires que le « je » peut avoir des événements vécus. Elle se fonde au contraire sur lui pour perpétuer l'intensité des fables grâce auxquelles ont pu être transfigurés les appétits et les hypocrisies qui dictaient, au moins partiellement, les conduites. Elle refuse de faire de ceux-ci la vérité dernière de ce qui a été vécu : en ce sens, la partie de débauche entre P.C et Mme C. ne dit rien de plus « vrai » sur le désir que les jeux de la Zuecca, tout comme la conscience confuse, qui affleure parfois chez le séducteur, de la tromperie faite à C.C par la promesse de mariage, n'annule pas l'éclatante poésie de l'idylle. L'aventure s'achève au reste dans le désespoir, l'effroi et la fureur : après la mise au couvent de C.C, la culpabilité de Casanova le fait songer au suicide (p. 970-971), ses démêlés avec P.C manquent de le conduire à tuer un pauvre garçon d'hôtel (p. 989) et une fausse couche laisse « l'ange incarné » entre la vie et la mort (p. 997²⁴). Le réel tenu à distance par la parenthèse enchantée de la Zuecca fait violemment retour, mais refuser de le constituer en point focal du récit autobiographique pour, au contraire, ordonner celui-ci autour de l'enchantement pastoral ne revient pas simplement à monter un décor artificieux à sa propre gloire : c'est aussi affirmer que la valeur du passé réside dans les fantasmagories qu'il a données à vivre et confier pour tâche à l'écriture de les ressusciter – sans pour autant s'empêcher d'appréhender les

²²Citons, comme autre exemple, la réaction de Casanova lorsqu'un mot de C.C trahit son penchant pour lui : « Entendant ces paroles prononcées avec une sincérité angélique et n'osant pas imprimer un baiser sur la belle bouche d'où elles étaient sorties, je plains le lecteur qui ne sent pas de quelle espèce devait être la peine que j'endurais en même temps que je ressentais la plus douce joie de me savoir aimé de cet ange incarné » (p. 944).

²³Voir *La Souveraineté*, dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, vol. 8, Paris, Gallimard, 1976, p. 249.

²⁴Le comble de la noirceur étant atteint lorsque Casanova contemple la « petite masse informe » gisant dans les draps ensanglantés de C.C après sa fausse couche (p. 996).

réalités qu'elles enveloppaient.

Quelques mots à propos de : Cyril Francès

Cyril Francès est maître de conférences à l'Université Jean Moulin Lyon 3 (Marge – E.A 3772). Spécialiste du libertinage et des mémorialistes d'Ancien Régime, il est l'auteur d'un ouvrage sur Casanova (*Casanova. La Mémoire du désir*, Classiques Garnier, 2014) et a récemment dirigé un volume collectif sur la représentation des femmes de pouvoir dans les Mémoires du XVI^e au XIX^e siècle (*Le Politique et le féminin*, Classiques Garnier, 2020).

Pour citer cet article

Cyril Francès, « La pastorale prostituée : la séduction de C.C dans l'*Histoire de ma vie* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 30/11/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/592>.

Casanova et l'illusion : une philosophie du bonheur

Marine Ganofsky

§1

Depuis quelques années, le renouveau des études casanoviennes¹ a rendu à la mémoire de Giacomo Casanova toute la complexité de l'auteur de l'*Histoire de ma vie* (1789-1798). Celui dont on ne se souvenait autrefois que comme d'un séducteur légendaire est désormais reconnu et célébré comme l'un des plus grands écrivains de son siècle². On s'est fasciné pour les voyages, les rencontres et les nombreuses carrières de cet aventurier de l'Europe des Lumières³. On a retenu qu'il avait été aussi un libre penseur érudit⁴ en même temps qu'un grand cabaliste qui se rêvait astrologue des rois⁵. Beau parleur et libertin, adepte des masques et bluffeur invétéré, apprenti sorcier et Chrétien éclairé, les multiples facettes de Casanova, loin de se contredire, se fondent pour former le portrait d'un homme aux mille illusions.

¹R. Brin (dir.), *Casanova : écrire à tort et à travers*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

²C'est ce que déclare Philippe Sollers dans *Casanova l'admirable*, Paris, Gallimard, 1998, p. 13. Voir surtout J.-C. Igalens, *Casanova : l'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

³I. Kelly, *Casanova : Actor, Lover, Priest, Spy*, Londres, Hodder & Stoughton, 2008.

⁴G. Lahouati, *L'Idéal des Lumières dans l'« Histoire de ma vie » de Jacques Casanova de Seingalt*, doctorat de littérature française, Université Rennes 2, Lille, ANR, 1988.

⁵C. Thomas, « L'amour charlatan », dans *Casanova. Un voyage libertin*, Paris, Denoël, 1985, p. 159-281.

§2

L'illusion, c'est le moment où, depuis la perspective d'un observateur, la vérité disparaît ou semble disparaître sous la surface des apparences. C'est ce qui se fait jour au seuil du doute, quand la réalité n'est plus tout à fait tangible et que l'imagination vient remplir les blancs de la perception. Tout au long de l'*Histoire de ma vie*, les illusions se multiplient en se déclinant sous diverses formes : rêves endormis et fantasmes éveillés, mensonges et mascarades, fiction et tricheries, superstitions et magie. L'illusion est omniprésente, et un fait est frappant : la frontière est mince et perméable chez Casanova entre le plaisir de l'artifice et le danger de la fausseté. Ni fondamentalement bonne ni fondamentalement mauvaise, l'illusion chez lui se refuse à toute réduction manichéenne. Tout serait question de perspective. Quand elles visent à nuire à celui ou celle qu'elles trompent, les illusions sont à blâmer. Mais si elles ont pour but de donner du plaisir à leurs dupes, alors les illusions sont à chérir. Le bonheur, pas la morale ni la Vérité, est le grand point.

§3

Cet article propose d'explorer la représentation, dans *Histoire de ma vie*, de l'illusion comme créatrice de bonheur. La voie a été tracée par les grands « casanovistes » Gérard Lahouati, Chantal Thomas et Jean-Christophe Igalens. Gérard Lahouati a bien montré que Casanova était à la fois un philosophe éclairé à l'image des Lumières de son siècle et un apprenti sorcier féru de sciences occultes, fasciné par le pouvoir illusionniste des charlatans et par la possibilité qu'il y ait de la magie dans la nature, que tout ne soit pas explicable. Chantal Thomas explique que Casanova rejette la prétendue supériorité de la vérité sur l'illusion : « Cette logique du vrai ou du faux lui paraît manquer la possibilité d'un troisième terme qui reconnaît aux sorciers un pouvoir : celui du faux-semblant ; ou encore un génie authentique, mais dans le domaine de l'imaginaire⁶. » Le génie de Casanova est de deviner qu'il y a en chacun de nous, et surtout chez lui, un désir de croire, d'imaginer des vies, des mondes alternatifs. Jean-Christophe Igalens s'attache précisément à cette notion de « possibilité » qu'il identifie au cœur des fictions que développe Casanova tout au long de sa vie et, surtout, à propos de sa vie. Quand Casanova invente (une identité, un fait, un souvenir, un sentiment, un dialogue avec des génies, etc.), c'est afin d'ouvrir la voie à tous les possibles : nouvelle carrière, nouvelles amours, nouvelles richesses, nouvelles rencontres. Sa vie d'aventurier libertin se tisse d'illusions pour le plus grand plaisir de ceux et celles qu'il dupe – nous lecteurs y compris. Entre le vrai et le faux, chez Casanova, il y aurait en effet toujours la possibilité magique du bonheur.

§4

L'enjeu de cet article est alors de démontrer que Casanova se présente moins comme un illusionniste (celui qui, simplement, joue avec les apparences) que comme un magi-

⁶C. Thomas, *op. cit.*, p. 275.

cien (celui qui produit des effets extraordinaires et transforme véritablement la réalité). Son but avoué n'est pas (ou rarement) de tromper pour tromper. Casanova n'est ni Valmont ni Don Juan. Il ne cherche pas à établir une quelconque supériorité intellectuelle sur ses dupes pour mieux les faire douter de la Vérité elle-même (celle de Dieu, du père, de la société)⁷. Grâce aux illusions qu'il orchestre pour lui ou les autres, Casanova influence la réalité au point d'en créer une nouvelle, et il le fait, se défend-il, dans le but de faire plaisir, de rassurer, d'encourager, d'enchanter toujours. Que ce pouvoir sourde de l'esprit du Vénitien plutôt que d'un phénomène surnaturel n'enlève rien à sa capacité à réaliser de véritables métamorphoses : les horoscopes d'un superstitieux comme les prières d'un croyant, les souvenirs d'un vieillard ou la belle robe de bal d'une paysanne, donnent un courage qui peut transformer les destins, ouvrir des portes et faire évader un prisonnier sur le toit des Plombs.

§5 Cette vision positive de l'illusion est à contre-courant d'une longue tradition qui en dénonçait la vanité. Socrate et Platon avaient tôt mis en garde contre les fausses apparences des ombres sur les parois des cavernes : que les esprits se tournent plutôt vers la vérité des essences ! Le christianisme avait repris cette image en faisant de la foi un mouvement de l'âme vers un au-delà divin où résiderait la seule Vérité, tout n'étant que vaines illusions sous le soleil. La misère de la condition humaine serait de chercher les hallucinations du divertissement pour ne pas voir le néant qui l'entoure.

§6 Mais Casanova, en digne libertin éclairé, choisit au contraire d'embrasser la vanité des illusions. Il sait les apprécier pour ce qu'elles sont – de simples chimères, de pures apparences – parce qu'elles offrent un plaisir léger, libéré de toute angoisse existentielle et de toute culpabilité. Loin de mettre en scène des victimes, ses mémoires nous montrent des individus (lui le premier) moins trompés par les illusions que désirant l'être. Après tout, comme il l'explique, être heureux, c'est tout simplement croire l'être. Le fou, certes, est incapable de distinguer l'illusion et la réalité ; mais le sage, selon Casanova, sait qu'il vaut mieux préférer une illusion heureuse à une réalité désolante.

§7 La complaisance de Casanova l'enchanteur envers l'illusion, l'erreur, voire la superstition, nous conduirait-elle alors aux antipodes de l'esprit des Lumières ? Il s'agira ici de montrer que, bien au contraire, la place accordée à l'illusion dans l'*Histoire de ma vie* nous amène au cœur de la pensée éclairée, nous révélant en effet une dimension quelque peu oubliée du combat des philosophes, à savoir leur conscience douloureuse que la recherche individuelle de la vérité se fait parfois au prix du bonheur.

⁷Sur les mensonges de Don Juan, voir C. Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979.

DES MÉMOIRES SOUS LES AUSPICES DE L'ILLUSION

§8 La préface d'*Histoire de ma vie* invite le lecteur dans un univers où les absolus traditionnels sont abolis. Casanova refuse les classifications manichéennes simplistes : la frontière entre vice et vertu est, pour lui, perméable, flexible. Il en va de même pour l'illusion et la vérité. Il n'y attache d'ailleurs aucune valeur morale. La vérité, comme la vertu, est une de ces notions si vagues et arbitraires qu'elles en deviennent des chimères auxquelles Casanova préfère un plaisir concret, réel, quitte à ce que celui-ci soit le fruit d'illusions.

§9 Cette histoire de la vie libertine d'un libre-penseur s'ouvre sur une phrase qui fait reposer la liberté sur une simple croyance : « je dois me croire libre⁸ » (I, 4), « l'homme est libre ; mais il ne l'est pas s'il ne croit pas de l'être » (I, 4). Quelques lignes à peine plus bas, Casanova revient sur la notion de croyance : « Je crois en l'existence d'un Dieu immatériel auteur, et maître de toutes les formes » (I, 4). Cette profession de foi inconditionnelle (« je n'en ai jamais douté » ; « la foi doit croire sans raisonner » [I, 4 et I, 8]) est pourtant vite présentée comme la ressource d'un hédoniste détestant la mort et évitant de regarder en face d'angoissantes vérités existentielles : « le désespoir tue : la prière le fait disparaître [...] Notre ignorance devient notre seule ressource » (I, 4). Il y revient d'ailleurs plusieurs fois dans cette même préface, peut-être parce qu'au moment de sa rédaction, le vieillard de Dux a plus que jamais besoin de croire : « Ne pouvant donc me trouver dans la certitude parfaite d'être immortel qu'après avoir cessé de vivre, on me pardonnera, si je ne suis pas pressé de parvenir à connaître cette vérité. Une connaissance qui coûte la vie coûte trop cher. » (I, 9) Telle est l'essence de l'économie éthique présentée par Casanova dans sa préface : la vérité n'est pas fondamentalement une vertu, ni l'ignorance un vice. Le bonheur (le sien, celui des autres) est le seul critère de valeur.

§10 Entre deux apologies de la croyance qui rend heureux, Casanova évoque ses plaisirs libertins qu'il décrit comme autant d'illusions plutôt que comme des péchés, des « erreurs » certes, mais pas des « fautes », évacuant ainsi la notion de culpabilité de la sphère du plaisir : « je me suis plu à m'égarer, et j'ai continuellement vécu dans l'erreur [...] Vous ne me trouverez [pas] l'air d'un pénitent [...] Ce sont des folies de jeunesse » (I, 5-6). Demeurant toujours dans le registre de l'illusion, le paragraphe suivant déclare ouvertement que s'il a souvent été la dupe de l'amour (« ce sont des tromperies réciproques » [I, 6]), il a aussi souvent trompé des sots qui le méritaient bien (I, 6). Ainsi, quand Casanova se présente à son lecteur comme un philosophe amoureux de la vérité, il justifie en même temps son itinéraire de charlatan : « j'ai toujours aimé la vérité avec

⁸G. Casanova, *Histoire de ma vie*, J.-C. Igalens, É. Leborgne (éd.), Paris, R. Laffont, 2013-2018, t. I, p. 3. Les références indiquées dans le texte seront à cette édition.

tant de passion, que souvent j'ai commencé par mentir pour la faire entrer dans des têtes qui n'en connaissaient pas les charmes » (I, 15). La vérité retrouve une certaine valeur ici, mais notons que Casanova parle de ses « charmes ». On reste dans le domaine de la magie et de la séduction, pas de la morale. La vérité à choisir et à chercher, pour Casanova, est seulement celle qui plaît. Si elle déplaît, mieux vaut se contenter d'une illusion.

§I1

L'écriture de soi est elle-même marquée du sceau de cette flexibilité qui rend inappropriée la question de la vérité de ses mémoires. Peu importe que ce que Casanova choisit de nous raconter soit le produit d'un souvenir clair ou d'un fantasme, d'un fait historique avéré ou d'une pure fiction : « Si dans l'espoir que j'ai de plaire je me trompe, j'avoue que j'en serais fâché, mais non pas assez pour me repentir d'avoir écrit, car rien ne pourra faire que je ne me sois amusé. Cruel ennui ! » (I, 16) Seul compte l'effet, à savoir celui du plaisir de l'écriture pour lui, et de la lecture pour nous.

§I2

L'auteur de l'*Histoire de ma vie* n'adopte pas en effet la posture de Jean-Jacques Rousseau qui cherchait une transparence totale dans la confession et l'introspection⁹. Casanova a beau présenter ses mémoires comme un récit fait avec « franchise » et « bonne foi » où il se « livre sans nul déguisement » (I, 15), sa préface montre en même temps qu'il s'agit bel et bien d'une représentation quasi théâtrale, l'auteur avouant craindre le « sifflet » de son lectorat (I, 16). Ce fils de comédiens vénitiens, habitué dès l'enfance à jouer des rôles et à parler à des masques, déjoue l'idée qu'il y aurait une vérité simple et unique à découvrir dans sa narration et dans son identité. Comme l'explique Jean-Christophe Igalens, « il ne construit pas une "identité" de la narration [...] ; il écrit une disponibilité, une ouverture aux possibles¹⁰. » Ses lecteurs, comme plus tard Henriette, continue Igalens, doivent simplement l'apprécier et le connaître sans chercher à l'« identifier », le percer à jour, lui ôtant par là sa liberté de passer d'un personnage à l'autre. L'écriture de soi serait simplement un des nombreux costumes revêtus par l'aventurier au cours de sa vie. Sachons donc nous contenter des prestiges du conteur, comme il avait lui-même la sagesse de le faire quand une illusion agréable se présentait à lui.

§I3

Le choix de l'illusion serait-il justement la genèse du texte ? Casanova entreprend d'écrire ses mémoires sur les conseils de son médecin pour chasser sa mélancolie : « J'ai écrit mon histoire [...] ayant besoin de m'occuper, et de rire » (I, 6) ; « ce qui me rend heureux dans ma vieillesse présente est la présence de ma mémoire » (I, 652). Le souvenir et l'écriture le transportent loin de la pénible réalité d'une fin de vie caractérisée par la vieillesse et la solitude : « Me rappelant les plaisirs que j'eus je me les renouvelle

⁹Sur cette comparaison, voir C. Francès, *Casanova. La mémoire du désir*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 333-334.

¹⁰J.-C. Igalens, *op. cit.*, p. 9 et p. 15.

[...] Membre de l'univers, je parle à l'air » (I, 8). Ainsi, si la vieillesse constitue bien un « temps des désillusions¹¹ » pour l'aventurier vénitien qui avait rêvé de gloire, l'écriture mémorialiste permet aux illusions (désormais celles de revivre ses plaisirs et de s'entretenir avec un ami) de revenir le séduire pendant les treize heures par jour qu'il passe à travailler à *Histoire de ma vie*.

DU POUVOIR DE L'IMAGINATION

§14

L'imagination possède pour lui un tel pouvoir qu'il suffirait de se donner l'illusion du plaisir pour réellement jouir : « Plusieurs esprits forts disent que l'heureux parce qu'il s'imagine de l'être ne l'est pas moins que celui qui l'est en réalité. Moquons-nous d'eux, lecteur, car entre la réalité et l'imagination il y a l'infini » (II, 1182-1183). Poser des frontières absolues entre le vrai et le faux n'a pas beaucoup de sens. Seule compte la perception individuelle. On peut y voir un écho de la philosophie de son temps qui soulignait elle aussi la « force de l'imagination » (II, 432) sur le corps et l'esprit. Le sensualiste Condillac écrivait dans son *Traité des sensations* : « Voilà la signification la plus étendue qu'on donne au mot *imagination* : [...] elle procure des jouissances, qui, à certains égards, l'emportent sur la réalité même¹². » D'après les théories condillaciennes, les idées naissent des sensations. Sans pour autant sombrer dans un idéalisme ou un scepticisme extrême¹³, cette conception de l'entendement humain suggère que le réel s'appréhenderait à la surface des apparences, que tout dépend du ressenti.

§15

Le matérialiste La Mettrie pousse ces idées encore plus loin dans *L'Homme-machine* (1747), en faisant de l'imagination le miroir des sensations et, par là, le principe organisateur de toute la machine de l'âme humaine, englobant raison, mémoire et jugement¹⁴. Elle exerce son empire directement sur le corps sans que vertu ni raison ne puisse la contraindre : « Pourquoi la vue, ou la simple idée d'une belle femme nous cause-t-elle des mouvements et des désirs singuliers ? Ce qui se passe alors dans certains organes, vient-il de la nature même de ces organes ? Point du tout ; mais du commerce et de l'espèce de sympathie de ces muscles avec l'imagination¹⁵. » Perception du réel ou simple idée fantasmée, peu importe : le résultat est la manifestation physique, palpable, avérée

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² E. B. de Condillac, *Traité des sensations*, Londres et Paris, De Bure l'aîné, 1754, t. I, p. 326.

¹³ Voir B. Baertschi, *Conscience et réalité : études sur la philosophie française au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 74-77.

¹⁴ Voir G. Lahouati, « Casanova : être ou ne pas être matérialiste », B. Fink, G. Stenger (dir.), *Être matérialiste à l'âge des Lumières*, Paris, PUF, 1999, p. 161-173.

¹⁵ J. O. de La Mettrie, *L'Homme-machine*, Paris, Denoël, 1981, p. 194.

du désir.

§16

Casanova en fait l'expérience à Constantinople. Son ami Ismaïl l'invite à observer depuis un cabinet obscur trois « sirènes » (I, 388) se baignant au clair de lune. Les deux amis soulagent l'un avec l'autre les désirs que cette scène voluptueuse fait naître chez eux : « Je me suis trouvé comme lui réduit à me complaire dans l'objet que j'avais à mon côté pour éteindre le feu qu'allumaient les trois sirènes [...] l'imagination eut plus de part que de réalité » (I, 388). Quelques années plus tard à Parme, c'est un rêve érotique d'Henriette qui le surprendra de la même façon : « Dans les rêves de cette espèce, ordinairement, le rêveur se réveille un moment avant la crise. La nature, jalouse de la vérité, ne souffre pas que l'illusion aille tant en avant. [...] Mais, ô prodige ! Je ne me suis pas réveillé, et j'ai passé toute la nuit avec Henriette entre mes bras. » (I, 614-615) L'imagination prouve sa puissance sur la machine corporelle, sur la raison et même sur la réalité, le rêveur se réveillant véritablement amoureux, différent ce matin-là de l'homme qu'il était encore la veille. La jouissance offerte par la rédaction des mémoires, comme par sa parenthèse homosexuelle en Turquie ou son rêve érotique à Parme, incarne un précepte tout casanovien : un plaisir imaginaire n'en est pas moins un plaisir réel.

DU PRESTIGE DES APPARENCES

§17

Autre précepte casanovien : les illusions peuvent transformer le réel. Il suffit de manipuler savamment les apparences dont il parle comme d'autant de « prestiges » (I, 1036), expression à mi-chemin entre le charme magique et l'illusion cognitive. Les origines sociales, le passé, l'éducation voire le genre peuvent être escamotés par un brillant travestissement. Michel Delon rappelle qu'au XVIII^e siècle, « nous ne sommes pas dans un monde d'identités fixes et de situations stables. [...] Dans *Histoire de ma vie*, l'habit fait le moine. Il fournit un statut et une identité. Savamment utilisé, il peut être source de plaisir et de pouvoir¹⁶ ». Paraître, comme « se croire », c'est être, pour Casanova. Revêtir un nouveau costume, adopter une nouvelle identité n'est pas vécu comme une simple mascarade, un déguisement. Pour lui, c'est une « métamorphose » (I, 487) transformant son rapport au monde.

§18

Le mémorialiste fait de ces métamorphoses les points d'articulations des différents chapitres de sa vie : comme lorsqu'il abandonne son habit religieux pour revêtir un uniforme de militaire à Bologne et, se voyant enfin respecté, admiré comme il le mérite, décide de faire fortune dans le monde ; comme lorsque, désormais « très bien en équipage,

¹⁶M. Delon, « Uniformes de caprice », C. Le Bitouzé, F. Manfrin, M.-L. Prévost, C. Thomas (dir.), *Casanova. La Passion de la liberté*, Paris, Seuil/BNF, 2011, p. 28-33 (p. 28).

en bijoux » (I, 294), il s'embarque pour Constantinople en se rêvant ambassadeur ; ou comme, encore, à Venise, lorsqu'il se fait passer pour un sorcier cabaliste devant le sénateur Bragadin qui le dotera comme un fils : « C'est, mon cher lecteur, toute l'histoire de ma métamorphose, et l'heureuse époque qui me fit sauter du vil métier de joueur de violon à celui de seigneur » (I, 487). Prestige des apparences : Casanova devient, comme par magie, fils prodigue d'un sénateur ; il se « réalise » par le mensonge en devenant enfin le grand seigneur de Venise qu'il se croyait être depuis toujours.

L'ALCHIMIE DU BONHEUR

§19

Tout au long de sa vie, Casanova va jouer à faire illusion auprès de ceux et celles qu'il rencontre pour en tirer profit. Tromper les sots, remarque-t-il, se dédouanant de toute culpabilité au passage, est une affaire de survie dans un monde où règne la loi du plus rusé : « *La fourberie est vice : mais la ruse honnête n'est autre chose que la prudence de l'esprit.* C'est une vertu. Elle ressemble, il est vrai, à la friponnerie, mais il faut passer par là. Celui qui ne sait pas l'exercer est un sot. » (I, 212) Cependant, il se défend d'avoir jamais cherché à tromper pour nuire.

§20

Le libertin déclare n'avoir jamais été séducteur : « La séduction ne me fut jamais caractéristique, car je n'ai jamais séduit que sans le savoir, étant séduit moi-même. Le séducteur de profession, qui en fait le projet, est un homme abominable [...] C'est un vrai criminel qui, s'il a les qualités requises à séduire, s'en rend indigne en abusant pour faire une malheureuse¹⁷. » Lui, au contraire, proclame fièrement : « j'avais fait le bonheur de toutes les filles que j'avais aimées¹⁸. » S'il s'est trouvé « dans la dure nécessité de mentir à une femme » (I, 389), c'était soit de bonne foi, pris lui-même dans le tourbillon d'une nouvelle passion, soit afin de délivrer ses partenaires du carcan des préjugés, de ces dangereuses chimères que sont la honte, la pudeur, la fidélité conjugale ou la crainte de Dieu. Le mensonge est alors une « délicatesse » (I, 233) qui fait illusion sur la culpabilité ou la réalité brute du désir érotique. Or, Philippe Sollers remarque que, par un merveilleux paradoxe, ces illusions-là sont révélatrices de vérité : « L'illusion est nécessaire, les apparences ont le droit de tromper. Une vérité nouvelle, toujours, s'y profile¹⁹. » Cette vérité mise à jour par les « séductions » de Casanova est celle du désir et du plaisir que le XVIII^e siècle étouffait encore, surtout chez les femmes. Ainsi, le modèle derrière les sé-

¹⁷G. Casanova, *Histoire de ma vie*, G. Lahouati et M.-F. Luna (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 811.

¹⁸*Ibid.*, p. 797.

¹⁹P. Sollers, *op. cit.*, p. 87.

ductions de Casanova n'est pas la figure de Don Juan mais bien plutôt celle du bon génie exauceur de souhaits, de l'alchimiste qui transforme le vulgaire plomb en métal précieux.

§21

De tous les rôles qu'il a joués au cours de sa vie, celui de magicien est sûrement celui qu'il a préféré : « L'idée de devenir célèbre en astrologie dans mon siècle où la raison l'avait si bien décriée me comblait de joie. Je jouissais, me prévoyant recherché par les monarques, et devenu inaccessible dans ma vieillesse. » (II, 585) Gérard Lahouati résume parfaitement la situation : « Casanova, qui n'a rien de particulier à faire sinon se divertir et bernier les sots, meurt d'envie de jouer le rôle de magicien "qu'il aime à la folie," dit-il²⁰. [...] son autobiographie illustre les quatre types de pratiques auxquelles la superstition donnait lieu au XVIII^e : la sorcellerie, la magie, l'alchimie et l'astrologie²¹. » Au fil des années, Casanova amasse une vaste érudition dans ces sujets, ce qui lui permettra de de nombreuses reprises de s'enrichir en s'attirant la protection de « dupes consentantes²² ». Il y eut d'abord à Rome un marchand grec à qui Casanova vendit le secret de l'augmentation du mercure (I, 212-217) ; puis, à Césène, une famille de paysans à qui il prétendit que leur terre recelait un trésor gardé par des gobelins (I, 587-590) ; il y aura plus tard, à Paris, M^{me} d'Urfé, folle de sciences occultes qu'il contentera dans sa fantaisie de renaître dans un corps de garçon, apaisant par-là les angoisses de mortalité de la vieille dame (« j'augmentais ainsi sa folie ; mais en revanche je lui procurais des moments qui la rendaient heureuses » [II, 1179]). Il y eut surtout, à Venise, le bon sénateur Bragadin et ses amis devant qui Casanova se fera passer pour un magicien capable de dialoguer avec les génies. « J'ai pris le parti le plus beau et le plus noble, le seul naturel. Celui de me mettre en état de ne plus manquer de mon nécessaire » (I, 487), résume-t-il à propos de la supercherie qui changea pour toujours sa destinée.

§22

Il se justifie en expliquant avoir contenté les vieux amis dans leur désir de croire : « Je sais que je les ai trompés. [...] J'aurais dû, me dit-on, ou ne point me lier avec eux, ou les désabuser. Les désabuser, non, je réponds, car je ne me croyais pas assez fort pour y réussir. Je les aurais fait rire ; ils m'auraient traité d'ignorant, et ils m'auraient donné congé. Ils ne m'auraient pas payé pour cela, et je n'avais aucune mission pour m'ériger en apôtre. » (I, 486) Faux semblants mais vrais effets : grâce au bon génie de Casanova, Bragadin a non seulement la vie sauve, il a également un jeune protégé pour égayer sa vieillesse, l'affection d'un fils adoptif et l'illusion rassurante que des génies veillent sur sa

²⁰G. Lahouati, « Le philosophe et le feu follet. Formes et fonctions de la superstition dans l'*Histoire de ma vie* de Jacques Casanova », B. Dompnier (dir.), *La Superstition à l'âge des Lumières*, Paris, Champion, 1998, p. 169-192 (p. 177).

²¹G. Lahouati, « Le philosophe et le feu follet », p. 170.

²²J.-C. Igalens, *op. cit.*, p. 179.

destinée. La véritable magie de Casanova réside dans ce pouvoir qu'il a de déceler chez les autres une volonté d'être trompé afin d'être conforté dans des croyances consolantes. Il en va chez lui de la magie comme du libertinage : une fois ce désir identifié, Casanova le réalise, pour le plus grand bonheur de ceux ou celles qui le croient.

§23

C'est que la frontière entre le monde « réel », rationnel, explicable et l'univers « magique » des sortilèges est encore perméable au siècle des Lumières. D'une part, le XVIII^e siècle ne s'est pas complètement débarrassé de ses anciennes croyances et superstitions. D'autre part, la science elle-même a toujours partie liée avec l'occulte : « Le prestige des sciences de la nature est énorme, mais il se confond parfois avec des curiosités un peu enfantines, où la science reste un prétexte à des jeux qui confinent à la magie ; c'est le cas de l'électricité dont les applications pratiques ne sont pas encore perçues²³. » Casanova incarne cette oscillation de son époque entre détermination vers le rationnel et curiosité pour l'irrationnel : cet homme de lettres et de sciences, éduqué et intelligent, ne peut pourtant pas s'empêcher d'être troublé par son tout premier souvenir, celui de sa guérison mystérieuse par les incantations d'une sorcière de Murano et l'apparition nocturne d'une fée (I, 27), par le phénomène étrange d'un feu follet qui le suit, une nuit, sur la route de Rome (I, 210), par un orage de tous les dieux à Césène qui lui semble punir ses drôles d'exorcismes (I, 587-589) et, surtout, par sa miraculeuse évasion des Plombs. Casanova laisse la porte ouverte à la possibilité qu'il y ait bel et bien de la magie quelque part ou, en tout cas, de l'inexplicable où un habile illusionniste saura mettre toutes les apparences de la magie.

LA SUPERSTITION : ENTRE PRÉJUGÉ INFÂME ET ILLUSION DU BONHEUR

§24

Ce qui est fascinant avec Casanova c'est que s'il excelle à exploiter cette zone obscure du savoir, il se sait lui aussi enclin au désir de croire, mais il fait de ce penchant une ressource plutôt qu'une faiblesse. Le premier volume de ses mémoires se clôt sur cette image des pouvoirs quasi magiques de son imagination. Le récit de son évasion des Plombs illustre en effet toute la force qu'il attribue aux illusions pour transformer les données du réel. Le réel, c'est l'incarcération par un système dont le prisonnier ne doit attendre nulle justice, dans une prison dont il est dit que nul ne peut s'échapper ; l'illusion, c'est l'espoir de Casanova. Ses « espérances chimériques » (I, 1236) s'alimentent de signes et d'oracles qui sont autant de mirages de l'entendement, certes, mais qui n'en confèrent pas moins au prisonnier une volonté réelle.

§25

²³R. Mortier, *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 21.

La superstition aussi a donc son mérite quand elle donne aux désespérés du courage : « Il ne s'agit que d'avoir du courage, car la force sans la confiance ne sert à rien » (I, 4). Sur le toit des Plombs après s'être hissé hors de sa cellule, Casanova se retrouve soudain pétrifié de doutes : l'évasion lui apparaît alors impossible. Mais le son d'une cloche sonnant minuit en ce 30 octobre lui rappelle « l'oracle » qu'il avait trouvé dans *Roland furieux* selon lequel le moment propice à son évasion était « entre la fin d'octobre et le début de novembre ». Casanova vit cette coïncidence comme « un véritable prodige » (I, 1280). La coïncidence est surprenante, mais le miracle, il le sait bien, est surtout humain. Le prodige, c'est cette capacité de l'esprit à se laisser influencer par une chimère qui aide à croire que tout est possible.

§26

C'est au nom de cette capacité d'encourager ou de consoler que Casanova prend la défense des superstitions contre certains esprits éclairés de son siècle. Le débat deviendra houleux en 1760 lors d'une rencontre avec Voltaire qui incarne le combat des philosophes contre la superstition. L'*Encyclopédie* la définit comme « un tyran despotique qui fait tout céder à ses chimères²⁴ ». Casanova condamne lui aussi de telles chimères quand elles empêchent un homme ou une femme de s'abandonner librement au plaisir : écrasons l'infâme préjugé de la chasteté, de l'austérité ou de l'intolérance ! Cependant, quand la superstition offre une vision consolante de la condition humaine, alors Casanova l'approuve ou, en tout cas, la comprend.

§27

En ce sens, il se montre sensible à une vérité que les philosophes n'étaient pas sans ignorer : l'être humain est attaché aux illusions de ses superstitions. D'Holbach le déplorait à propos de la difficulté du combat des Lumières : « L'homme, nous disent-ils, est superstitieux, il lui faut des chimères ; il s'irrite lorsqu'on veut les lui ôter. Mais je réponds que l'homme n'est superstitieux que parce que dès l'enfance tout contribue à le rendre tel ; il attend son bonheur de ses chimères, parce que son gouvernement trop souvent lui refuse des réalités²⁵. » Pour d'Holbach, le problème est politique. Cependant, pour bien d'autres penseurs, parmi lesquels Casanova, c'est une question anthropologique. L'être humain étant fait pour chercher à se rendre heureux²⁶, il est naturel qu'il n'abandonne que péniblement des illusions qui le consolent. Superstitions, croyances, préjugés et prières sont alors autant de mensonges faits à l'esprit pour le pire... et pour le meilleur.

²⁴*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, J. le Rond d'Alembert, D. Diderot (dir.), Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772, art. « Superstition ».

²⁵Cité par C. Volpillac-Augier, *Paysage de la superstition*, B. Dompnier (éd.), op. cit., p. 93-110 (p. 105).

²⁶Sur cette découverte du droit au bonheur, voir R. Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, 1965, Paris, Slatkine, 1990. Sur le lien entre bonheur et illusion, voir É. Du Châtelet, *Discours sur le bonheur*, 1779, R. Mauzi (éd.), Paris, Desjonquères, 2008.

CONCLUSION

§28

Étudier la représentation des illusions dans *Histoire de ma vie*, c'est mettre au défi la grande illusion de Casanova : celle d'une vie réduite à la légende d'un simple séducteur ou à l'image d'un aventurier malheureux. À travers son écriture, ses souvenirs, ses déguisements, ses mensonges, ses croyances, ses duperies et ses flatteries, Casanova apparaît comme un grand magicien, un habile alchimiste capable de métamorphoser en or le plomb sombre et banal de la réalité.

§29

Quand il défend l'illusion, il faut y retrouver la revendication des Lumières du droit naturel et inaliénable au bonheur. Il convient aussi d'y reconnaître le sage scepticisme des philosophes qui savent devoir suspendre leurs certitudes pour pouvoir découvrir des vérités. Casanova capable de se tromper ou de tromper incarne le besoin de toujours questionner les apparences, le désir de soulever voiles et masques, la conscience, aussi, d'une difficulté à saisir le réel. On y décèle encore l'influence des théories sensualistes et matérialistes de son siècle qui, avec Condillac ou La Mettrie, expliquent que, les idées naissant des sensations, la réalité est affaire de perception. Enfin et surtout, les illusions par lesquelles Casanova transforme la réalité (pour lui, ses amantes, ses amis, ses lecteurs) sont les enfants de son siècle en ce qu'elles apparaissent comme autant d'ouvertures à tous les possibles. Au nom du bonheur et de la liberté, les illusions dont Casanova nous entretient tout au long de l'histoire de sa vie abolissent les limites supposées du réel, qu'il s'agisse de celles d'une condition sociale déterminée par la naissance, ou de celles de la physique éternellement remises en question par les découvertes scientifiques. Le rapport particulier de Casanova à l'illusion nous rappelle, s'il le fallait, qu'au siècle des philosophes, la réalité, comme la vérité, cet obscur objet du désir des Lumières, devenait un concept bien évanescent.

Quelques mots à propos de : Marine Ganofsky

Marine Ganofsky est maître de conférences en littérature française à l'Université de St Andrews au Royaume-Uni. Ses recherches portent sur la littérature du XVIII^e siècle, en particulier l'écriture libertine et les représentations de la nuit. Elle a publié *Night in French libertine fiction* (Oxford University Studies in the Enlightenment, 2018) et édité le recueil *Petits soupers libertins* (Paris, Publications de la Société d'études du dix-huitième siècle, 2016).

Pour citer cet article

Marine Ganofsky, « Casanova et l'illusion : une philosophie du bonheur », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 30/11/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/593>.

De l'inconstance : variations sur un thème casanovien

Raphaëlle Brin

§I

Dans la notice « Casanova » qu'il rédige en 1834 pour le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, le romancier Jules Sandeau envisage l'inconstance du Vénitien comme une disposition existentielle, dont le modèle serait à chercher dans la multiplicité de ses liaisons sentimentales : aux caprices du cœur répondraient ainsi l'inconséquence du discours et de la pensée de l'écrivain, comme les errances et l'instabilité de l'aventurier. Peu sensible aux enjeux d'un « mode d'être fondé sur la déprise¹ », le sens de l'instant et la mobilité, Sandeau juge avec sévérité cette « âme avide de changements et de contraste », dont il déplore le manque de résolution et de fermeté. Casanova, assène-t-il, « n'est pas homme à poursuivre une idée, à l'atteindre, à s'y tenir : sans logique et sans volonté, plus mobile que la destinée qui l'entraîne, il porte dans toutes les conditions de la vie l'inconstance de ses amours² ».

¹J.-C. Igalens, « “Un homme [...] dont le grand système fut de n'en avoir aucun” : système et récit de soi dans l'*Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova », dans É. Pavy-Guilbert et S. Marchand (dir.), *L'Esprit de système au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2017, p. 191-201, p. 190.

²J. Sandeau, « Casanova », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Belin-Mandar, 1834, t. XI, p. 246.

§2

L'inconstance apparaît au XVIII^e siècle comme un thème littéraire récurrent, qu'interrogent et modulent sous des formes variées romans, essais ou comédies. Les lexicographes du temps la définissent comme une « légèreté trop grande », une « facilité à changer d'opinion, de résolution, de passion, de conduite, de sentiment » et enregistrent la connotation négative d'un terme qui « ne se prend qu'en mauvaise part » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762). Furetière y aperçoit un « vice de l'âme » (*Dictionnaire universel*, 1708), tandis que l'édition de 1740 du *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne* de Richelet juge que « l'inconstance en amour mérite d'être blâmée ». L'article « Inconstance » de l'*Encyclopédie*, dû à Diderot, en propose une appréciation plus contrastée. S'il reconnaît à la variabilité des goûts une légitimité et un caractère « raisonnable » ou « nécessaire », l'écrivain met en garde contre « l'étrange dérèglement³ » auquel celle-ci peut conduire dans les relations amicales ou amoureuses. L'énoncé de conseils et de remèdes contre l'inconstance transforme la réflexion lexicale en « véritable parénétique⁴ ».

§3

Les romans libertins envisagent l'inconstance comme une modalité dominante des rapports humains, et en font souvent l'objet d'un discours moral non dénué de pessimisme. Dans les *Lettres de la marquise de M*** au comte de R**** (1732) de Crébillon, les affirmations de l'héroïne – qui juge que la « constance n'est qu'une chimère », étrangère aux lois de la « nature⁵ » – doivent ainsi être rapportées à sa perception d'une dégradation des relations amoureuses. Le roman témoigne des efforts déployés par la marquise pour dépasser ce jeu libertin au profit d'un amour véritable, qui se caractériserait par la fidélité et l'exclusivité. *Les Malheurs de l'inconstance* de Dorat (1772) illustrent le conflit du libertinage et de la vertu, et soulignent les conséquences dramatiques de l'inconstance : le roman se conclut par la mort – physique ou sociale – des protagonistes. La dernière lettre du comte de Mirbelle, annonçant au chevalier de Gêrac son souhait de « s'ensevelir » à la campagne, formule explicitement une leçon morale dont l'œuvre serait dépositaire : « Puisse au moins mon exemple effrayer tous ceux qui se font un jeu de l'inconstance et de la perfidie ! Qu'ils me contemplent, ils frémiront et peut-être ils seront corrigés⁶. »

³Article « Inconstance », D. Diderot et J. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, édition de Paris, 1765, t. VIII, p. 654.

⁴M. Leca-Tsiomis, « La morale diderotienne dans l'*Encyclopédie* n'est pas où on l'attend », *Cultura*, vol. 34, 2015, p. 19-30, p. 20.

⁵C. Crébillon, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte R**** (1732), Paris, Desjonquères, 2010, lettre XII, p. 47.

⁶C.-J. Dorat, *Les Malheurs de l'inconstance*, in *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousson, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 1047.

« JE VOUS CROIS LIBERTIN, ET INCONSTANT » : INCONSTANCE ET LIBERTINAGE
DANS L'*HISTOIRE DE MA VIE*

§4

L'*Histoire de ma vie* s'écrit à rebours de ces anathèmes. Imputant dans la préface de 1797 son « inclination à faire des nouvelles connaissances, autant que [sa] facilité à les rompre » à son « tempérament sanguin » (I, p. 10⁷), Casanova inscrit d'emblée sa vie sentimentale sous le signe d'une fondamentale discontinuité. Il prend cependant soin de s'en justifier : la multiplication de ses liaisons amoureuses ne serait pas la conséquence de sa « légèreté », mais relèverait d'un choix concerté (« avec connaissance de cause », I, p. 11). La logique sérielle du récit autobiographique, reposant sur un jeu de répétitions et de variations, apparaît comme le pendant narratif de cette érotique de la pluralité.

§5

Précédé par sa réputation, le séducteur doit fréquemment se défendre de l'accusation d'inconstance, formulée à plusieurs reprises par les femmes qu'il croise au cours de ses voyages. « Je vous crois libertin, et inconstant », déclare ainsi en 1744 à Rome la marquise G. à ce jeune homme très entreprenant qui sollicite ses faveurs. « Je ne suis ni l'un, ni l'autre », rétorque Casanova, déjà tout entier à son désir d'ouvrir « à ses mains affamées » « le chemin à tout » (I, p. 282). Seize ans plus tard, à Aix-en-Savoie, l'aventurier déjoue un semblable reproche par un compliment galant : « la maîtresse du marquis s'attachant à mon bras me dit sans façon que j'avais la réputation d'un inconstant : la politesse veut que je lui réponde que je n'avais pas ce vilain défaut ; mais qu'en tout cas personne ne pourrait me le reprocher si j'avais l'honneur de servir une dame comme elle » (II, p. 555).

§6

Vécues dans toute l'intensité de l'instant, ses relations sont vouées à rester provisoires. Mû par une extraordinaire disponibilité sentimentale et sexuelle, le Vénitien cultive l'art de se dérober à tout engagement amoureux et passe d'une femme à l'autre sans jamais durablement s'y attacher. La multiplicité de ses partenaires, qu'elle soit simultanée ou successive, exorcise tout risque de fixation ou d'exclusivité. Chaque séparation est une promesse de renouveau : « J'ai aimé les femmes à la folie, mais je leur ai toujours préféré ma liberté. Lorsque je me suis trouvé dans le danger de la sacrifier, je ne me suis sauvé que par hasard » (I, p. 832). Les roués et les petits maîtres qui peuplent les romans du temps dissocient la séduction du sentiment pour ériger l'inconstance en principe. Casanova échappe au versant agressif de ce libertinage mondain. La multiplication des conquêtes n'obéit chez lui à aucune stratégie mais épouse le caractère fondamentalement fluctuant du désir, évoqué par Nerciat dans *Félicia ou Mes fredaines* (1775) : « Le parfait amour est

⁷Toutes les citations de l'*Histoire de ma vie* renvoient à l'édition de J.-C. Igalens et É. Leborgne, Paris, Robert Laffont, 2013-2018. Les chiffres romains renvoient aux différents volumes.

une chimère. Il n'y a de réel que l'amitié, qui est de tous les temps, et le désir, qui est du moment [...] Le désir est ordinairement inconstant, et s'éteint quand il ne change pas d'objet⁸ ». Le Vénitien demeure par ailleurs profondément étranger à l'exigence de fidélité que prônent les romans sentimentaux de son siècle. « L'inconstance et l'amour sont incompatibles », écrit Saint-Preux à Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, alors qu'il défend une nouvelle forme d'amour, épurée du désir et transfigurée par la mémoire. « L'amant qui change, ne change pas ; il commence ou finit d'aimer [...] Nos amours, nos premières et uniques amours, ne sortiront jamais de mon cœur⁹ ». Peu sensible au lyrisme de ces serments éternels, Casanova ironise sur un amour délié de toute jouissance physique : « J.J. Rousseau, toujours admirable, apostropha l'homme en lui disant, *homme, si tu désires jouir de l'objet que tu aimes, sache que tu ne l'aimes pas* [...] Un amant [...] doit être toujours à plaindre si la jouissance de l'objet qu'il aime lui est défendue, et s'il ne la désire pas, il est convaincu qu'il ne l'aime pas¹⁰ ». La conclusion tragique de *Paul et Virginie* est prétexte à une condamnation sans appel : « M. de S[aint]-P[ierre] dit qu'à l'enterrement de Virginie *tous les garçons demandèrent à Dieu des amantes aussi constantes, et toutes les mères une fille comme elle*. Les garçons devaient être des perfides égoïstes, et les mères toutes folles¹¹ », commente le Vénitien. La cruelle fin de l'héroïne, restée « fidèle à Paul », disqualifie à ses yeux la leçon de cet « apologue fait à la gloire de la vertu¹² », qu'il rejette au nom d'un impératif de bonheur.

§7

L'inconstance de Casanova témoigne d'un rapport spécifique au temps : Georges Poulet a souligné son obéissance au présent, comme le caractère isolé et morcelé des moments vécus. Casanova, précise-t-il, s'enchantait de n'être « précédé ni limité par rien¹³ » : la perspective d'une liaison prolongée apparaît ainsi en contradiction avec son mode d'être dans le temps, défini par le refus de s'inscrire dans la durée et la jouissance de l'instant. La multiplication des aventures amoureuses relève en outre d'un certain rapport au possible, dont Michel Delon a fait une clé de lecture féconde de l'existence et de l'œuvre

⁸ A.-R. Andréa de Nerciat, *Félicia ou Mes fredaines*, in *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousseau, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 1089.

⁹ J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, t. II, p. 675.

¹⁰ G. Casanova, *Examen des Études de la nature et de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre*, éd. M. Leeftang et T. Vitelli, Utrecht, « Documents casanoviens », 1985, p. 78.

¹¹ G. Casanova, Variante manuscrite de l'*Examen des Études de la nature et de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre*, Archives d'État de Prague, Marr 28-2, f°65.

¹² G. Casanova, *Examen des Études de la nature et de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre*, op. cit., p. 77.

¹³ G. Poulet, « Casanova et le temps », *Lettere italiane*, XVIII, n° 4, 1966, p. 342.

de Casanova¹⁴. Aucune femme ne saurait épuiser les virtualités de son sexe, ni aucune rencontre, celles de l'amour. Aussi les figures féminines qui mobilisent le plus intensément et le plus longuement la rêverie amoureuse de Casanova se singularisent-elles par leur ambiguïté et leur puissance de métamorphose. Bellino-Thérèse, Henriette, M.M. le séduisent par leur identité changeante et leur goût pour le travestissement. Commentant le « fantasme de pluralité » des libertins, Christophe Martin a montré que « l'essentiel [...] est sans doute moins la multiplicité "réelle" de l'objet du désir que la possibilité de sa démultiplication, fût-elle obtenue au prix de quelque artifice¹⁵ ».

§8

L'inconstance participe, enfin, d'une culture libertine des plaisirs, tout entière orientée vers leur diversification et leur accroissement. Dans une digression intégralement bifurquée, située au début du troisième tome de l'*Histoire de ma vie*, Casanova invite, non sans provocation, ses lecteurs à suspendre leur jugement et à se déprendre d'une *doxa* peu en prise avec le réel : « Cette constance qu'on qualifie de vertu, la trouvons-nous parfaite ailleurs que dans les bordels ? Tenons-nous sur nos gardes, et ne soyons pas tant faciles à décider. Songeons que le plus précieux de tous nos partages est le plaisir, et que si l'inconstance nous en procure, nous avons tort et nous ne devenons que des vrais ingrats lorsque nous en faisons la satire » (I, p. 685). Une note manuscrite retrouvée à Dux module ces considérations. Faisant écho aux réflexions théoriques sur le passage du « besoin » au « plaisir » esquissées par le mémorialiste peu avant l'épisode des amours avec M.M. (I, p. 1021-1023), elle propose, à la faveur d'une comparaison récurrente sous la plume du Vénitien entre l'alimentation et la sexualité, une réflexion sur la variabilité des objets de désir :

Le sexe féminin est à la concupiscence de l'homme, comme le manger est à la nécessité qu'il a de se nourrir. Malgré qu'il pourrait se nourrir d'un seul mets, il en veut cent sous des différentes figures : la nourriture est la même ; mais il ne s'en aperçoit qu'après. En mangeant les différents ragoûts il a toujours senti un plaisir différent. Il en est de même dans la jouissance amoureuse. Chaque femme est un ragoût différent de l'autre. Le fait est le même ; mais on ne le voit bien qu'après. On appelle cela de l'inconstance, et cela peut être ; mais elle est égale à la friandise. On se trompe souvent dans l'un, et dans l'autre ; mais on ne se trompe pas dans le plaisir qu'on se procure, car il est toujours réellement différent¹⁶.

§9

¹⁴M. Delon, « Casanova et le possible », *Europe*, n° 697, mai 1987, p. 41-50.

¹⁵C. Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 439.

¹⁶G. Casanova, Archives d'État de Prague, Marr 16K63.

Que la singularité de la femme aimée puisse au fond n'être qu'illusoire importe peu : le caractère unique de chaque rencontre autorise une différenciation des plaisirs, que le séducteur sait apprécier en connaisseur. Le friand, capable de finesse dans ses choix et caractérisé par son amour des bons morceaux, se distingue du « glouton » comme le libertin s'oppose au « paillard » (I, p. 685). L'inconstance est un symptôme privilégié de l'empressement du Vénitien à « passer d'une jouissance à l'autre » comme de son ingéniosité à « en inventer » (I, p. 10). Nicolas Trublet, dans ses *Essais sur divers sujets de littérature et de morale* (1735), soulignait déjà la capacité de l'inconstant à se procurer des « plaisirs continuels et toujours vifs », pour en faire une des clés du bonheur : « L'inconstant ne prend que la fleur des choses. Il écrème les objets. Rien ne s'use pour lui et il ne s'use pour rien. L'inconstant qui change souvent de goûts est toujours heureux, comme le riche qui change souvent d'habits est toujours propre¹⁷ ».

§10

Un terme résume, sous la plume de Casanova, cet instinct exploratoire et cette appétence pour la nouveauté : la « curiosité », qui articule désir de savoir (*libido sciendi*) et concupiscence (*libido sentiendi*). L'écrivain, qui la tient pour une « belle qualité de l'esprit » autant que pour une passion des sens dérivant « des perceptions et des sensations » (II, p. 704), en fait l'un des principaux ressorts du sentiment amoureux. Relatant les prémices de sa liaison avec la jeune Barberine, sœur de sa précédente maîtresse « cédée » à Murray, l'ambassadeur d'Angleterre à Venise, il lie explicitement l'inconstance à la curiosité : « Cette fille aussi jolie que sa sœur, quoique dans un autre genre, commença par exciter ma curiosité. C'est la curiosité qui rend inconstant un homme habitué dans le vice » (I, p. 1153). Le séducteur sait par expérience que la sexualité est toujours jouissance du même : il en résume de façon récurrente le principe par l'adage « *sublata lucerna nullum discrimen inter mulieres* » [une fois la lampe emportée toutes les femmes se ressemblent¹⁸]. Or si ce « proverbe » est « vrai pour ce qui regarde la jouissance matérielle », il lui apparaît « faux, et très faux pour ce qui regarde l'amour » (I, p. 577). L'inépuisable diversité des visages féminins, comme la variété des caractères, suscitent en effet le renouvellement perpétuel du désir et du sentiment : « Si toutes les femmes avaient la même physionomie, et le même caractère dans l'esprit, l'homme, non seulement ne deviendrait jamais inconstant, mais pas même amoureux. Il en prendrait une par instinct, et il se contenterait d'elle seule jusqu'à la mort. L'économie de notre monde serait une autre » (I, p. 1153). La séduction ne relève pas d'un calcul : elle n'est que la réaction spontanée de l'individu à ce qui attise sa curiosité. Le passage s'achève par

¹⁷N. Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, chez Briasson, 1735-1738, t. III, p. 359-360.

¹⁸Voir par exemple t. I, p. 108 et p. 883, et t. III, p. 576.

une méditation sur le fonctionnement du désir, ses liens avec l'imagination et l'illusion sensible : « La nouveauté est le tyran de notre âme : nous savons que ce qu'on ne voit pas est à peu près la même chose ; mais ce que [les femmes] nous laissent voir nous fait croire le contraire ; et cela leur suffit. Avides par nature de nous laisser voir ce qu'elles ont de commun avec les autres, elles forcent notre imagination à se figurer qu'elles sont tout autre chose » (*ibid.*).

§II

Ce discours démystificateur trouve un écho, quelques centaines de pages plus tard, dans une longue digression qui interrompt la narration du séjour de Casanova en Suisse. L'absence de désir du héros pour une belle servante dans les bains de Berne offre matière à une curieuse réflexion sur la nudité et la coquetterie, puis sur le rôle déterminant de la « physionomie » dans la naissance du sentiment amoureux. Inversant l'importance relative du corps et du visage, le libertin s'interroge : « Ne serait-il pas plus naturel et plus conforme à la raison, et ne vaudrait-il pas mieux aller toujours avec le visage couvert, et le reste tout nu, et devenir amoureux ainsi d'un objet, ne désirant autre chose pour couronner notre flamme qu'une physionomie qui répondrait aux charmes qui nous auraient déjà fait devenir amoureux ? » (II, p. 441-442). Sa rêverie se conclut par une affirmation qui reprend de près les considérations du troisième tome : « Il est d'ailleurs évident, et incontestable que l'inconstance en amour n'existe qu'à cause de la diversité des figures. Si on ne les voyait pas, l'homme se conserverait toujours amoureux constant de la première qui lui aurait plu » (II, p. 442).

LES « SERMENTS D'UNE CONSTANCE ÉTERNELLE »

§I2

Si Casanova tient les promesses de « constance éternelle » pour des « serments absurdes que l'homme n'est pas en état de faire à la plus belle de toutes les femmes » (I, p. 305), il n'hésite cependant pas à y recourir pour obtenir les faveurs de ses maîtresses, s'étourdissant de ces déclarations sans que celles-ci outrepassent « le pur enthousiasme d'une énergie exclamative¹⁹ ». La critique a souligné la récurrence de ce schème narratif : Casanova, écrit Michel Delon, « envisage sans cesse des mariages et des engagements dont la seule idée donne une intensité particulière à l'instant et exalte l'étreinte d'un moment²⁰ ». Les exemples de tels serments sont nombreux et scandent l'*Histoire de ma vie* : le Vénitien jure à Tonine « d'être à elle jusqu'à [sa] mort » (I, p. 1131) ; il assure quelques jours plus tard sa sœur cadette « d'un amour éternel » (I, p. 1156) ; promet à la Baret une « constance éternelle » (II, p. 250) ; déclare à la marquise Q..., qui lui demande si ses

¹⁹C. Thomas, *Casanova. Un voyage libertin*, Paris, Gallimard, 1998, p. 110.

²⁰M. Delon, « Casanova et le possible », art. cit., p. 49.

sentiments sont assez forts pour le fixer à Milan auprès d'elle, qu'il se croit « amoureux d'[elle] à perpétuité » (II, p. 1026)... Renvoyant le Vénitien à ses contradictions, cette dernière refuse d'être la dupe de ces beaux discours, dont elle pointe le caractère stratégique : « Je suis sûre que vous avez dit cela à mille filles, et que vous les avez méprisées après qu'elles vous ont trouvé digne de leur cœur » (*ibid.*). La simultanéité de ses liaisons n'empêche pas Casanova de réitérer ses gages amoureux : épris de la nonne M.M., qu'il fréquente dans un casin vénitien, il ne manque pas d'assurer C.C. enfermée au couvent « que le goût qu'[il a] pris pour sa chère amie ne préjudici[e] en rien à la constance de [sa] passion pour elle » (I, p. 1065).

§13

« Beaucoup de serments, et point de sincérité », résume le Sélim des *Bijoux indiscrets* de Diderot (1748), alors qu'il évoque les multiples conquêtes de sa jeunesse. À la favorite qui désire savoir s'il a « jamais aimé », il rétorque n'en avoir « voul[u] qu'au plaisir et à celles qui [lui] en promettaient²¹ ». Aux yeux de Casanova, l'inconstance et le manquement à la foi jurée ne contreviennent pourtant ni à l'intensité de l'amour dans son actualité, ni à son authenticité. La vérité ou la fausseté de la parole proférée importent moins que l'intention de l'énonciateur et que l'inscription de la relation dans le temps. Jean-Christophe Igalens a montré comment l'*Histoire de ma vie* met en scène la « vanité d'une éthique de la promesse », délestée du poids de l'engagement : « Les amants sont moins dupes l'un de l'autre qu'ils ne partagent une illusion²² », susceptible de produire les conditions nécessaires au plein épanouissement de la jouissance, aussi éphémère soit-elle. L'absence d'intention agressive ou manipulatrice innocente le Vénitien et le distingue du « séducteur de profession », qui lui apparaît comme un « homme abominable, ennemi foncièrement de l'objet sur lequel il a jeté le dévolu » (III, p. 999). Insistant sur sa bonne foi et sur le caractère illusoire des serments d'amour, le narrateur se dédouane de toute responsabilité, comme en témoigne par exemple son dialogue à Milan avec la Q..., sensible aux sinuosités déroutantes de son argumentaire :

— Le plaisant de la chose est que vous me trompez sans le savoir, s'il est vrai que vous m'aimez.

— Tromper quelqu'un sans le savoir, c'est pour moi du nouveau. Si je ne le sais pas, je suis innocent.

— Mais vous ne me trompez pas moins, si je vous crois, car vous ne serez pas le maître de m'aimer quand vous ne m'aimerez plus.

— C'est entre les possibles, mais je rejette cette idée empoisonneuse. (II, p. 1026)

²¹D. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, in *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot, Paris, Hermann, 1975 et suiv., t. III, p. 87.

²²J.-C. Igalens, *Casanova. L'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 331.

§14

L'infidélité envers C.C., recluse à Murano, est mise par le libertin sur le compte d'un instinct de survie auquel la jeune femme – ultime bénéficiaire de son choix – ne manquera pas à ses yeux d'adhérer : « Il me semblait qu'une infidélité de cette espèce, si elle eût pu parvenir à la découvrir, n'aurait pas pu lui déplaire, parce qu'elle n'était propre qu'à me maintenir en vie, et par conséquent à me conserver pour elle » (I, p. 1008). Le non-respect de son engagement auprès de Barberine, et d'une promesse proférée « certainement sans intention de la tromper », n'est pas non plus de son ressort : « ce que la destinée me préparait, constate rétrospectivement l'écrivain, ne pouvait pas se combiner avec mes projets » (I, p. 1156). Casanova confie parfois à un personnage féminin le soin de le disculper, comme l'illustre l'épisode de ses amours avec Christine. La relation avec cette jeune paysanne est exemplaire de sa tendance à déléguer à un autre celles qu'il a promis d'épouser. Après l'avoir séduite, il gratifie la jeune femme d'un « sermon sentimental et paternel » dans la perspective de ses noces :

La fin de mon discours fut pathétique et mortifiante pour moi, puisque lui insinuant le devoir de fidélité j'ai dû lui demander pardon de l'avoir séduite, et trompée. Elle m'interrompt alors pour me demander si quand je lui ai promis de l'épouser la première fois après la faiblesse que nous avons eue de nous rendre à l'amour j'avais eu intention de lui manquer de parole, et m'entendant lui répondre que non, elle me dit que je ne l'avais donc pas trompée ; mais qu'au contraire elle devait m'être reconnaissante [... car] j'avais pensé à lui trouver un mari plus sûr [...]. (I, p. 543)

§15

La sincérité du sentiment amoureux comme la bonne foi momentanée du séducteur disqualifient l'accusation d'inconstance, qui ne saurait dès lors être prise au tragique : « Je ris quand j'entends certaines femmes appeler perfides des hommes qu'elles accusent d'inconstance. Elles auraient raison si elles pouvaient prouver que quand nous leur jurons constance nous avons l'intention de leur manquer. Hélas ! *Nous aimons sans consulter la raison, et elle ne s'en mêle pas davantage quand nous finissons d'aimer* » (I, p. 1160). Soulignant par l'italique que l'individu n'a guère de prise sur l'évolution de ses propres émotions, le mémorialiste retrouve l'argumentation ébauchée dans l'article « Amour des sexes » de l'*Encyclopédie*, qui stipule : « Comme on n'est jamais en liberté d'aimer ou de cesser d'aimer, l'amant ne peut se plaindre avec justice de l'inconstance de sa maîtresse, ni elle de la légèreté de son amant²³ ».

§16

²³ Article « Amour des sexes », D. Diderot et J. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, op. cit., t. I, p. 369.

L'*Histoire de ma vie* fait cependant entendre l'asymétrie qui structure les rapports entre les sexes. Si l'inconstance casanovienne s'exerce dans un climat de joyeuse insouciance, plusieurs pages des Mémoires relaient les récriminations du héros contre l'infidélité de ses anciennes maîtresses, jugées coupables de s'être promises à un autre. L'annonce des noces de Mlle de la M—re avec M. Corneman provoque fureur et désirs de vengeance : « Je fus sûr que son âme inconstante était devenue amoureuse du marchand. Cette imagination me détermina à aller le tuer [...] Cet ange me semblait un monstre que je devais haïr, ou une inconstante que je devais punir » (II, p. 64). La lettre de rupture de Manon Balletti, qui évoque son futur mariage avec l'architecte Blondel et enjoint à son ancien amant de ne plus la fréquenter, attise chez le Vénitien une semblable colère. L'idéal libertin d'une « circulation » des femmes laisse place à des fantasmes de propriété et d'exclusivité : « Je me suis mis à écrire à l'infidèle, déchirant toujours ma lettre après l'avoir écrite [...] J'ai décidé d'aller à Paris pour tuer ce Blondel que je ne connaissais pas, et qui avait osé épouser une fille qui m'appartenait, et qu'on croyait ma femme [...] J'ai passé toute la journée à écrire, et à relire les lettres de la perfide » (I, p. 292). Dans l'un et l'autre cas cependant, le narrateur prend ses distances avec ces accès de fureur spontanés, qu'il impute à la déraison.

L'ICOSAMERON OU L'UTOPIE MATRIMONIALE

§17

Les réflexions autobiographiques de Casanova sur l'inconstance gagnent à être comparées à l'utopie matrimoniale et procréatrice mise en scène quelques années plus tôt dans l'*Icosameron*, un volumineux roman qu'il publie à Prague en 1788. L'ouvrage relate à la première personne les aventures du narrateur Édouard et de sa sœur Élisabeth, projetés à la suite d'un naufrage au sein du « Protocosme », un univers souterrain qui abrite les Mégamicres, des êtres androgynes et multicolores échappant à la différence sexuée comme au poids du péché originel. La fidélité et « l'exclusion de qui que ce soit aux privautés dépendantes du droit conjugal²⁴ » caractérisent les relations de ces créatures utopiques, qui vivent en couple d'« inséparables » jusqu'à leur mort : « Ces deux Mégamicres, rapporte le narrateur, sont amoureux l'un de l'autre à un degré dont vous ne sauriez imaginer le plus haut. Élevés l'un près de l'autre, informés qu'ils sont nés pour s'appartenir mutuellement jusqu'au dernier moment de leur vie, enflammés par la nature même de ce désir [...], imaginez-vous, de grâce, le feu de l'amour de ces deux êtres, car il

²⁴G. Casanova, *Icosameron ou Histoire d'Édouard et d'Élisabeth qui passèrent quatre vingts un ans chez les Mégamicres* [...], Montréal, Saint-Germain Morya, t. I, p. 279.

est impossible que je vous en fournisse l'idée²⁵ ». La « curiosité », tenue par le mémorialiste pour le ferment même de l'inconstance, constitue significativement le vice suprême au sein du Protocosme. L'organisation amoureuse édictée par Édouard au sein de la société des Géants suppose un même impératif d'exclusivité. Unissant chaque année des couples de jumeaux – tous issus, à des degrés divers, de son union originelle avec sa sœur – le « patriarche » leur insinue la nécessité d'une « fidélité réciproque que les époux se doivent à l'exclusion de tout autre être » : « par un préjugé que j'ai volontiers laissé courir, précise-t-il, ils ont toujours cru [...] que leur union est un lien inviolable auquel la nature même les a destinés lorsqu'elle les a fait naître ensemble, et je me suis bien gardé de leur dire que la chose se passe tout autrement en Angleterre²⁶ ». Cette mécanique bien huilée se heurte cependant à l'apparition du « libertinage » dans le royaume souterrain : contrevenant à leurs vœux nuptiaux, des « Mégamicres séducteurs²⁷ » s'éprennent de Géants, qui délaissent eux-mêmes leurs épouses. Le « désordre » est de courte durée : les manœuvres d'Édouard pour y mettre un terme s'écrivent à rebours des variations libertines de l'*Histoire de ma vie*. La grossesse, dans l'*Icosameron*, de ce discours moralisateur fort éloigné des préoccupations du Vénitien participe à la lourdeur parfois déconcertante de l'œuvre et n'est sans doute pas étrangère à sa piètre réception.

L'INCONSTANCE DES FRANÇAIS

§18

Une ville se détache, dans la géographie personnelle du Vénitien, comme un symbole d'inconstance : Paris, où « tout court après la nouveauté » (p. 725), où les amours durent le temps d'une curiosité, où le libertinage déjoue la rigidité de l'ordre matrimonial. La capitale française consonne avec les dispositions intimes de l'écrivain : il en aime jusqu'au « climat fou²⁸ », « capricieux et inconstant²⁹ » qui lui plaît davantage que « celui de Rome³⁰ ». Ses considérations récurrentes sur l'inconséquence et la légèreté des Français font écho aux discours du temps et relèvent d'une caractérologie nationale fortement balisée. Dans ses *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725), le Suisse Béat-Louis de Muralt

²⁵ *Ibid.*, p. 282-283.

²⁶ *Ibid.*, p. 176.

²⁷ *Ibid.*, t. II, p. 316.

²⁸ G. Casanova, *Quelques remarques au sujet du « Coup d'œil sur Beloeil » du Prince de Ligne*, Liège, Éditions Dynamo, 1962, p. 10.

²⁹ G. Casanova, *Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de la Houssaie, divisa in tre parte*, Amsterdam [Lugano], Pietro Mortier, 1769, t. I, p. 74 (« capriccioso ed incostante »).

³⁰ G. Casanova, *Quelques remarques au sujet du « Coup d'œil sur Beloeil » du Prince de Ligne*, op. cit., p. 10.

juge ainsi que la nation française est « plus que toutes les autres [...] sujette au changement et sensible à la nouveauté³¹ ». Dans l'article « Transfuge » de l'*Encyclopédie*, attribué à Saint-Lambert, une réflexion sur les causes de la désertion militaire offre prétexte à une digression sur « la légèreté et l'inconstance qui entrent pour beaucoup dans le caractère du Français » : « Comptez-vous pour rien cette inquiétude machinale, ce besoin de changer de lieu, d'occupation, d'état même ; ce passage fréquent de l'enjouement au dégoût, qualités plus communes chez eux que chez tous les peuples de l'Europe³² ? », interroge le lexicographe.

§19

Une section du *Raisonnement d'un spectateur sur le bouleversement de la monarchie française par la révolution de 1789*, manuscrit inachevé d'une cinquantaine de pages que Casanova compose à Dux vers 1794, brosse le portrait du peuple français sous l'angle des mœurs. « Légers », « inconstants », « inconséquents » et « frivoles », les Français se singularisent par leur profonde versatilité : « Aucun, précise l'écrivain, n'a dans un âge avancé les mêmes principes qu'il avait étant jeune³³ » – les dévots deviennent libertins ; les dissipateurs, avarés ; quant aux courtisans, ils finissent leurs jours dans une retraite campagnarde... Cette variabilité se retrouve dans l'ordre des passions et du sentiment amoureux. Les premières, explique Casanova, « ne sont impétueuses dans le Français que parce qu'elles n'ont pas assez de force pour durer longtemps : elles se laissent toujours remplacer par une ou nouvelle ou renaissante ; et quand elles cessent d'être en vigueur, ce n'est jamais l'entendement qui les a domptées ; mais elles n'ont cessé d'agir que par faiblesse de l'individu qu'elles envahissent, ou à cause de sa naturelle inconstance³⁴ ».

§20

Le passage du temps et la Révolution exhibent le revers grimaçant de cette inconstance. En 1762, l'aventurier retourne brièvement à Paris, douze ans après son premier voyage, et trois ans après son dernier séjour. La capitale le dérouta par ses transformations rapides : « Tel était Paris de mon temps. Les changements qui s'y faisaient en filles, en intrigues, en principes allaient aussi rapidement que les modes » (II, p. 852). Cinq ans plus tard, les métamorphoses urbaines et sociales se colorent d'une teinte mélancolique : « Paris me parut un nouveau monde [...] Mes vieilles connaissances avaient changé de maison, ou de fortune [...] J'ai trouvé non seulement des nouveaux bâtiments qui ne me laissaient plus connaître les rues, mais des rues neuves toutes entières, et si singuliè-

³¹B.-L. de Muralt, *Lettres sur les Anglais et les Français* [1725], Berne, Le Soudier, 1897, p. 166.

³²Article « Transfuge », D. Diderot et J. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, op. cit., t. XVII, p. 833.

³³G. Casanova, *Raisonnement d'un spectateur sur le bouleversement de la monarchie française par la révolution de 1789*, Archives d'État de Prague, Marr 29-2, f°6.

³⁴*Ibid.*, f°8.

rement composées dans leur architecture que je m'y perdais. Paris me paraissait devenu un labyrinthe » (III, p. 524). L'appétit de découverte du Vénitien se mue en errance : longtemps lieu d'élection, la ville lui est devenue étrangère.

§21

L'inconséquence et la superficialité des Français se brisent quant à elles sur la violence révolutionnaire, qui en révèle les potentialités destructrices. L'*Histoire de ma vie*, le *Raisonnement d'un spectateur* ou la lettre *À Leonard Snetlage* (1797) fustigent avec virulence la versatilité d'un peuple « étourdi » et oublieux du passé, « car ou il n'a pas de mémoire, ou il ne se soucie pas de savoir ce qui n'est plus³⁵ ». Le mémorialiste relit, à la fin du troisième tome de l'*Histoire de ma vie*, l'amour prétendu des Français pour leur Roi à la lueur des troubles politiques contemporains à la rédaction de son récit. Les exactions de la Révolution lui apparaissent comme une manifestation tragique et exacerbée du caractère national, qui dit une continuité par-delà la cassure historique : « Mais dans le fond, les Français sont toujours les mêmes. Cette nation est faite pour être toujours dans un état de violence : rien n'est vrai chez elle : tout n'est qu'apparent. C'est un vaisseau qui ne demande que d'aller, et qui veut du vent, et le vent qui souffle est toujours bon. Aussi un navire est-il les armes de Paris » (I, p. 1313). Par un effet de coïncidence involontaire, ces lignes apparaissent comme une nouvelle modulation du lien électif qui unit Casanova à la capitale française. On peut en effet y entendre un écho de la préface de 1797, dans laquelle l'écrivain, recourant à la même métaphore, exposait son art de la déprise et son ouverture aux possibles³⁶ : « Le lecteur qui aime à penser verra dans ces mémoires que n'ayant jamais visé à un point fixe, le seul système que j'eus, si c'en est un, fut celui de me laisser aller où le vent qui soufflait me poussait » (I, p. 5).

³⁵G. Casanova, *Raisonnement d'un spectateur sur le bouleversement de la monarchie française par la révolution de 1789*, Archives d'État de Prague, Marr 1-5, f°14.

³⁶Sur ce point, voir J.-C. Igalens, « “Un homme [...] dont le grand système fut de n'en avoir aucun” : système et récit de soi dans l'*Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova », art. cit.

Quelques mots à propos de : Raphaëlle Brin

Agrégée de lettres modernes, Raphaëlle Brin enseigne la littérature française à l'Université de Kyoto. Elle a consacré une thèse et plusieurs articles à l'œuvre polygraphique de Giacomo Casanova et coordonné le volume collectif « *Écrire à tort et à travers* » : *Casanova* (Classiques Garnier, 2016). Dans le cadre d'un projet dirigé par Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, elle collabore actuellement à l'édition critique de textes inédits ou peu accessibles de l'écrivain.

Pour citer cet article

Raphaëlle Brin, « De l'inconstance : variations sur un thème casanovien », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 30/11/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/591>.

Casanova « sous les Plombs » : éthique et pragmatique de l'évasion

Sophie Rothé

§1

Casanova apparaît comme l'homme du mouvement et de l'instabilité par excellence et semble se caractériser par ce qu'il nomme, dans un *incipit*, son « désir de la liberté¹ ». Par conséquent, l'expérience carcérale peut paraître *a priori* à l'opposé de l'image communément reçue du séducteur. Pourtant, au cœur du tome III de l'*Histoire de ma vie*² et, avant lui, dans l'*Histoire de ma fuite des prisons de la république de Venise qu'on appelle des Plombs* publié en 1788 et imprimé à Leipzig³, il insiste sur l'évocation d'un traumatisme qu'il considère *a posteriori* comme l'acmé de sa vie (HF, 1354). Cet emprisonnement, qui débute le 26 avril 1755 pour se terminer dans la nuit du 31 octobre

¹G. Casanova, *Le Duel*, P. Perazzolo et J.-C. Igalens (trad.), in Casanova, *Histoire de ma vie*, J.-C. Igalens et É. Leborgne (éd.), Paris, R. Laffont, 2018, coll. Bouquins, vol. I, p. 1134. À partir de cette note, cet ouvrage sera indiqué ainsi : HV, (volume) I, (page) x. L'article présenté ici reprend en partie des éléments tirés de notre thèse. Voir Sophie Rothé, *Casanova en mouvement. Des attraites de la raison aux plaisirs de la croyance*. Paris, Éd. Le Manuscrit, coll. Réseau Lumières, 2016, p. 250-298.

²Voir HV, I, 680-1313.

³Casanova, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs* in HV, I, 1351-1508. À partir de cette note, cet ouvrage sera indiqué ainsi : HF, (page) x.

1756, contraste avec l'épisode qui précède, celui de ses aventures libertines avec les jeunes nonnes C.C. et M.M..

§2 À l'âge de trente ans, il est effectivement condamné à vivre « sous les Plombs » de Venise : dangereux parce que cultivé⁴, il aurait notamment outragé en public la sainte religion et inculqué aux fils d'une patricienne, M^{me} Memmo, des sentiments irréligieux (HV, I, 1226). C'est plus particulièrement le libertinage et son rapport avec l'occultisme qui le conduisent sous les Plombs. En témoigne Manuzzi, l'espion chargé de broser ses mœurs : « il réunit en lui l'incroyance, l'imposture, la lascivité et la volupté, d'une telle manière que cela fait horreur » ; « avec ces impostures diaboliques [...], il exerce, ajoute-t-il, une certaine influence sur les personnes pour leur soutirer de l'argent⁵ ». L'aventurier est de fait arrêté pour possession d'ouvrages érotiques (*Le Portier des Châtreux* et le *Sonnets luxurieux* de l'Arétin) et cabalistiques (*La Clavicule de Salomon*, le *Zohar* et le *Picatrix*) (HV, I, 1177) qui forment des pièces à conviction⁶.

§3 Casanova est alors largement informé des lois instituées à l'encontre des sorciers et sait combien la prison est inhérente à la condition d'aventurier⁷. Dans son autobiographie, apparaissent régulièrement ses craintes légitimes en matière de poursuites judiciaires (HV, I, 589). Par conséquent, ses activités de sorcier et de libertin représentent une forme de défi aux autorités et d'affirmation de sa liberté.

§4 La présente étude est l'occasion d'examiner la représentation de l'expérience carcérale, et spécialement l'écriture de la soumission à l'autorité et du temps d'arrêt, par un homme qui se définit au contraire par le mouvement et l'irrévérence. Comment le mémorialiste, dont l'immoralisme est dénoncé par certains de ses contemporains, voire ses premiers éditeurs⁸, dépeint-il l'épreuve de l'enfermement ? Comment un ancien détenu peut-il sublimer le traumatisme carcéral ? Cet extrait peut-il être constitutif de son mythe ?

§5

⁴G. B. Manuzzi, rapport du 22 mars 1755, in G. Comisso, *Les Agents secrets de Venise, 1705-1797*, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1990, p. 44 et J. Rives Childs, *Casanova, Biographie nouvelle d'après des documents inédits*, Traduit de l'anglais par Francis-L. Mars, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 164.

⁵G. B. Manuzzi, rapport du 17 juil. 1755, in G. Comisso, *op. cit.*, p. 48 & 46.

⁶U. Krampl, *Les Secrets des faux sorciers, police, magie et escroquerie à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2011, p. 61 & 75.

⁷A. Compigny des Bordes, *Casanova et la Marquise d'Urfé, La plus curieuse aventure galante du XVIII^e siècle : d'après les Mémoires et des documents d'archives inédits (1757-1763)*, Paris, H. Champion, 1922, p. 219.

⁸La première édition française de l'*Histoire de ma vie* (1826) est « épurée des passages trop osés » (H. Watzlawick, « Biographie d'un manuscrit », in Casanova, *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. XXIV).

Le récit de l'incarcération constitue tout d'abord le paroxysme de sa vie d'aventures : il décrit les souffrances intrinsèques à la prison, comparables, pour ce grand voyageur, à une mutilation physique et morale. Il semble ainsi, pour la première fois, soumis à l'autorité et dénonce, à travers son témoignage, les cruautés de l'institution inquisitoriale.

§6 Ensuite, le mémorialiste assoit pourtant dans ce passage la représentation de son amour irrépensible pour la liberté dans toutes ses dimensions : il déploie des stratégies pragmatiques et un discours philosophique qui font du captif un héros en lutte contre les méfaits de l'arbitraire. Il s'inscrit par conséquent dans un siècle d'« invention de la liberté⁹ » et dénonce le « despotisme [qui] fait main basse sur tout, et sur le raisonnement aussi¹⁰ ».

L'AVENTURIER « SOUS LES PIEDS DU COLOSSE » (HV, I, 1194)

§7 La prison constitue non seulement une étape logique du parcours d'aventurier, en raison du caractère marginal de son existence, mais encore une rupture : l'environnement carcéral le prive du dehors et réduit son espace vital au point de l'« étouffer » (HV, I, 1238). L'épisode des Plombs est alors l'occasion pour le libertin d'exposer et de dénoncer les tortures institutionnelles.

§8 Outre l'inconfort notable des lieux, notamment la « mauvaise nourriture » (HV, I, 1189), Casanova connaît en prison une transformation de son rapport au temps.

§9 L'étirement sans fin des minutes constitue le premier contraste avec l'existence hors les murs du prisonnier : « Les nuits trop longues de l'hiver » et les « mortelles heures [passées] dans les ténèbres » le « désolaient » (HV, I, 1214). Il acquiert alors une nécessaire patience, qui lui était jusqu'alors inconnue. L'inlassable répétition des objets de souffrances produit, au demeurant, de nombreux *leitmotive* (la chaleur, la vermine, l'ennui ou la solitude) : cette circularité du texte, si elle risque de lasser le lecteur, souligne surtout la permanence des douleurs carcérales du captif, devenu Sisyphe.

§10 Plus particulièrement, l'incipit de l'*Histoire de ma fuite* (HF, 1358-1359) tranche avec la suite du récit. Faisant un résumé vertigineux des années qui précédèrent son arrestation, Casanova focalise son attention sur ses nombreux voyages, son insouciance et sa joie de vivre et illustre ainsi son « insolente liberté¹¹ ». Mais s'il a suffi d'une vingtaine de

⁹J. Starobinski, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Paris, Gallimard, 2006 [1964], p. 174-177.

¹⁰Casanova, « Esclavage », *Essai de critique sur les mœurs, sur les sciences et sur les arts*, G. Lahouati (éd.), avec la collaboration d'H. Watzlawick, Publications de l'Université de Pau, 2001 [posthume], p. 32. Nous avons conservé la graphie d'origine.

¹¹Voir F. Marceau, *Une insolente liberté : les aventures de Casanova*, Paris, Gallimard, 1983, 361 p.

lignes pour condenser les trente premières années de sa vie, il lui faudra deux cents pages environ pour narrer les quinze mois de son emprisonnement. Le ralentissement du récit est le signe d'un ralentissement bien réel : le rythme de la narration mime le temps d'arrêt.

§I1 Soumis à un éternel ennui, Casanova est encore condamné à la solitude, qui « sous les Plombs désespère » (*HV*, I, 1186) : « on ne permet ni visites, ni commerce épistolaire » (*HV*, I, 1199 et 1185), ni lecture, à l'exception des œuvres « convenables » (*HV*, I, 1185), c'est-à-dire celles dont la publication est autorisée, tout cela s'ajoutant au « profond silence de ces lieux » (*HV*, I, 1184). Ce procédé de mortification équivaut à une « mort civile¹² », qui plus est pour un aventurier. De surcroît, dans l'environnement carcéral, « les notions mêmes de châtement et de récompense n'appartiennent pas à la vie normale¹³ » ; toute « permission », si dérisoire soit-elle, est considérée comme un « privilège » (*HV*, I, 1203). Ainsi, ce grand voyageur perçoit, en prison, une promenade de huit à dix minutes comme « une grâce » (*HV*, I, 1192).

§I2 Dans le récit casanovien, le détenu, privé de tout confort et de tout contact avec l'extérieur, se voit diminué : le passage du temps, fait d'obsessions et de refrains, semble ralenti, voire à l'arrêt.

§I3 Cette négation de sa liberté absolue est doublée du rétrécissement de son espace vital. L'exiguïté et la pesanteur de l'espace carcéral figurent alors la puissance des autorités inquisitoriales.

§I4 La succession de couloirs et de portes que le chevalier de Seingalt doit franchir pour atteindre son cachot fait du bâtiment un labyrinthe. Sur le chemin qui le mène aux Plombs, on le fait passer par de « petits canaux », monter « quelques escaliers », traverser « un pont [...] enfermé », puis « une galerie » (*HV*, I, 1179). L'image produite par ce dédale de passages et de portes refermées sur l'accusé n'est pas sans rappeler les prisons imaginaires de Piranèse qui « dressent l'appareil monumental où s'exalte le génie édificateur de l'homme, mais dans le but final d'écraser et de détruire des hommes¹⁴ ». Les méandres et la pesanteur architecturale symbolisent le poids de l'autorité : la prison fait perdre tout repère et anéantit l'individu. Comme l'expose Erving Goffman, « les barrières [que les « institutions totales »] dressent aux échanges sociaux avec l'extérieur » ont « pour effet d'assurer une rupture profonde avec les rôles antérieurs et de faire mesurer l'ampleur de la dépossession du statut ancien¹⁵ » pour mieux alimenter au contraire

¹²E. Goffman, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, coll. Le Sens commun, 1968, p. 58.

¹³*Ibid.*, p. 95.

¹⁴J. Starobinski, *op. cit.*, p. 174-177.

¹⁵E. Goffman, *op. cit.*, p. 46 & 57.

la puissance despotique du système pénitentiaire. Cette dernière est encore amplifiée par l'exiguïté des lieux de réclusion.

§15 Le cachot étroit et obscur de Casanova, de même que l'« extrême chaleur » (*HV*, I, 1192) qui y règne, inspirent une impression d'asphyxie. « D'assez riche taille » (*HV*, I, 1230) (il mesure 1,87 m (*HV*, I, 1180)), il s'est « courbé pour entrer » et doit tenir en permanence sa « tête inclinée » (*HV*, I, 1180 et 1199). Et nous atteignons une sorte de paroxysme de la suffocation, forme d'apogée du pouvoir tyrannique lorsque, avant d'atteindre son cachot, le gardien présente un « collier de fer » (*HV*, I, 1180), instrument de torture destiné à la strangulation. D'un étouffement abstrait, lié à l'architecture de la prison, nous passons à l'évocation d'un étranglement concret et menaçant.

§16 « Comme s'il se fut trouvé dans un pressoir » (*HV*, I, 1178-1179), le choc ressenti par la violence de l'entrave provoque un rejet incontrôlé des fluides internes. Cette manifestation symptomatique semble mimer l'oppression subie. La réaction « diurétique » (*HV*, I, 1178) s'accompagne d'effets psychologiques : l'enfermement et l'impossible fuite manifestent concrètement le pouvoir des autorités et accroissent les frayeurs préexistant à la prison.

§17 Le rétrécissement spatial et l'étirement temporel contribuent à accentuer les angoisses irrationnelles venues de l'extérieur. De fait, la soumission à l'autorité s'appuie sur la peur du captif, spécialement sa crainte de la vermine et de la mort.

§18 En premier lieu, le prisonnier redoute les puces. Elles paraissent d'autant plus terrifiantes qu'elles semblent innombrables, invincibles et douées d'une volonté propre et malfaisante : ce « million de puces [...] s'en donnaient à cœur joie sur tout mon corps, avides de mon sang et de ma peau qu'elles perçaient avec [...] acharnement » (*HV*, I, 1186-1187). Les agressions incessantes des parasites sont un nouveau signe de la tyrannie pénitentiaire.

§19 En second lieu, « les rats [associés] à l'espace carcéral [...] participent à la figuration d'un environnement hyperboliquement resserré et oppressant¹⁶ ». Sous les Plombs, « ces hideux animaux dont [Casanova abhorre (*HV*, I, 1192)] la vue venaient jusque sous [sa] grille sans nulle marque de frayeur » (*HV*, I, 1181). Il y a donc inversion de la hiérarchie humain/animal. Le chevalier de Seingalt apparaît, d'une part, plus faible que les Inquisiteurs, d'autre part plus fragile que de simples rongeurs : le rat, libre de ses mouvements, domine le détenu animalisé : « Maudit animal que je n'ai jamais pu mépriser, ni vaincre [...]. Il n'est cependant que hideux et puant » (*HV*, II, 322). La négation restric-

¹⁶J. Berchtold, « La peur des rats dans les récits d'emprisonnement, de Cyrano de Bergerac à Casanova », *La peur au XVIII^e siècle : discours, représentations, pratiques*, Genève, Droz, 1994, p. 101 & 108.

tive confirme la conscience de cette étrange réaction irrationnelle. Le savoir de Casanova, ses capacités d'analyse ne résistent pas à la phobie créée par le cachot. L'obsession de l'intrusion des rats se traduit encore chez l'aventurier « par des symptômes somatiques » : il est sujet à une constipation de longue durée et aux « hémorroïdes internes » (*HV*, I, 1190). Il aurait instinctivement bouché toutes les issues corporelles susceptibles de permettre aux rongeurs de pénétrer. Cette crainte, qui rejoint l'interprétation freudienne de la symbolique du rat¹⁷, manifeste l'angoisse d'une profanation de l'espace intime.

§20 Malgré sa maîtrise des pouvoirs de l'imagination, pour les avoir lui-même manipulés, Casanova, sous les Plombs, cède à la terreur. D'après lui, les autorités manifestent leur pouvoir par la mutilation et la violation symboliques du prisonnier. Elles montrent aussi leur droit de vie et de mort sur le captif.

§21 Auparavant « ennemi de prévoir » (*HF*, 1358), Casanova est contraint de se confronter à l'idée terrifiante de sa propre mort. Cette angoisse se révèle à travers le récit d'une hallucination macabre : dans un demi-sommeil, il croit sentir la présence d'un cadavre près de lui : « En allant à tâtons avec ma main, Dieu ! quelle surprise, lorsque j'en trouve une autre froide comme glace. L'effroi m'a électrisé depuis la tête jusqu'aux pieds ». D'un ton ironique, il explique finalement qu'il s'agissait de sa main droite « percluse et engourdie » (*HV*, I, 1182-1183). Si le ton se veut enjoué, cet épisode onirique révèle des craintes profondément ancrées.

§22 La fixité, que l'aventurier exècre, lui rappelle la proximité de sa propre mort et engendre en même temps le désir de mourir : les frayeurs continues occasionnent les « réflexions les plus noires » (*HV*, I, 1183). Cependant, déclare-t-il, « l'idée de la mort ne peut égayer qu'un esprit fou » (*HV*, III, 1124).

§23 L'enfermement produit donc des pensées obsessionnelles et mélancoliques propices au surgissement de croyances et de pratiques irrationnelles.

§24 Bien que manifestement cultivé et éclairé dans un siècle dit « de raison », Casanova incarcéré se montre superstitieux. Dans l'« avant-propos » de son *Histoire de ma fuite*, il « [reconnaît] dans [son] épouvantable situation [ses] égarements » et déclare avoir « trouvé des raisons pour [se] les pardonner » (*HF*, 1357). Son récit sincère de l'épisode des Plombs lui permet d'expliquer *a posteriori* pourquoi il a momentanément cédé à la tentation superstitieuse ; le long exposé de la nature des supplices endurés se veut éclairant : selon lui, « on ne peut appeler un malheur très grand que quand il fait perdre la tête au malheureux » (*HV*, II, 181).

§25

¹⁷Freud, *L'Homme aux rats*, Paris, Payot & Rivages, 2010 [1909], p. 41-43 & 103-109.

Tout d'abord, Casanova raconte qu'il se « réjouit » d'« une secousse de tremblement de terre » et s'exclame en ces termes : « *un'altra, un'altra, gran Dio, ma più forte* [une autre, une autre, grand Dieu, mais plus forte] ». Le lecteur mesure ici la folie et le besoin vital de sortir du détenu : « En m'examinant après, commente-t-il, j'ai trouvé que je calculais entre les événements possibles l'écroulement du palais ducal compatible avec le recouvrement de ma liberté. [...] C'est ainsi que je commençais à devenir fou » (HV, I, 1197).

§26

Ensuite, l'histoire de son incarcération met en scène deux formes de déviances provoquées par la torture carcérale : les pratiques divinatoires et le dévoiement des usages religieux légitimes. Selon l'abbé Thiers, l'absence de maîtrise de l'avenir est ordinairement un facteur de pratiques superstitieuses¹⁸. Ce désir de connaître le futur est d'autant plus prégnant lorsque le présent est incertain. Durant son séjour aux Plombs, le chevalier de Seingalt ignore en effet la durée de sa captivité. Le désarroi le conduit à tenter de se rassurer à l'aide de la bibliomancie, très répandue en son temps¹⁹. De la sorte, en adepte forcené de l'Arioste, Casanova essaie de prédire sa sortie par la consultation du *Roland furieux* et par des calculs cabalistiques faits à partir de cet ouvrage. Il ressort de cet « oracle » que le prisonnier doit retrouver le monde extérieur « *Tra il fin d'Ottobre e il capo di Novembre* [entre la fin d'octobre et le début de novembre] », ce qui correspond exactement à la date de son évasion.

§27

Ces pratiques sont d'autant plus prohibées qu'elles s'appuient parfois sur des objets et même des entités sacrées : l'expérience carcérale réactive notamment la croyance païenne dans les saints, dénoncée par l'Église comme une superstition ; elle corrompt aussi la pratique légitime de la prière (HV, I, 1215), décriée par les « esprits forts » mais saluée par Casanova, qui perçoit une « augmentation de vigueur [venue] immédiatement de Dieu [ou] conséquence physique de la confiance qu'on a en lui » (HV, I, 1224). Par exemple, lorsqu'un jésuite déclare « [que l'aventurier ne sortira] d'ici que le jour dédié au saint [son] protecteur », il croit entendre une prédiction : le confesseur ravive une croyance populaire selon laquelle les saints, comparables aux dieux païens, protégeraient les mortels. Par conséquent, le prisonnier cherche en vain celui qui pourrait lui annoncer la fin de son calvaire. Prophétie autoréalisatrice ou reconstruction postérieure du récit, « [il a] regagné [sa] liberté le jour de la Toussaint » (HV, I, 1221-1222).

§28

¹⁸J.-B. Thiers, *Traité des superstitions, Croyances populaires et rationalité à l'Age classique*, J.-M. Goulemot (éd.), Paris, Le Sycomore, 1984, p. 116.

¹⁹Casanova, « Athées », *Essai de critique*, op. cit., p. 79. Voir Diderot, Lettre à Sophie Volland, 23 sept. 1762, *Correspondance*, G. Roth (éd.), Paris, 1958, t. IV, p. 161.

L'écrivain analyse ce phénomène, l'attribuant à ses souffrances mais aussi au pouvoir manipulateur du « prophète ». Il met de ce fait en scène une inversion des rôles : le jésuite, plus calculateur que religieux, profite de la faiblesse du sorcier incarcéré. Perce alors une contestation du pouvoir ecclésiastique dans un siècle où l'Église fait l'objet d'un large examen critique. Le libertin suggère une interprétation psychologique à ses élucubrations illégitimes (*HV*, I, 1259). À la manière des « signaux sadiens²⁰ », ses pratiques divinatoires variées sont le fruit d'un système arbitraire et injuste, non celui d'une pensée dérégulée : « Je prie [le lecteur] de ne pas vouloir [...] m'expédier pour un homme plus superstitieux qu'un autre, car il se tromperait » (*HV*, I, 1260. Cf. *HV*, I, 1280). Il justifie finalement ses « abus [...] des saints mystères » (*HV*, I, 1266) par la nécessité impérieuse d'échapper aux souffrances.

§29

L'identité de Casanova incarcéré se transforme donc momentanément : l'aventurier devient captif ; l'homme éclairé devient superstitieux ; l'écrivain du mouvement décrit le ralentissement du temps et l'approche de la mort. En vérité, il déploie une stratégie destinée à mettre en lumière sa propre énergie face aux cruautés despotiques.

CASANOVA « HÉROS DE LA PIÈCE²¹ » : LE CHAMPION ÉCLAIRÉ DE LA LIBERTÉ

§30

Le récit de son évasion est l'occasion pour le mémorialiste de se peindre en champion éclairé de la liberté. La représentation du « procédé inhumain » de ses « impitoyables tyrans » (*HV*, I, 1191) met en valeur non seulement son autoportrait en héros mais aussi en homme de lettres. L'épisode des Plombs présente en conséquence un double affront à l'autorité : la fuite elle-même puis l'écriture de cette fuite.

§31

Sa reconquête acharnée de l'extérieur lui permet de composer une peinture certes sincère (*HV*, I, 1267) mais surtout héroïque de lui-même. Le récit d'une fuite se focalise principalement sur l'individu qui l'entreprend contre l'autorité toute-puissante. Dénué de toute forme pesante de morale, Casanova met en relief son amour irrépensible de la liberté qui le conduit à faire preuve d'audace et d'ingéniosité. Il déclare ainsi qu'il est le premier évadé des Plombs (*HV*, I, 1196), ce qui est historiquement faux²². Et il se décrit

²⁰Voir S. Rothé, « "L'écriture à la lilliputienne" : Sade captif, un épistolier sous surveillance dans les prisons d'État », in S. Drouin et S. Côté (dir.), *Surveillance, méfiance et art d'écrire dans les correspondances du long XVIII^e siècle* (à paraître in Voltaire Foundation. Collection « Oxford University Studies in the Enlightenment », 2020).

²¹Casanova, *Confutation de deux articles diffamatoires publiés dans les gazettes littéraires allemandes de Iéna*, in *HV*, I, 1499.

²²J. Georgelin, *Venise au siècle des Lumières*, La Haye, Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978, p. 596-597.

comme faisant preuve d'un courage, d'une détermination et d'une capacité d'adaptation sans faille. Par exemple, son arrestation se déroule en présence de « trente ou quarante archers », ce nombre excessif lui faisant « honneur » (*HV*, I, 1177). Ni l'architecture écrasante des Plombs ni les membres de l'institution ne parviendront à freiner cette évasion, devenue vitale. Il réussit également à se créer un espace de liberté par la transgression des règles internes à la prison, qui lui procure, comme au lecteur, une profonde jouissance. Ainsi, il profite de la permission d'échanger des livres entre détenus pour entretenir une correspondance clandestine. Ultime provocation, il va même jusqu'à cacher un objet à transmettre à son complice Balbi « dans le dos de la reliure de la bible » (*HV*, I, 1248).

§32

S'amusant régulièrement de ses tours de force, Casanova s'estime fier de ses actes clandestins ou manifestes de désobéissance. Digne d'un héros d'aventure, il a pu inspirer la création de personnages populaires tels Edmond Dantès²³ parce qu'il sait « amuser » (*HV*, I, 1264), faire « frissonner » et « rire » (*HV*, II, 166) ses lecteurs et son auditoire. Pour cette raison, tout au long de sa vie, il raconte à qui veut l'entendre l'histoire détaillée de sa fuite (*HF*, 1487) et refuse de mutiler son récit (*HF*, 1357 et *HV*, II, 7). Au contraire, de nombreux Européens ont eu vent de son aventure et le reconnaissent comme celui « qui s'est enfui des Plombs » (*HV*, II, 700) grâce à la circulation des gazettes et de ses récits épistolaires (*HV*, II, 166 et 18).

§33

L'histoire de son évasion n'est donc pas seulement l'expression d'un traumatisme mais aussi un moyen utile et paradoxal de forger une image héroïque de lui-même. Ce récit lui permet également de développer une conception éthique du système pénal.

§34

À travers la cruelle réification du prisonnier, Casanova dénonce l'arbitraire du « Tribunal vénitien » : « le coupable, déclare-t-il, est une machine qui n'a pas besoin de s'en mêler pour coopérer à la chose : c'est un clou qui pour entrer dans une planche n'a besoin que des coups de marteau » (*HV*, I, 1194). « Objet [livré] à la machine de l'établissement²⁴... », l'aventurier se refuse à adopter la passivité du « clou » et martèle son désir de justice : l'histoire de son incarcération dévoile les stratégies d'écrasement du reclus en « institution totale²⁵ » ; elle dénonce l'absence de procès et défend le droit naturel contre une institution inique.

§35

L'aventurier considère « incontestable » (*HV*, I, 1194) le droit de savoir sa peine en même temps que son crime. En effet, l'Inquisition d'État vénitienne, « qu'il ne faut pas confondre avec l'Inquisition romaine, condamne sans réel procès²⁶ » : le condamné

²³A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Hatier, 2014 [1844-1845], 319 p.

²⁴*Ibid.*, p. 59.

²⁵E. Goffman, *op. cit.*, p. 45-46.

²⁶J.-C. Igalens, « Casanova, écrivain », in *HV*, I, VIII.

n'est informé ni des raisons de son incarcération ni de la sanction. Casanova dénonce donc l'apparent arbitraire des décisions judiciaires.

§36

De fait, il reproche à ses « oppresseurs » (*HV*, I, 1184 et 1210) d'être incapables de « déclarer à cause de quel crime ils [l'ont] privé de [sa] liberté » (*HV*, II, 725). Incarcéré, il se pense innocent : « l'homme qui ne se [sent] pas coupable ne peut concevoir qu'on puisse le punir » (*HV*, I, 1228). Il se figure même que « les inquisiteurs devaient avoir reconnus dans [son] innocence leur injustice » (*HV*, I, 1193). Lorsque son protecteur Bragadin lui conseille sagement de fuir pressentant les événements à venir, il refuse de l'écouter car « ne [se] sentant coupable de rien, [il ne pouvait] pas craindre le tribunal » (*HV*, I, 1173). Dans sa cellule, son opinion ne change pas : « je ne trouvais pas matière pour m'arrêter » (*HV*, I, 1182) ; « Je ne pouvais être là que pour des bagatelles » (*HF*, 1421). S'il connaît ses travers, il dénonce encore le caractère excessif des chefs supposés d'accusation : « Toutes ces accusations avaient quelque fondement qui les rendait vraisemblables ; mais elles étaient toutes controuvées » ; on le soupçonne ainsi d'être le « chef d'une nouvelle religion » ; il rétorque, non sans humour, : « Je n'étais pas assez soucieux de religion pour penser à en bâtir une nouvelle » (*HV*, I, 1226). D'ailleurs, lorsqu'il narre son évasion dans les cours européennes, personne ne songe à lui demander « expiation », pas même les inquisiteurs (*HF*, 1488).

§37

Le temps passant, l'aventurier suppose que son enfermement est un abus de pouvoir mis en œuvre à des fins privées : il aurait été enfermé parce que l'un des trois inquisiteurs, Antoine Condulmer, amoureux de la patricienne M^{me} Zorzi, aurait voulu réduire à néant un rival (*HV*, III, 587). Victime supposée d'un homme de pouvoir sans scrupules, il s'insurge donc « contre le despotisme qui [l']opprimait » (*HV*, I, 1182).

§38

Ignorant les véritables motifs de son enfermement, le chevalier de Seingalt ignore encore la durée de son incarcération. Il n'est instruit de la réelle teneur de sa condamnation qu'à son retour dans sa patrie, en 1774²⁷. Une annotation du 12 septembre 1755 faite par le secrétaire des Inquisiteurs mentionne qu'il a été condamné à cinq ans²⁸. Méconnaissant cette décision, il imagine parfois « qu'on aurait pu [lui] avoir fixé un terme » et décide que « ce ne pouvait pas être au-delà du dernier jour de septembre [1755], puisque dans ce jour-là les Inquisiteurs régnants finissaient leur année » (*HV*, I, 1193 – les Inquisiteurs étaient élus pour un an) ; d'autres fois, il croyait « être condamné à rester là pour toute [sa] vie » (*HF*, 1487).

²⁷Casanova, *Confutation de deux articles diffamatoires publiés dans les gazettes littéraires allemandes de Iéna*, in *HV*, I, 1499.

²⁸L'original de ce document se trouve à Venise, *Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, Annotazioni*, B. 534.

§39 Ce procédé visant à laisser le condamné dans l'ignorance doit encourager le détenu à réexaminer ses actes. Toutefois, si l'incarcération parvient à l'effrayer pour longtemps, elle échoue en matière d'amendement et aboutit plutôt à générer non seulement folie, superstition mais aussi révolte : « en condamnant même injustement un coupable [...], ils exercent un exécration despotisme en les [*sic*] condamnant sans le voir, sans le convaincre, et sans lui indiquer la punition. Ils ne sont pas honteux d'être élus à exercer un pouvoir si monstrueux ; mais au contraire ils en sont glorieux, et se sentent honorés » (*HV*, I, 1195). L'absence de procès nuit donc à l'image des autorités.

§40 En somme, le mémorialiste dresse un portrait-charge de ses bourreaux et adopte la stratégie habituelle de l'inversion des rôles. Le détenu, passant pour une victime, dénonce l'immoralité, voire la sauvagerie des tenants du pouvoir. La révélation de la mécanique destructrice de l'institution entache l'image des hommes de justice : les geôliers ne sont plus les garants de l'équité mais plutôt des experts consciencieux et enthousiastes de la souffrance.

§41 Pour mettre en cause l'institution judiciaire, Casanova réactive la métaphore de tradition marotique de la prison infernale, faisant ainsi des autorités judiciaires les suppôts de Satan²⁹.

§42 Dans cet épisode, l'allégorie de l'enfer chrétien circule à la manière d'un *leitmotiv*. Le détenu semble condamné à une peine éternelle. Ces éléments le conduisent à comparer à plusieurs reprises son « affreuse prison » (*HV*, I, 1181), « enfer de l'humanité vivante » (*HV*, I, 1184) à « un vrai enfer » (*HF*, 1371 et *HV*, I, 1236). De même, un « nouveau arrivé [dans son cachot] crut d'entrer dans l'enfer » (*HV*, I, 1225. Cf. *HV*, III, 185). L'enfer serait même préférable aux Plombs : « J'ai reconnu qu'un homme enfermé tout seul [...] est le plus malheureux de tous les mortels. Il désire l'enfer, s'il le croit, pour se voir en compagnie » (*HV*, I, 1186).

§43 Cette comparaison renferme une dimension contestataire. S'il admet avoir péché, il refuse de se confesser et dénonce plutôt les méfaits cruels et même sataniques de l'institution. Il ne s'agit pas de manifester une adhésion à la morale chrétienne : Casanova se déclare peu « soucieux de religion » (*HV*, I, 1226). Il s'agit, à l'aide d'une inversion logique, de mettre en cause un système punitif bien féroce et d'utiliser ses propres armes. Il fonde son argumentation sur la mise en lumière de l'illégitimité de l'autorité : la peine est excessive ; les bourreaux sont de terribles experts de la souffrance, voire des assassins : « Si j'avais su mon crime, [...] je ne me serais pas mis dans l'évident danger de perdre la vie ; et ce qui m'aurait fait périr [...] aurait été l'économie d'un despotisme qui [...]

²⁹Voir C. Marot (1496-1544), *Enfer* (1542).

devrait être aboli » (*HF*, 1357-1358). L'activation de la métaphore infernale fait écho aux raisons de son incarcération : il souligne l'incapacité de la morale chrétienne à modifier les comportements et en montre au contraire la perversité. L'arme est donc retournée contre l'accusateur.

§44

Soulignant les effets pernicioeux de la justice inquisitoriale vénitienne, Casanova indique, dans une lettre adressée à ses oppresseurs, que son évasion est finalement justifiée par « le droit de la nature » (*HV*, I, 1275) : « la nature m'ordonnait de me sauver, et la religion ne pouvait pas me le défendre » (*HV*, I, 1267). S'il avoue ses folies, il « ne [se] sent mortifié par aucun repentir » (*HV*, I, 1267. Cf. *HV*, I, 6) et rejette toute forme de confession rousseauiste (*HV*, I, 1267) pour mieux « préparer [son] lecteur à bien comprendre [sa] fuite » (*HV*, I, 1198). Il réaffirme ainsi son droit naturel à s'évader pour échapper aux pratiques superstitieuses et à la crainte de la mort. Dans le même esprit, les inquisiteurs auraient dû suivre ces préceptes : par exemple, « annoncer sa condamnation [lui] paraissait infaillible, parce que naturel » (*HV*, I, 1193). Pour qu'elle soit éthique et juste, il conviendrait que l'institution judiciaire préserve les prisonniers ; dans le cas contraire, elle produit une légitime révolte, mise en œuvre dans sa fuite et l'écriture de celle-ci.

CONCLUSION

§45

Selon Jacques Berchtold, « toutes les descriptions de séjours en prison [...] participent de façon paradoxale à faire passer un message de liberté³⁰ ». La conception casanovienne du bonheur interdit toute frontière, exclut toute restriction d'ordre moral ou affectif. Ainsi, tandis que l'enfermement constitue le comble de sa vie d'aventurier, l'évasion des Plombs est d'une manière symbolique l'apogée de son existence. Cet ultime regard posé sur l'énergie héroïque de la jeunesse procure de la jouissance au séducteur vieillissant et exilé à Dux. Si la fuite et son histoire assouvissent ses « désirs de vengeance » (*HV*, I, 1184), elles contribuent encore à forger son mythe, édifié sur un contraste entre un « je narrant » vieillissant et captif et un « je narré » sémillant³¹.

§46

L'histoire de son incarcération est ainsi singulièrement l'occasion de plaire et d'amuser son lecteur mais encore, si ce n'est de philosopher, toutefois de réfléchir. Ce récit auto-

³⁰J. Berchtold, *Les prisons du roman aux XVII^e - XVIII^e siècles – Lectures plurielles et intertextuelles de Guzman d'Alfarache à Jacques le Fataliste*, Genève, Droz, 2001, p. 748.

³¹Voir S. Rothé, « Le Crépuscule de Rousseau et Casanova. L'écriture de la vieillesse, entre exil amer et douce retraite » in J.-C. Igalens et É. Leborgne (dir.), *Casanova/Rousseau : lectures croisées*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2019, p. 121-130.

biographique conçu initialement comme divertissant³² s'adresse néanmoins à un « lecteur qui aime à penser » (« Préface de 1797 », *HF*, I, 5). L'épisode des Plombs contribue effectivement à un large débat contemporain sur l'institution judiciaire, selon les principes énoncés dans *Des Délits et des peines* (1764). Considéré comme le « fondateur de la pénalité moderne³³ », Cesare Beccaria publie cet essai dans lequel il dénonce les « supplices barbares prodigués avec une inutile sévérité » et les « sombres horreurs d'une prison³⁴ ». Il forme alors un « projet révolutionnaire contre la justice de l'Ancien régime » fêté par les philosophes, en particulier par Voltaire qui, à la lecture de l'ouvrage en pleine affaire de la Barre, voit en son auteur « un frère³⁵ ». Le marquis milanais résume de cette façon sa conception de la justice : « Pour que n'importe quelle peine ne soit pas un acte de violence exercé par un seul ou par plusieurs contre un citoyen, elle doit absolument être publique, prompte, nécessaire, la moins sévère possible dans les circonstances données, proportionnée au délit et déterminée par la loi³⁶ ». Plus généralement, depuis les années 1740 règne un esprit réformateur³⁷ : des auteurs tels que Montesquieu (*De l'Esprit des lois*, 1748) ou Voltaire (*Prix de la justice et de l'humanité*, 1778) prônent eux aussi la proportionnalité³⁸ et la modération des peines³⁹.

§47

Dans son *Histoire de ma vie*, Casanova ne cite pas explicitement *Des Délits et des peines*⁴⁰. Cependant, il partage en filigrane avec son « lecteur bon philosophe » (*HF*, I, 1280) une éthique pénale laïque⁴¹ et unanime en cette fin de siècle. Dans cette perspective, le récit casanovien, s'il n'est ni un traité, ni un pamphlet, sert une cause plus générale en ce qu'il illustre, par le témoignage, les nécessités d'une amélioration du système pénal, à Venise particulièrement. La légitimité de ses revendications se fonde sur son expérience

³² « Vous devez me vouloir du bien, mon cher lecteur, car sans nul autre intérêt que celui de vous amuser [...] » (Casanova, « Avant-propos », *HF*, 1354).

³³ R. Badinter, « Préface », in C. Beccaria, *Des Délits et des peines*, R. Badinter (préf.), Paris, Garnier-Flammarion, 1991 [1764], p. 45.

³⁴ C. Beccaria, *op. cit.*, p. 61.

³⁵ R. Badinter, « Préface », in C. Beccaria, *op. cit.*, p. 13-15, citant Voltaire, Lettre du 16 octobre 1765 à Damilaville.

³⁶ C. Beccaria, *ibid.*, p. 179.

³⁷ J. Domenech, *L'Éthique des Lumières. Les Fondements de la morale dans la philosophie française du XVIII^e siècle*, Paris, J. Vrin, 1989, p. 89-92.

³⁸ C. Beccaria, *op. cit.*, p. 73.

³⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁰ L'aventurier a lu cet ouvrage. Dans l'*Essai de critique*, il y fait référence (Casanova, « Abolition de la peine de mort », *Essai de critique*, *op. cit.*, p. 53). De surcroît, la nature des arguments utilisés contre le système judiciaire vénitien s'en inspire visiblement.

⁴¹ Voir De Jaucourt, « Morale », *Encyclopédie* et J. Domenech, *op. cit.*, p. 11-12.

intime de douleurs carcérales jugées iniques (*HV*, I, 1186 et 1194 et *HF*, 1378). Imprégné de l'esprit réformiste, le libertin soutient que, d'après le droit naturel, un homme ne doit sous aucun prétexte en faire souffrir un autre : en aucun cas la justice ne peut couvrir les excessives cruautés de l'incarcération d'un détenu, même coupable⁴². À travers cet éclairage porté sur la culpabilité des autorités, l'ancien détenu des Plombs participe à l'assaut philosophique mené contre un système communément jugé injuste.

Quelques mots à propos de : Sophie Rothé

Membre du laboratoire ICD de Tours, docteure en lettres modernes, Sophie Rothé a publié sa thèse portant sur l'œuvre autobiographique de Casanova et son rapport à la superstition (voir *Casanova en mouvement. Des attraites de la raison aux plaisirs de la croyance*). Actuellement, elle prépare une édition de l'*Essai de critique* (voir Casanova, *Essai de critique sur les mœurs, sur les sciences et sur les arts*, S. Denieul et S. Rothé (éd.), in *Mélanges philosophiques et littéraires [titre provisoire]*, J.-C. Igalens & É. Leborgne (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, tome IV, à paraître en 2021). Et elle poursuit des recherches sur l'écriture épistolaire de l'incarcération chez Sade et Mirabeau (voir notamment « Mirabeau sous le sceau du secret : l'écriture épistolaire à l'épreuve de la surveillance pénitentiaire »).

Pour citer cet article

Sophie Rothé, « Casanova « sous les Plombs » : éthique et pragmatique de l'évasion », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 30/11/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/594>.

⁴²Voir M. Cottret, *La Bastille à prendre. Histoire et mythe de la forteresse royale*, P. Chaunu (préf.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. Histoires, 1986, p. 89.

Mauprat en 1853. Le drame de l'Odéon

Olivier Bara

§I

L'édition de *Mauprat* mise au programme de l'agrégation pour le concours de l'année 2021 présente une stratification textuelle dont toute étude doit tenir compte : l'établissement du texte réalisé par Jean-Pierre Lacassagne est conforme à celui des éditions Hetzel de 1852¹, distant de quinze années de l'édition *princeps* (Félix Bonnaire, 1837) qui elle-même suivait la pré-publication du roman en quatre livraisons dans la *Revue des Deux Mondes* (1^{er} et 15 avril, 1^{er} mai, 1^{er} juin 1837). La notice datée du 5 juin 1851 a été ajoutée pour les besoins de l'édition des *Œuvres illustrées* de George Sand chez Hetzel, laquelle prévoyait des « préfaces et notices nouvelles par l'auteur ». Quant à l'*explicit* du roman (p. 432-434), il a été réécrit et étendu par Sand pour la version Hetzel, les premières éditions en 1837 et 1838 concluant brièvement le récit en deux phrases². Cette histoire d'un texte vivant et mouvant est caractéristique du nouveau régime industriel

¹Voir la bibliographie insérée à la fin de l'édition au programme, plus particulièrement p. 457 (George Sand, *Mauprat*, éd. J.-P. Lacassagne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1981 [2020 pour la postface et la bibliographie actualisée]). Après chaque citation du roman, nous indiquerons entre parenthèses le numéro de la page dans cette édition, précédé de la mention « *Mauprat*, roman ».

²Voir *Mauprat*, p. 469, note 97 de la p. 432.

de la littérature, médiatisée par la presse (la pré-publication dans les revues ou dans les journaux sous forme de feuilletons) et par le marché de l'édition ; elle témoigne aussi de l'extension et de la diversification du lectorat : l'édition Hetzel illustrée de 1852 s'adresse à un public nouveau que les dessins de Tony Johannot, les notices ou les enrichissements du texte attirent et orientent³. Aussi ne peut-on considérer la version théâtrale de *Mauprat* donnée par George Sand au Théâtre de l'Odéon comme un simple accident de l'œuvre ou, pire, comme un *hors-texte* (et donc un « hors-programme » dans le cadre de l'agrégation) dont il serait vain de se préoccuper. Suivant d'un an la nouvelle diffusion du roman offerte par Hetzel, les 59 représentations de *Mauprat*, « drame en cinq actes, en six tableaux⁴ », au Théâtre Impérial de l'Odéon du 28 novembre 1853 au 31 janvier 1854, appartiennent à l'histoire de l'œuvre et de sa réception, de sa lecture et de son interprétation. L'adaptation scénique des romans, voire leur auto-adaptation par leurs auteurs mêmes, fait partie du nouveau régime industriel des Lettres au XIX^e siècle⁵. Elle ne doit pas être réduite à une simple exploitation commerciale d'une œuvre littéraire conçue dans sa superbe autonomie et sa suprême valeur, surtout lorsque – tel est le cas du drame *Mauprat* – la version scénique est réalisée par l'auteur de l'œuvre-source et conçue comme un geste créateur second. Aussi l'attention ne doit-elle pas se concentrer sur la simplification, l'appauvrissement symbolique, la « trahison » que constituerait tout déplacement transmédiateur d'une œuvre littéraire : dire que le drame est « moins bon » que le roman n'apporte rien. En revanche, il est intéressant de se poser les questions suivantes : en quoi l'adaptation de Sand, dont la haute exigence artistique sera démontrée, éclaire-t-elle sa conception de l'écriture et son esthétique, dramatique mais aussi romanesque ? Que dit du roman *Mauprat* le drame qui en est tiré ? Que dit-il de ses personnages, désormais objectivés par leur incarnation scénique au lieu d'être animés par le seul récit subjectif et rétrospectif du vieux Bernard Mauprat ? Que dit enfin de l'autrice, la romancière et dramaturge George Sand, le choix de faire renaître en 1853 la forme du drame romantique, contemporaine du *Mauprat* de 1837 et jugée intempestive au début du Second Empire, surtout sous la plume d'une femme ? La réception critique

³Sur ce point, voir l'étude de *Mauprat* par Marie-Astrid Charlier et Marie-Ève Thérénty, Neuilly-sur-Seine, Atlande, collection « Clés concours », 2020.

⁴George Sand, *Mauprat*, dans *Théâtre*, tome 2, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 1997. La couverture donne de façon erronée la date de 1867 pour la création de la pièce. Après chaque édition de la pièce, nous indiquerons entre parenthèses le numéro de la page dans cette édition, précédé de la mention « *Mauprat*, drame ».

⁵Voir notamment Catherine Masson, « George Sand et "l'auto-adaptation" de ses romans à la scène », dans B. Diaz et I. Naginski (dir.), *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 71-83.

du (mélo)drame *Mauprat* éclaire l'audace scandaleuse d'une telle confusion des genres déjà à l'œuvre dans le roman.

« UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE »

§2

« Jamais je n'aurai autant travaillé une œuvre littéraire⁶ », écrit George Sand à son fils Maurice le 18 novembre 1852, un an avant la création de *Mauprat* à la scène, alors que le projet d'adaptation théâtrale du roman se forme à la fin de l'été 1851. Le drame joué est l'aboutissement de plus de deux ans de réflexion et d'un an et demi de travail que la correspondance de Sand permet de suivre pas à pas. Les lettres le prouvent : le drame n'est pas l'exploitation lucrative d'un roman facilement et rapidement « rentabilisé ».

§3

La volonté d'affirmer son autorité sur son œuvre, symboliquement *et* matériellement, préside à la naissance du projet. Le 29 août 1851, Sand apprend en effet par sa fille Solange que le nouveau directeur du Théâtre de la Porte Saint-Martin, Marc-Fournier serait intéressé par le sujet de *Mauprat* et pourrait en réaliser l'adaptation. La réponse de George Sand, dramaturge reconnue depuis le succès de *François le Champi* à l'Odéon en 1849⁷, est cinglante : « Ma chère enfant, tu répondras que puisque je m'occupe de théâtre j'aime autant exploiter moi-même mes romans sous cette forme si bon me semble. Que par conséquent je n'autorise personne à s'emparer de mon travail. J'y ai été prise une fois et je sais comment on m'a exploitée pour me remercier de ma générosité. On ne m'y reprendra plus. Réponds bien carrément que je ne veux pas⁸. » Un tel refus est motivé par l'expérience de *La Petite Fadette*, « exploitée » par Charles Lafont et Anicet-Bourgeois sous la forme d'une comédie-vaudeville créée au Théâtre des Variétés le 20 avril 1850, sans contrôle esthétique de la part de la romancière ni participation aux bénéfices. Dans le contexte juridique de l'époque, seule la forme appartient à son auteur ; l'idée ou le sujet peuvent être repris par autrui dans d'autres genres et sur d'autres supports.

§4

La proposition de Marc-Fournier précipite chez Sand la décision de donner une version dramatique de son roman de 1837 et de concevoir celle-ci pour un théâtre secondaire privé, la Porte Saint-Martin, qui fut un des hauts-lieux du drame romantique dans les an-

⁶Lettre de George Sand à Maurice Dudevant-Sand, [Nohant,] 18 9^{bre} [18]52, dans *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Classiques Garnier, t. XI, 1990, p. 458. Nous renverrons désormais à cette édition par l'abréviation *Corr.*, suivie des numéros de tome et de page.

⁷Sur la carrière dramatique de Sand, voir G. Manifold, *George Sand's Theatre Career*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, coll. « Theater and Dramatic Studies », 1983, et O. Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2010.

⁸*Corr.*, t. X, p. 413-414.

nées 1830, ou à défaut l'Ambigu-Comique, un des temples du mélodrame populaire. Le geste d'adaptation théâtrale s'inscrirait ainsi dans le prolongement de la réédition de ses œuvres en version illustrée et « populaire » chez Hetzel. À l'ambition éducative d'Edmée dans la fiction romanesque de *Mauprat* répondrait le geste pédagogique de Sand romancière et femme de théâtre. Aussi le roman est-il replacé sur l'écritoire de la dramaturge au printemps 1852 : « J'ai commencé *Mauprat* pour le théâtre » (lettre à Pierre-Jules Hetzel, 27 mai 1852), « Je travaille à *Mauprat* avec ardeur et plaisir [...] » (à l'acteur Eugène Bignon, 7 juin 1852)⁹. Trois actes sont écrits le 21 juin et la fin de la composition de la pièce est programmée pour la mi-septembre¹⁰. *Mauprat* est finalement terminé début octobre : selon l'agenda de Sand, la pièce est lue en famille à Nohant le 2, avec « grand succès¹¹ », mais encore reprise le lendemain : « J'ai fini, refini, rerefini mes corrections de *Mauprat* » confie Sand à son amie Augustine de Bertholdi le 4¹².

§5

La dramaturge travaille en traitant, par sécurité, avec deux théâtres : la Porte Saint-Martin, avec le directeur Marc-Fournier, et l'Ambigu-Comique, nouvellement dirigé par Charles Desnoyer (en août 1852, Sand se dit sûre de pouvoir y faire jouer *Mauprat*, « une grande affaire en 8 tableaux que je pioche depuis deux mois et qui est je crois réussie¹³ »). Pourtant, *Mauprat* est créé à l'Odéon, un des « théâtres principaux » (d'État) de Paris, ayant le statut de « second Théâtre-Français » après la Comédie-Française. Devant les atermoiements de Marc-Fournier et ne pouvant conclure avec Desnoyer, Sand négocie, pendant l'été 1853, avec les nouveaux directeurs de l'Odéon, Gustave Vaëz et Alphonse Royer, tous deux auteurs de deux livrets d'opéra romantique écrits pour Gaetano Donizetti : *La Favorite* et *Lucie de Lammermoor* – ce rappel permet de saisir leur conception esthétique du théâtre. Ces nouveaux interlocuteurs, avec qui Sand se découvre une belle connivence artistique, entraîne une nouvelle refonte du drame *Mauprat* et de multiples retouches¹⁴ jusqu'aux répétitions auxquelles Sand – fait exceptionnel pour celle qui délègue souvent ses mises en scène à des collaborateurs parisiens – participe. Elle écrit ainsi de Paris, huit jours avant la première : « Mauprat va bien, mais il y a encore bien du travail. Les acteurs vont très bien. *Blaireau* [le chien acteur !] est charmant. Les décors

⁹ *Corr.*, t. XI, p. 193 et 202.

¹⁰ Selon une lettre à Pierre-Jules Hetzel du 21 juin [1852], *Corr.*, t. XI, p. 224.

¹¹ Cité par Georges Lubin, *Corr.*, t. XI, p. 395.

¹² *Corr.*, t. XI, p. 399.

¹³ Lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant,] 7 août 1852, *Corr.*, t. XI, p. 282.

¹⁴ Nous n'avons pas pu dépouiller, pour des raisons contextuelles, les éléments manuscrits autographes permettant de reconstituer la genèse du drame *Mauprat*. Voir notamment, à la Bibliothèque de l'Institut, le dossier « *Mauprat*, comédie [*sic*] », ensemble de feuillets et de fragments déchirés, cote Ms Lov. E 846, Feuillets 78-222.

superbes. Les directeurs parfaits¹⁵. »

§6

Un autre signe de la conscience artistique de Sand *auto-adaptatrice* de son œuvre romanesque est son refus de se voir imposer un collaborateur, aussi prestigieux soit-il : les directeurs de l'époque plaçaient volontiers aux côtés des auteurs dramatiques jugés trop « littéraires », épris de style et de finesses psychologiques, des « carcassiers » chargés de consolider la charpente dramatique, d'assurer ainsi la vie scénique et le spectacle. Marc-Fournier aurait ainsi demandé, en février 1853, à Alexandre Dumas de remanier le drame que lui a fait lire Sand. Cette dernière refuse, non pas par défiance envers Dumas à qui elle vient de dédier la « lettre-préface » de son drame *Molière*, mais au nom de son autorité sur l'œuvre et de l'unité esthétique de cette dernière : « Certainement je ne pourrais trouver un meilleur conseil si je voulais *collaborer*, mais je ne veux pas faire *arranger*. S'il y a à changer je veux le faire moi-même aux répétitions, d'après ma conviction et ne pas mêler des éléments hétérogènes à ma pensée et à ma manière de rendre¹⁶. » Le choix d'Alexandre Dumas comme collaborateur éventuel révèle néanmoins la manière dont est relu *Mauprat* en 1853, à la suite des grands romans historiques dumasien, pour certains adaptés sur la scène de son Théâtre-Historique : comme la préfiguration du grand roman français d'aventures et d'histoire, réservoir potentiel de drames romantiques à grand spectacle.

§7

Dernière manifestation de la conscience d'autrice : l'insertion en tête de la pièce publiée chez l'éditeur Charlieu, quelques jours après la première à l'Odéon, d'une préface où Sand propose une réflexion sur le geste d'auto-adaptation qu'elle défend comme relevant d'une création seconde. Sa conscience critique l'amène à pointer les principaux écueils rencontrés dans la transposition scénique d'un roman « qu'on avait trouvé dramatique » (*Mauprat*, drame, préface, p. 3). La première difficulté concerne les personnages à la fois plus « concis » au théâtre (pour que le spectateur « ne trouve pas qu'ils parlent trop », *ibid.*) et moins riches de leur épaisseur de mystère : « Un personnage de roman peut rester pendant tout un volume à l'état d'énigme ; c'est un des *moyens* du roman de ne pas se révéler trop vite. À la scène, on se dégoûte vite d'un personnage en chair et en os qui tarde à se faire comprendre. » (*ibid.*) La seconde difficulté tient à l'impossibilité de reprendre textuellement des éléments du dialogue entre les personnages : « Les scènes d'un roman ne sont pas écrites pour le théâtre, et il est même nécessaire de n'en pas conserver un mot. » (*ibid.*) La construction narrative du roman, fondée sur le récit rétrospectif d'un narrateur second (le vieux Bernard), permet selon Sand de ré-

¹⁵Lettre à Émile Aucante, [Paris, 20 novembre 1853], *Corr.*, t. XII, p. 166.

¹⁶Lettre de George Sand à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 4 ? février 1853], dans George Sand, Alexandre Dumas père et fils, *Correspondance*, éd. T. Bodin et C. Schopp, Paris, Libella, Phébus, 2019, p. 65.

soudre ce double problème. D'une part, les personnages ne parlent qu'à travers la voix du conteur alors qu'il s'agit au théâtre de les faire discourir *par eux-mêmes* ; d'autre part, la dramaturge peut s'engouffrer dans les vides du récit pour *révéler* des personnages perçus à distance temporelle par une mémoire et une subjectivité :

Racontée à la première personne par le héros de l'aventure, cette histoire montrait et décrivait bon nombre d'autres personnages et les faisait discourir. Ceux-là ne s'exprimaient pas eux-mêmes : on ne les entendait qu'à travers la narration nécessairement monotone de Bernard ; et Bernard, lui-même, nous disait souvent qu'il renonçait à nous traduire le langage de Patience ou les réticences de Marcasse, les sermons de M. Aubert ou les vivacités du chevalier. (*ibid.*)

§8

L'adaptation théâtrale est ainsi riche d'un double enseignement pour le lecteur du roman. D'abord, ce dernier ne doit jamais perdre de vue que le propos faisant la matière du récit est entièrement¹⁷ celui, rétrospectif et subjectif, peut-être troué et de mauvaise foi, d'un vieil homme recueilli par le narrateur premier, le « *petit* jeune homme » (*Mauprat*, roman, p. 39). Ensuite, il faut prendre toute la mesure du statut partiellement énigmatique des personnages romanesques, de Bernard et d'Edmée en premier lieu, dont le comportement est rapporté à plusieurs décennies de distance par un témoin engagé et *intéressé*. Lire le drame *Mauprat* où la perspective temporelle est nécessairement aplatie, où le jeu de la mémoire et de la transmission est abandonné, où les personnages sont incarnés et s'expriment en direct, donne une conscience aiguë de ce qui fait la richesse du roman (le drame possédant sa propre richesse) : sa délégation de voix faisant retentir dans le présent de 1837 l'écho de l'époque pré-révolutionnaire ; sa structure empruntée au conte – un conte dont la moralité trop explicite est brouillée par les manques du récit et sa désorientation symbolique. Le drame, enfin, fait parler les personnages confiés aux acteurs choisis par Sand lors de la création : s'y révèle une *interprétation* du roman par la dramaturge, à quinze ans de distance, laquelle constitue *une* des vérités possibles de l'œuvre¹⁸.

¹⁷Du moins à partir du chapitre I, p. 41, après le passage de relais entre les deux narrateurs : « Puis il commença son récit en ces termes. » (p. 39). Un deuxième passage de relais se produit en ouverture du chapitre XII. Dans l'*explicit* réécrit pour l'édition de 1852, le narrateur premier reprend la parole momentanément (« Ainsi disant, le vieux Bernard [...] », p. 432-433) avant de laisser à Bernard « la moralité de son histoire ». Dans les premières éditions, le « *petit* jeune homme » concluait seul brièvement, sans faire appel à Bernard pour développer sa « morale », déjà exposée : « Ne croyez pas à la fatalité [...] » (p. 432).

¹⁸Ici encore nous renvoyons en complément à l'étude du roman par M.-A. Charlier et M.-È. Thérenty parue chez Atlande, en particulier au développement « Le "mélodrame" de 1853 ou les coulisses du roman ».

LES PERSONNAGES « EN CHAIR ET EN OS »

§9

La conception des personnages du drame est inséparable, chez Sand, de leur projection imaginaire dans le corps des comédiens pressentis. Son premier geste créateur consiste à visualiser les héros sortis du roman et projetés sur scène. La structure du drame découle dans un second temps de la vie morale conférée aux protagonistes. Pour preuve, ce moment où Sand envisage de faire engager, pour le rôle de Jean de Mauprat dit Jean le Tors, la vedette Frédérick Lemaître, le créateur de Ruy Blas pour Victor Hugo : « S'il voulait jouer *Jean le Tors*, j'en ferais un personnage plus développé qu'il ne l'est dans le roman¹⁹. » L'essentiel des commentaires de la dramaturge, dans sa correspondance, sur la genèse de sa pièce concerne l'adéquation supposée entre tel personnage (re)vu par Sand et tel acteur.

§10

Ainsi se justifie-t-elle de songer au comédien d'âge mûr Louis-Thomas Bignon pour le rôle principal : « je ne suis pas décidée à montrer [Bernard Mauprat] dans sa première jeunesse ». De fait, le drame achevé (que Bignon ne jouera que lors d'une reprise en décembre 1855) efface l'enfance de Bernard qu'elle montre en plusieurs moments distincts de son existence de jeune homme puis d'adulte. Au gré d'une ellipse temporelle entre la fin de l'acte III et le début de l'acte IV, correspondant au voyage en Amérique (exclu de la représentation), la pièce fait vivre successivement : l'adolescent qui, en 1775, tente de violer puis sauve sa cousine Edmée piégée à la Roche-Mauprat en lui faisant jurer « de n'appartenir jamais à un autre que » lui (*Mauprat*, drame, p. 30 ; premier tableau de l'acte I) ; le jeune loup réfugié dans la tour Gazeau, refusant d'être « honnête » et « lâche » en abandonnant ses oncles mais suivant finalement le chevalier Hubert de Mauprat à Sainte-Sévère (*ibid.*, p. 40, deuxième tableau de l'acte I) ; le jeune homme, qui n'a « pas vingt-cinq ans », étudie à Sainte-Sévère, non sans rébellions, avec Aubert et confie à Patience ses doutes sur sa capacité à s'amender et se faire aimer d'Edmée (*ibid.*, p. 64, troisième tableau, acte II) ; le même jeune homme « vêtu à la mode des philosophes amateurs de l'époque » (*ibid.*, p. 69), laissant éclater sa jalousie contre M. de La Marche, menaçant Edmée et fuyant en Amérique suivi de Marcasse (quatrième tableau, acte III) ; l'« officier de l'armée franco-américaine » de retour à la Roche-Mauprat des années plus tard, tremblant de retrouver Edmée sur qui Jean Le Tors tire alors qu'elle s'approche du lieu maudit (cinquième tableau, acte IV) ; l'accusé amené entre deux soldats dans la grande salle de la Roche-Mauprat, innocenté grâce à Patience et surtout à Marcasse et Blaireau, lancés sur la poutre calcinée à la poursuite du dernier « coupe-jarrets »

¹⁹Lettre à Maurice Dudevant-Sand, [Nohant,] 28 avril [1852], *Corr.*, t. XI, p. 76. Dans une lettre du 7 juin, elle parle de Jean le Tors comme d'un « Louis XI au petit pied » (*ibid.*, p. 203).

(sixième tableau, acte v). Comme dans le roman, Bernard dégage la morale de sa propre histoire. Ce n'est plus la longue leçon d'un vieil homme au crépuscule de sa vie : au chevalier Hubert qui s'exclame « Que le souffle du Seigneur emporte ces vains blasphèmes [de Jean le Tors mourant] ! », Bernard répond simplement : « Avec la fatalité qui pesait sur nous » (*ibid.*, p. 113). Le rideau tombe sur l'image de Patience dans les bras de Marcasse.

§11

Selon Sand, dans une lettre à l'acteur Bignon le 26 avril 1852, « Toute la situation est dans l'amour d'un sauvage pour une fille sérieuse et civilisée qui l'aime sans l'avouer²⁰. » En résulte le refus de voir en scène, pour Bernard, « un freluquet » au lieu d'« un hercule²¹ ». Sand écarte aussi les costumes et le jeu trop policés et élégants, selon une lettre à Vaëz du 21 octobre 1853 : « Je ne veux pas que Bernard soit beau à la manière des autres – mais qu'il soit paysan, chasseur, écolier, philosophe et soldat. Nulle part je ne veux le voir *joli gentilhomme*²². » Le drame rend explicite par le dialogue et le jeu scénique ce qui dans le roman est atténué, filtré par le narrateur de sa propre histoire : la sauvagerie persistante de Bernard, qui éclate dans l'acte III formant le pivot du drame. Dans ce que Sand appelle dans ses lettres « l'acte du pédant », Bernard crée une tension insupportable au château de Sainte-Sévère au point que le chevalier Hubert s'exclame : « l'éducation t'a rendu pire que tu n'étais ! » (*Mauprat*, drame, acte III, scène 2, p. 69). Il s'oppose à Aubert, provoque M. de La Marche, menace Edmée de la tuer avant que Marcasse ne s'interpose, jette l'anneau qu'elle lui a donné avant de fuir en Amérique non pour des motifs philosophiques mais afin de mettre « le pied sur la tête du serpent qui ronge [s]es entrailles » : la décision ne naît plus des « réflexions [qui] ne furent pas indignes d'un honnête homme » évoquées par Bernard dans son récit (*Mauprat*, roman, p. 239). Surtout, ce qui est tenu à distance par la narration est exposé crument sous les yeux du public de théâtre par un personnage dont la violence *fatale* n'est pas sans rappeler celle des héros du drame romantique, d'*Hernani* à *Antony*.

§12

Pour Edmée, Sand pense dès le début de son travail d'adaptation à l'actrice Mlle Fernand (Amaglia Hernandez, d'origine espagnole), à qui elle rêve aussi de faire jouer la version scénique de son roman dialogué *Gabriel*, histoire d'une jeune femme que l'on a élevée comme si elle était un garçon. N'est-ce pas une manière de faire figurer une certaine virilité de l'héroïne Edmée ? En tout cas, Sand refuse catégoriquement de voir son héroïne, avatar de la Diane chasseresse ou d'une Amazone, interprétée par un « petit être pointu, à bouche en cœur et à voix perçante » comme l'actrice Mlle Naptal ; quant

²⁰ *Corr.*, t. XI, p. 73.

²¹ *Ibid.*

²² Dans G. Sand, *Lettres retrouvées*, éd. T. Bodin, Paris, Gallimard, 2004, p. 134.

à Mme Laurent, créatrice de Madeleine dans la version scénique de *François le Champi*, elle « semble trop *femme*²³ ». Car une « Edmée pointue et minaudière » rendrait le rôle de Bernard « faux, impossible et bête » : « Il n'est sur ses pieds qu'à côté d'une femme qui puisse dire sérieusement ce mot qui les résume tous les deux : *À Mauprat, Mauprat et demie*²⁴. » Edmée ne saurait relever des emplois convenus au théâtre de jeune première ou de grande coquette, à moins de les croiser avec celui de mère noble. Dans une lettre à Vaëz du 28 octobre 1853, Sand accepte des corrections suggérées par le directeur mais tient à garder la phrase prononcée par Edmée « Pardonne les blessures que tu as reçues de la sœur et de la mère », phrase suivie par « Vois l'amante contre ton cœur et l'épouse à tes pieds » (*Mauprat*, drame, acte v, scène 5, p. 110) :

Je tiens à faire dire à Edmée les mots d'amour et de soumission qui doivent faire le bonheur complet de Mauprat, son caractère donné, car il a beau être corrigé, il aimera à être le maître dans son ménage, et d'ailleurs son orgueil torturé [par ses soupçons *biffé*] a autant besoin que son amour, d'une réparation. Edmée seule peut la lui donner, et c'est pour cela qu'elle tombe presque à ses pieds. Mais ces mots *amante* et *épouse* ont besoin d'être précédés de ceux de sœur et de mère, puisque c'est ainsi qu'elle a paru aimer dans le passé²⁵.

§13

Une clé interprétative est ainsi donnée pour le personnage d'Edmée dont on peut douter, dans le roman, à cause de ses attermoissements et de la multiplication des épreuves imposées à Bernard, qu'elle aime profondément son cousin. Dans le drame, cet amour déclaré est contrarié par la violence persistante du personnage que l'éducation ne peut entièrement réduire. Le geste de soumission d'Edmée peut seul (fin plus dysphorique qu'heureuse ?) contenir l'orgueil farouche de celui dont l'héroïne reconnaît la « domination légitime » (*Mauprat*, drame, acte v, scène 5, p. 110).

§14

Si le drame fait défiler sous les yeux des spectateurs presque tous les personnages du roman, le chien Blaireau compris, il efface deux figures essentielles, assurant l'équilibre symbolique des forces dans *Mauprat*, celles de Tristan de Mauprat (double d'Hubert et premier *père* du héros) et d'Arthur (double masculin d'Edmée dans la vie affective de Bernard). La disparition du vieux Mauprat est liée à l'effacement de l'enfance du héros (« J'avais quinze ans quand mon grand-père mourut [...] », *Mauprat*, roman, p. 84). Le drame donne un simple aperçu sur le passé du personnage, au détour d'un dialogue en forme de scène d'exposition entre les frères Mauprat :

²³Lettre à Bignon, [Nohant, 25 juin 1852], *Corr.*, t. XI, p. 233.

²⁴*Ibid.*

²⁵*Lettres retrouvées*, op. cit., p. 136.

LÉONARD : Frère Jean, vous haïssez Bernard ! Tenez, vous le haïssez trop ! Si la nature ne l'eût pas doué de la force de trois hommes, vous l'eussiez fait mourir par vos mauvais traitements ; et à quoi cela vous eût-il servi ?

JEAN : À contrarier un peu les inclinations de M. Hubert, qui avait résolu d'éduquer cet aimable petit-neveu, et d'en faire son héritier à notre détriment. Voilà pourquoi notre père Tristan nous apporta ici, par la peau du cou, ce bel orphelin, transi de peur comme un lièvre. (*Mauprat*, drame, acte I, scène 4, p. 9-10).

§15

Avec les scènes d'enfance disparaissent l'assassinat de la chouette de Patience et la punition de Bernard, si riche symboliquement dans sa valeur proleptique (l'attentat contre Edmée) et dans la réflexion alors ouverte sur l'éducation, sur la loi du Talion et la justice ou sur la frontière entre animalité et humanité. Il en reste un écho dans le récit de Patience : « Dame ! c'est la seule fois aussi que j'ai frappé un enfant ! mais j'avais mon idée ; voyant que ce mauvais chien chassait de race, je voulais lui donner l'horreur du sang ; j'avais attaché l'oiseau mort au-dessus de sa tête, et, à chaque goutte qui tombait sur lui, je le fouaillais... bien doucement, je vous jure, mais de manière à l'humilier, je ne voulais pas autre chose ! » (*Mauprat*, drame, acte I, deuxième tableau, scène 2, p. 34). Dans le roman, Patience jetait à la figure de Bernard la formule « tu chasses de race, chien maudit ! » (*Mauprat*, roman, p. 72) : l'on voit ici comment Sand redispense dans le dialogue ou les tirades de son drame des mots du roman.

§16

Quant à la disparition d'Arthur, liée à l'escamotage du voyage en Amérique, elle atténue la portée morale et politique de l'œuvre que cet homme de sciences (naturelles) imprime au roman. Marcasse porte seul au théâtre l'éloge de l'engagement pour la liberté en une réplique prononcée dans son style elliptique :

MARCASSE : [...] Autrefois... (*il se redresse*) bon soldat ! Si je croyais... (*À Aubert, qui est près de lui.*) La guerre, belle chose, monsieur !... le marquis de La Fayette...

BERNARD, *riant* : Ah pour le coup, mon oncle, voilà le judicieux Marcasse, à qui je ne le fais pas dire, et qui défend la cause de l'indépendance. (*Mauprat*, drame, acte III, scène 2, p. 70)

§17

L'ancrage temporel dans les années antérieures à la Révolution française demeure discret. L'ébullition intellectuelle du Paris des philosophes (réservée au hors-scène) donne lieu à quelques allusions, principalement dans la scène où Bernard tient tête à son oncle qui ironise sur Voltaire et Rousseau. Mais la pédanterie du farouche jeune homme nuit à la valeur de ses propos : « Déserterai-je le culte de la philosophie ? Mentirai-je à mes

principes, à ma conscience ? Renierai-je l'éducation que j'ai su acquérir, et les trésors où j'ai puisé la lumière de l'esprit ? Me laisserai-je imposer les sots préjugés que mon siècle repousse ? Non, je suis, je veux être l'homme de mon temps, et je combattrai l'absurde, fût-ce contre mon propre père ! » (*ibid.*, p. 71) Le chevalier réagit en frappant violemment sa tabatière, selon le geste impétueux prêté par Edmée à son père dans sa discussion avec Aubert, signe selon elle de son appartenance à la « race indomptable » des Mauprat (*Mauprat*, roman, p. 187).

§18

Le messianisme pré-révolutionnaire inscrit dans la fiction romanesque, caractéristique du romantisme social des années 1830, perd sans doute sa pertinence dans la France de l'après 1848 et du début de l'empire autoritaire. On est en droit d'entendre dans quelques répliques du drame des formules susceptibles de faire sens en 1853, en une époque où les opposants politiques sont exilés²⁶ : « Une sentence de bannissement, c'est une tache éternelle » déclare Edmée à M. de La Marche (*Mauprat*, drame, acte III, scène 6, p. 80) Quant à cette affirmation orgueilleuse de Bernard au dénouement, ne retentit-elle pas, en un temps de désillusion politique pour le camp progressiste, comme le réveil forcené de l'espérance : « Je suis le rejeton vigoureux qui montera vers le ciel, tout gonflé d'une sève bénie, et dont le vaste ombrage étouffera les hideux souvenirs du passé ! » (*Mauprat*, drame, acte V, scène 5, p. 110) ?

§19

Si deux protagonistes importants du récit romanesque disparaissent, un personnage surgit dans le drame, celui de Tourny, fils de la femme du métayer de la Roche-Mauprat qui cache Antoine. Tourny figure, dans le premier tableau (scène 7), parmi les « domestiques, braconniers, paysans, colporteurs, etc., tous gens de mauvaise mine » qui gravitent autour des frères Mauprat, « derniers francs vassaux » de ces « derniers francs seigneurs » qui se rient « des nouvelles mœurs, des nouvelles idées et du parchemin des procureurs » (*Mauprat*, drame, p. 18). Au dernier acte, c'est lui qui cache Jean le Tors (et non plus Antoine comme dans le roman) selon la promesse faite à sa mère sur son lit de mort : l'invention du personnage de Tourny permet de ne pas mettre en scène la fameuse femme du métayer, coupable d'un commerce criminel, et de montrer la transformation d'un paysan, indirectement complice des derniers seigneurs féodaux, en héros/héraut de la liberté lorsqu'il s'élance vers la cachette du dernier Mauprat, une fois que ce dernier a été débusqué par Marcasse et son chien : « À présent (*prenant la pioche dans la main d'un des ouvriers*), venez, vous autres ! je vas vous montrer le chemin. » (*Mauprat*, drame, acte V, scène 6, p. 113)

²⁶ Il ne semble pas que *Mauprat* ait eu à trop souffrir de la censure préalable imposée alors à toutes les pièces de théâtre ; du moins Sand n'en parle-t-elle pas dans sa correspondance. L'étude du manuscrit déposé à la censure et des procès-verbaux des censeurs reste à mener.

§20

Ce clou final du spectacle, où les forces du bien font triompher la vérité et innocentent le coupable, grâce à la geste héroïque de Marcasse et Blaireau lancés sur la poutre calcinée, est la traduction mélodramatique²⁷ du dénouement du roman, lui-même riche d'une théâtralité que révèle l'adaptation. Sand exploite fort habilement la puissance visuelle du roman inscrite dans les principaux lieux de son action. Ces lieux sont aptes à générer, comme dans le roman noir, les événements, de la claustration à l'évasion. Ils suscitent ou favorisent la violence, y compris lorsqu'il s'agit de la « cage dorée » de Sainte-Sévère où « l'ourson » Bernard doit être domestiqué. Ce sont ces lieux vivants et dynamiques, au-delà de leur aspect pittoresque, que fait traverser Sand au fil des six tableaux de son drame, composés selon un jeu de symétrie : la Roche-Mauprat (tableaux 1, 5 et 6), la Tour Gazeau (tableau 2), le château de Sainte-Sévère (son orangerie au tableau 3, son parc au tableau 4). L'intérêt ne consiste pas seulement à offrir aux lecteurs du roman devenus spectateurs une visite sensible des lieux d'abord offerts à leur imagination. Il s'agit aussi de donner à déchiffrer l'évolution des faits, notamment lorsque le dernier tableau ramène dans la grande salle de la Roche-Mauprat découverte au lever de rideau : « Il ne reste plus de cette salle que la cheminée à gauche et le bas des parois inégalement détruites, non par le temps, mais par l'incendie. La végétation a déjà envahi certaines parties ; d'autres portent les traces du feu. [...] » La didascalie s'inspire de l'*incipit* du roman et de sa description du château au mur d'enceinte fendu et à la tour éventré (*Mauprat*, roman, p. 35). Mais sans doute faut-il être attentif à l'éloquence des espaces représentés propres au théâtre. La puissance visuelle des lieux est marquante dans les deux derniers tableaux, faisant retour vers cette Roche-Mauprat où est perpétré l'attentat contre Edmée au quatrième tableau et qu'hante Jean le Tors. Manière de figurer dans l'espace visible et symbolique du drame la rémanence historique de la violence, fût-elle abolie par la lettre de la pièce ?

« FAIRE REVIVRE LE DRAME SÉRIEUX »

§21

Pendant l'été 1853, Sand s'explique auprès de Gustave Vaëz sur les motivations esthétiques qui la guidèrent dans son adaptation de *Mauprat*, mais aussi dans celle de son

²⁷Un « mélodrame » (*melos/drama*) suppose le soutien de l'action par une musique de scène : existe-t-il une partition pour *Mauprat* à l'Odéon ? Sand a tenu à envoyer au chef d'orchestre du théâtre, Joseph Ancessy, sa pièce imprimée : est-ce pour le remercier de sa composition ? Pourtant, Alexandre Dumas, dans son compte rendu de la pièce paru dans *Le Mousquetaire*, regrette que l'assaut du château de la Roche-Mauprat ne soit pas soutenu par une musique orchestrale prenant modèle sur la musique de Félix Mendelssohn pour *Goetz de Berlichingen* de Goethe.

roman dialogué *Gabriel* : se disant lassée du « tendre » qu'elle a illustré avec ses ruodrames *François le Champi* et *Claudie*, fatiguée de la « petite troupe poudrée » du Théâtre du Gymnase où elle a donné *Le Démon du foyer*, elle désire « tenter de faire revivre le drame sérieux qui seul permet le lyrisme » délaissé par les auteurs et le public depuis les drames romantiques flamboyants des années 1830 et 1840 : « on a abandonné le fort et le large, et l'école shakespearienne dont Hugo, Dumas et C^{ie} avaient été les restaurateurs, est oubliée et dédaignée par ce veau de public qui va trop vite où on le pousse²⁸ ». Jouer *Mauprat* en 1853 avec ses brigands, son attaque du château, sa scène de sauvetage spectaculaire, son « louveteau » amoureux d'une « biche », son mélange des tons, son esthétique du tableau et du clou spectaculaire, cela constitue implicitement un manifeste romantique tardif : une protestation à bas bruit contre l'esthétique dominante sous le nouveau régime impérial (la comédie réaliste et sérieuse au théâtre), un geste de fidélité envers la génération romantique défaite par l'échec de la révolution de 1848, exilée à l'étranger (Hugo) et exilée de l'intérieur (Sand à Nohant), occupée alors à faire revivre par l'autobiographie (*Histoire de ma vie* de Sand, *Mes Mémoires* de Dumas) le temps où les révolutions des formes et des représentations préparaient les révolutions sociales et politiques.

§22

Alexandre Dumas ne s'y trompe pas, lui qui consacre trois longs feuilletons dramatiques²⁹ à la création de *Mauprat* dans son journal *Le Mousquetaire* les 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 1853³⁰. Il y salue le succès de sa « chère sœur en art », louant dans son premier feuilleton « une large et vigoureuse exposition, un troisième tableau charmant, un septième tableau magnifique ». Sa critique est toutefois mitigée. Dumas commence par remplacer le compte rendu du spectacle par le long récit des soirées théâtrales privées du château de Nohant découvertes par un des journalistes du *Mousquetaire*, Paul Bocage (le neveu du grand acteur) : est-ce une manière de renvoyer Sand à la pratique du théâtre de société³¹, plus conforme à son sexe ? Ensuite, l'éloge chaleureux du roman *Mauprat*

²⁸Lettre du 22 juillet [1853], *Corr.*, t. XII, p. 48.

²⁹Ainsi nomme-t-on alors dans les journaux la rubrique de critique théâtrale, généralement hebdomadaire et publiée le lundi, placée au rez-de-chaussée du quotidien, alternant avec les publications en feuilletons comme les romans.

³⁰Voir le site des journaux d'Alexandre Dumas créé par Sarah Mombert (ENS de Lyon). URL : <http://alexandredumas.org/Corpus/Telechargement?ID=4&Year=1853> (dernière consultation le 21 septembre 2020). Une partie de la critique de *Mauprat* par Dumas est reproduite dans la *Correspondance* de Sand et Dumas père et fils, *op. cit.*, p. 69-92.

³¹Ainsi appelle-t-on le théâtre joué dans les demeures privées par des amateurs, parfois rejoints par des acteurs professionnels ; avant George Sand, Félicité de Genlis ou Germaine de Staël animèrent un théâtre de société chez elles.

sert à constater l'infériorité du drame où se perdent en se simplifiant les « personnages aussi complets », « l'homme idéaliste » Bernard ou « la femme poétique » Edmée que seuls des comédiens de l'envergure de Talma, Kean, Frédérick Lemaître, « fondus dans un seul homme », Marie Dorval ou Mlle George auraient pu interpréter – manière de dire que *Mauprat* appartient à un temps révolu du théâtre, celui du drame total que Hugo appelait de ses vœux dans sa préface de *Cromwell* en 1827, un théâtre anachronique en 1853. Enfin, Dumas s'auto-représente en double inversé et complémentaire de Sand : « George Sand est un romancier philosophe et rêveur. / Je suis un romancier humaniste et vulgarisateur. [...] Mes personnages ont la forme, les siens ont la couleur. / Les siens rêvent, pensent, philosophent. / Les miens agissent. Je suis le mouvement et la vie. / Elle est le calme et la pensée. » La célébration est ambiguë : certes, Dumas et Sand forment à égalité comme les deux faces complémentaires de l'art romanesque et dramatique ; mais à Sand est dévolue la part passive donc féminine de l'art, incapable qu'elle est de nouer « naturellement » une action véritablement dramatique : « George Sand, avec beaucoup de peine et à force d'art, arrive à être théâtrale. / Moi, sans peine et tout naturellement, j'arrive à être dramatique. » Pour le dire autrement, Sand avec *Mauprat* se serait fourvoyée hors de sa *nature* : début d'une tradition critique qui dénie *a priori* tout intérêt au théâtre écrit par une femme.

§23

Les autres critiques vont dans le même sens. Le drame tourne « fréquemment au mélodrame » (A. de Pontmartin, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1854), un « mélodrame assez vulgaire » de la catégorie des « mélodrames judiciaires » (Auguste Lireux, *Le Constitutionnel*, 5 décembre 1853), « un vulgaire mélodrame, dont nous vous demandons la permission de ne vous point parler » (Ch. Matharel de Fiennes, *Le Siècle*, 5 décembre 1853). « Je n'appelle pas *la Roche-Mauprat* une maison féodale, je l'appelle un mélodrame ! » tranche de son côté Jules Janin (*Journal des débats*, 5 décembre 1853). Re-vient symptomatiquement l'accusation lancée par la critique contre les drames de Victor Hugo sous la monarchie de Juillet, une accusation de nature sociale et idéologique : est « mélodramatique » ce qui consent à plaire à la partie la moins cultivée de la population, ce qui relève d'un geste démocratique d'inclusion culturelle. Voilà qui confirme *a contrario* que le drame *Mauprat* prolonge en 1853 le romantisme humaniste et social. Voilà, aussi, qui invite à considérer tout ce que le roman *Mauprat* contient de romanesque et de dramatique, tout ce qu'il emprunte au roman noir (d'où procède le mélodrame), et à voir dans ce roman d'aventures, ou de cape et d'épée, ou dans ce roman policier avant l'heure une grande œuvre esthétiquement œcuménique, populaire et démocratique. Tel est ce que la majeure partie des critiques du drame *Mauprat* refusent de voir, en 1853 : relisant le roman, ou feignant de l'avoir relu, ils louent ses « qualités littéraires », « l'

idéal et le lointain » où sont nimbés les « caractères » (A. de Pontmartin), « un roman tout d'analyse » (A. Lireux) appartenant aux « compositions les plus aimables » et aux « livres les plus charmants » auxquels ne doit pas renoncer Sand « pour devenir une bonne faiseuse de mélodrames à grand orchestre » (J. Janin) – les considérations genrées reviennent dans cette dernière formule.

§24

Dans ce concert critique, Théophile Gautier (*La Presse*, 8 décembre 1853) tranche par sa généreuse intelligence. Il comprend le geste de reviviscence du drame romantique accompli par Sand : les Mauprat sont les « derniers Burgraves du Berry » dit-il, établissant un lien entre le drame sandien et le dernier drame créé par Hugo à la scène, en 1843. Il regrette toutefois que Sand se contente d'adapter une œuvre ancienne au lieu de traiter au théâtre « des sujets inédits ». Aussi le critique théâtral Gautier offre-t-il en 1853 une critique littéraire du roman *Mauprat* attentive à sa puissance visuelle, à la profondeur de l'empreinte laissée sur les imaginations, à la violence marquante de sa représentation des exactions commises par les Mauprat « Coupe-jarrets », qui « font comprendre, sans les excuser, certaines représailles horribles de la Révolution ». Là est bien la question historique (celle de la violence révolutionnaire) inscrite en creux dans le roman. Assistant au drame joué à l'Odéon, Gautier invite à relire le roman pour y saisir ce que la pièce ne réussit pas à accomplir : l'articulation profonde entre l'invention d'espaces imaginaires dignes de l'art de Piranèse et de « sa pointe ténébreuse », le recours à « la matière noire dans le goût d'Anne Radcliffe » et le déploiement de l'idée « philosophique » : « un démenti à la doctrine de la méchanceté innée et de la prédestination caractérielle ». C'est faire converger dans la *forme-sens* englobante du roman inventée par Sand tout ce que d'autres critiques épris de hiérarchies et de distinctions ont voulu séparer.

Quelques mots à propos de : Olivier Bara

Olivier Bara est professeur de littérature française du xix^e siècle et d'arts de la scène à l'université Lyon 2, directeur de l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (UMR 5317 IHRIM). Ses travaux, relevant de la poétique historique des formes et de la sociocritique, concernent le théâtre et l'opéra au xix^e siècle, ainsi que les liens entre littérature romantique, spectacle et discours social. Il a notamment publié *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre* (PUPS, 2010). Il vient d'éditer trois romans de George Sand dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » chez Gallimard et de co-diriger *George Sand comique* (avec F. Kerlouégan, UGA, 2020). Il dirige les revues *Orages. Littérature et culture 1760-1830* et *Cahiers George Sand*.

Pour citer cet article

Olivier Bara, « *Mauprat* en 1853. Le drame de l'Odéon », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/603>.

La sainte simplicité et l'arbre généalogique de *Mauprat* : l'apprentissage de la différence

Patrick M. Bray

§1 Que George Sand prenne un fort intérêt aux questions de l'éducation et que l'éducation soit au cœur du roman *Mauprat* est bien établi¹. Les critiques ont trouvé une inspiration rousseauiste évidente dans les textes sandiens, mais aussi une volonté de rendre ce modèle de la simplicité et de la bonté de la nature plus complexe (Lubin, 458). *Mauprat* ne propose pas une théorie systématique de l'éducation, mais il présente néanmoins des situations narratives complexes qui encouragent le lecteur à réfléchir à la différence et au temps en questionnant la fausse simplicité narrative. Ce roman sur l'éducation est aussi une leçon sur comment lire un roman.

§2 Comme avec d'autres romans de George Sand – je pense ici notamment au dialogue philosophique de l'avant-propos de *François le Champi* –, il faut accorder une attention particulière au paratexte romanesque. Le style limpide et soigné de l'écriture de *Mauprat* ne doit pas nous tromper, car les enjeux conceptuels tissés dans l'œuvre littéraire

¹Voir notamment Anne Berger, « L'apprentissage selon George Sand », *Littérature*, n°67, octobre 1987, p. 73-83, et aussi Georges Lubin, « George Sand et l'éducation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 4, n°4 (Summer 1976), p. 450-468.

sont annoncés dès la Notice et la dédicace². Bien que le sujet ostensible du roman soit l'éducation, Sand nous parle dans sa Notice de sa séparation avec Casimir Dudevant et du fait que les lois civiles ont rendu impossible le mariage idéal, « cette institution sacrée » (*Mauprat*³, 33). Le lien avec l'intrigue de *Mauprat* semble faible, et Sand ne fait que citer le vœu de Bernard d'un amour éternel pour Edmée (34). La dédicace à Gustave Papet, à première vue, n'est guère plus instructive que la Notice :

Quoique la mode proscrive peut-être l'usage patriarcal des dédicaces, je te prie, frère et ami, d'accepter celle d'un conte qui n'est pas nouveau pour toi. Je l'ai recueilli en partie dans les chaumières de notre Vallée Noire. Pussions-nous vivre et mourir là, en redisant chaque soir notre invocation chérie : *Sancta simplicitas* ! (34)

§3

Sont opposés ou conjugués ici les mots « mode » et « patriarcal », « frère et ami », « conte et nouveau », « vallée » et « noire », « vivre » et « mourir », et « sainte » et « simplicité/innocence ». Ces paires, à la fois en harmonie et en opposition, doivent nous avertir du leurre de la dualité dans le roman que nous allons lire, tout comme le mariage idéal, selon la Notice, est troublé par des « faits matériels ». Si l'on accepte que la « mode », avec sa connotation péjorativement féminine, proscrie l'usage « patriarcal » des dédicaces, on a en revanche du mal à imaginer George Sand s'accorder le rôle de patriarche ; la dédicace d'un conte dont l'origine est en partie mystérieuse (nouveau pour le lecteur, mais connu du dédicacé) devrait par conséquent s'offrir sur un pied d'égalité fraternelle et amicale⁴. On commence à y reconnaître la thématique sandienne des rapports femme-homme fondés sur le respect mutuel et sur l'égalité, en s'inspirant de la sensibilité qui lutte contre les institutions civiles, « sacrées » et patriarcales.

§4

Et pourtant, les deux phrases qui suivent ne sont guère rassurantes. La Vallée Noire, comme les autres toponymes et réels et inventés du roman (la Roche-Mauprat, Sainte-Sévère, Crevant, Trou aux Fades, pour ne pas mentionner la *Mare au diable*), associent la nature avec le mal (pour y « vivre et mourir »), non comme fatalité mais comme

²Selon Martine Reid, « L'ampleur de ce métadiscours est là pour signifier une donnée fondamentale du corpus sandien. Les paratextes l'assurent chacun à leur façon, il faut non seulement croire ce qui se dit (et Sand insiste cent fois sur sa volonté d'écrire, en les transposant, des récits qui ne lui appartiennent pas), mais y adhérer étroitement, s'en convaincre. » (43). Martine Reid. « *Mauprat* : mariage et maternité chez Sand », *Romantisme*, n°76 (1992), p. 43-59.

³Toutes les références au roman renvoient à l'édition de J.-P. Lacassagne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1981.

⁴Selon Michèle Hecquet, Sand l'appelle un « conte » par « mise en question du privilège de la forme écrite sur la forme orale ». Michèle Hecquet. *Lecture de Mauprat de George Sand*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 9.

donnée à corriger, en anticipation du discours de Bernard sur l'éducation à la fin du roman. L'« invocation chérie » par Sand et Papet, répétée chaque soir comme une incantation dans un roman gothique, a l'air à la fois d'un exercice de latin et d'un programme esthétique en accord avec l'idéalisme sandien⁵. Étant donné la complexité que nous avons déjà constatée dans les paratextes et la complexité qui nous attend dans le roman à proprement parler, on peut lire cette invocation à la « Sainte simplicité » comme une « simple » antiphrase. Le lecteur averti reconnaîtra cependant dans cette phrase latine la citation de Jan Hus qui, condamné à brûler au poteau par l'Église catholique pour hérésie, aurait vu selon la légende une vieille paysanne apporter un fagot de branches pour alimenter le feu. Ses derniers mots, « o sancta simplicitas ! » (oh sainte innocence !), à la fois ironique et sublime, font écho au Christ en innocentant la paysanne et en condamnant ceux qui l'auraient manipulée⁶. On suppose que Sand connaissait bien cette histoire, puisque quelques années après la publication de *Mauprat*, elle écrivit un roman historique, *Jean Ziska, épisode de la guerre des Hussites*, où elle essayait de rendre l'histoire religieuse de la Bohême accessible au public français.

§5

Comment interpréter cette invocation lugubre ? Serait-ce un éloge de la simplicité ou une mise en garde contre les dupes ? Qui serait le dupe, Papet, le lecteur ou les paysans, ceux-là mêmes qui seraient à l'origine de ce récit raconté pour la première fois dans une « chaumière » de la Vallée Noire ? Est-ce que l'hérétique révolutionnaire Hus serait un modèle pour Sand contre « l'institution sacrée » du mariage et donc du patriarcat (Hus comme proto-féministe), ou sert-il au contraire de symbole du danger qui attend ceux qui bravent l'idéologie dominante ? Sans doute le plaisir et les sens du texte dépendent de l'ambiguïté de l'interprétation, de sa multiplicité même.

§6

Nous pouvons aussi imaginer, comme le fait Schaeffer (7-9), un lien plus direct avec *Mauprat*, qui abonde en références au bois et au feu de bûcher... En effet, les premières pages du roman, qui ne constituent pas encore le premier chapitre et que Reid appelle un « seuil narratif » (Reid, 44), situent le récit dans une « vaste lande coupée de bois de chênes et de châtaigniers » où des « arbres séculaires » entourent un « petit château en ruines », dont le propriétaire (Bernard de Mauprat) « en fit enlever la toiture et vendre tous les bois de charpente. » (*Mauprat*, 35). Le domaine abandonné est maintenant parcouru par des « bûcherons et des charbonniers » (35) qui la journée « envoient à ces

⁵Voir Naomi Schor. *George Sand & Idealism*, New York, Columbia University Press, 1993.

⁶Gérald Schaeffer attribue cette citation à Jérôme de Prague, disciple de Jan Hus, mort lui aussi sur le bûcher, mais la légende demeure identique (7). Schaeffer fait d'ailleurs une excellente analyse des premières pages de *Mauprat*. Gérald Schaeffer. « "Nature" chez George Sand : une lecture de *Mauprat* », *Romantisme*, n°30, 1980, p. 5-12.

ruines quelque énergique malédiction » et le soir « font un signe de croix pour conjurer les mauvais esprits qui règnent sur ces ruines » (36). Les bûcherons et les charbonniers ressemblent à la fois à la vieille paysanne de la légende hussite (par leur ignorance superstitieuse et par leur métier et classe sociale) et à Sand et Papet (par leur invocation des esprits et leur habitude de parcourir le paysage de la Vallée Noire). Bernard de Mauprat, quant à lui, échappe de justesse au destin de Jan Hus à la fin du roman ; condamné à « la peine capitale » (383), il est acquitté par les témoignages de ses amis paysans et d'Edmée. Et malgré sa fierté aristocratique (ou à cause de son éducation progressiste), il survit également à la Révolution française. Toujours au « seuil narratif » du roman, Bernard invite le jeune narrateur à écouter son histoire : « Venez près du feu, et soyez tranquille. Tout Mauprat que je suis, je ne vous mettrai pas en guise de bûche. » (39). Ici, l'ancien condamné s'amuse à jouer le bourreau, et le narrateur qui invoquait la sainte simplicité craint maintenant d'être à son tour victime.

§7

Ces revers multiples dans l'espace de quelques pages nous mettent en garde contre les apparences trop simples et les tours et détours de la narration, et même de l'identité du narrateur : Sand signe la Notice et la dédicace, mais le jeune homme efféminé du « seuil narratif » reste aussi ambigu que Bernard de Mauprat. La simplicité sainte – ou diabolique – est trompeuse ; sa transparence illusoire cache une déformation de la nature (à l'image de l'effet des lois civiles envers le mariage idéal) et constitue un déni de la différence et du temps. De même, le fait de raconter une histoire à un public captif, et encore plus d'en écrire une pour un destinataire anonyme, s'annonce comme un acte dangereux et menaçant, si l'on croit les protestations de Sand envers Papet (« usage patriarcal des dédicaces », « Puissions-nous vivre et mourir là ») et de Bernard au narrateur (« je ne vous mettrai pas en guise de bûche »). Pourtant, au mal de la tromperie simplificatrice s'oppose le bien de la tromperie narratrice ; les narrateurs chez Sand ne cachent pas la complexité de leurs récits et appellent leurs publics à la patience, car l'ordre des faits se déploie dans le temps de la narration. Un narrateur qui joue gentiment avec son interlocuteur en le prévenant contre les fausses apparences lui apprend à reconnaître la différence et à apprécier le devenir.

§8

Ce jeu du différé narratif est au cœur de *Mauprat* et de sa philosophie de l'éducation. En suivant les récits des personnages différents, nous pouvons voir la complexité des perspectives et le jeu de la parole et du silence. Les fils conducteurs de la simplicité trompeuse et du bois/bûcher, présentés dans la dédicace, guident la lecture du texte en nous signalant un champ lexical complexe étroitement lié aux aventures de Bernard et d'Edmée.

LE RÉCIT DE BERNARD

§9

Nous avons déjà vu comment le premier chapitre paratextuel évoque l'arbre, le bûcher et le feu pour nous mettre en garde contre la simplicité des croyances et des histoires. Le récit de Bernard continue dans cette direction, en modifiant le référent pour inclure son propre arbre généalogique. Le narrateur le présente comme un homme de contradictions, avec une manière « douce et quasi paternelle » (38) envers ses domestiques, mais qui lâche néanmoins un jurement « terrible » à la fin du dîner ; son excuse à ses hôtes est la première phrase citée de Bernard dans le roman : « Pardon, messieurs, nous dit-il ; je vois bien que vous me trouvez un peu inégal ; vous voyez peu de chose ; je suis un vieux rameau heureusement détaché d'un méchant tronc et transplanté en bonne terre, mais toujours nouveau et rude, comme le houx sauvage de sa souche. J'ai eu encore bien de la peine avant d'en venir à l'état de douceur et de calme où vous me trouvez » (38). En quelques mots, Bernard raconte l'histoire de sa vie comme celle d'un « vieux rameau » « transplanté » qui est devenu doux et calme seulement après des années d'éducation. Le « méchant tronc » serait la « branche aînée » (41) de la famille Mauprat, et Edmée et son père viennent de la « branche cadette », « l'antique tige » (42). Bernard (ou Sand) souligne le vocabulaire de l'arbre généalogique pour mieux insister sur son caractère métaphorique : l'arbre généalogique ne désigne pas seulement dans ce roman un lien de parenté de type « arborescent » (pour utiliser le terme de Deleuze et Guattari), c'est-à-dire binaire, unidirectionnel et hiérarchique⁷. Le recours à une imagerie plus réaliste et moins abstraite permet une compréhension plus subtile de la généalogie, on pourrait même dire « rhizomatique ». Comme l'affirment Deleuze et Guattari, il n'y a pas de dichotomie absolue entre l'arbre et l'herbe, mais « il y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines » (Deleuze et Guattari, 30-31). Le « rameau » peut être « transplanté en bonne terre », et donc Bernard ne dépend pas de sa famille, bien qu'il garde un côté « nouveau ». En se comparant au « houx sauvage » – un arbre qui se marcotte facilement (la reproduction par la rhizogenèse) – Bernard témoigne à la fois de sa parenté « Mauprat » et de sa différence avec la « branche aînée » de ses oncles. Ce n'est pas la question du rapport binaire nature/culture, mais bien des processus multiples, et naturels et culturels, de développement et de reproduction.

§10

Dans l'édition illustrée par Johannot en 1852, la première image est celle d'un château en ruines, vue à travers deux arbres en forme de V, séparés par des rochers. Les arbres sont sans feuilles, pour mieux voir les branches, mais on voit aussi un arbuste (le houx ?) qui cache les racines d'un tronc – on ne peut pas savoir si ce sont deux troncs d'un même

⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 30-31.

arbre ou deux arbres différents. Outre l'atmosphère d'un roman gothique, cette première image du roman juxtapose le château de la Roche-Mauprat avec deux troncs d'arbre suggérant les deux branches de l'arbre généalogique de la famille Mauprat. En dessous de l'image apparaît le titre du roman, « Mauprat », qui pourrait signifier le château, la famille, Bernard ou bien Edmée⁸. Puisque le château n'a plus de toits, l'image représente l'actualité du récit de Bernard, à la fin de sa vie.

§11

Même si à première vue cette image n'est pas joyeuse, selon Bernard, « Le jour où j'en fis enlever le toit, le soleil éclaira pour la première fois les humides lambris où s'était écoulée mon enfance » (41). Selon le narrateur, c'est « comme s'il eût voulu donner un soufflet à la mémoire de ses ancêtres » (35) ; en démantelant le toit et en vendant le bois aux bûcherons et charbonniers, Bernard déconstruit la mythologie de sa famille. La lumière du soleil évoque le feu du bûcher de la dédicace ainsi que les Lumières des philosophes d'Edmée par des contrastes entre lumière du jour et clair de lune qui durera tout le long du roman⁹. Tout comme le feu s'alimente du bois en le consommant et en créant de la lumière, la destruction du toit éclaire le château des ancêtres (et on pourrait ajouter, le martyr de Hus éclairera les paysans futurs). L'éducation de Bernard passe par un éloignement de sa famille, décrit en termes d'arbre (généalogique) en feu. Ce phénix humain renaît toujours Mauprat, mais cette fois il appartient à la branche cadette, la branche éclairée d'Edmée.

§12

Quoique ces métaphores dominent les premiers chapitres, elles reviennent périodiquement dans le roman. Au chapitre quatre, un des amis du jeune Bernard raconte que l'ermite Patience « voudrait voir M. Tristan [grand-père de Bernard] et tous ses enfants pendus au bout de la même branche » (69). Quand Patience arrive à attraper Bernard, il le secoue « comme un arbrisseau qu'on va déraciner. » (71). Et effectivement, cet épisode est le début du déracinement intellectuel de Bernard. Patience le punit de la mort d'un oiseau, mais la punition est presque un cérémonial ; Bernard est lié à un « arbre avec un brin de ramée » alors que le vieil homme aurait pu le « plier comme un roseau. » (72). Pour le fustiger, Patience s'arme « d'une poignée de houx » (73) ; ensuite, Patience lui dit : « Il était bon pour vous d'apprendre par vous-même ce que c'est que d'être une fois la victime. Puisse cela vous dégoûter du métier de bourreau que l'on fait de père en

⁸ « À la différence de la plupart des romans de Sand, le titre ne désigne pas le véritable héros du livre, il se contente d'afficher le patronyme qui réunit Edmée et Bernard » (Reid, 48).

⁹ Selon Yvette Bozon-Scalzitti, « Edmée se détache en effet souvent sur un fond de soleil couchant, et ses grandes scènes s'illuminent volontiers des rayons de "la lune à son lever". Ainsi détrôné, éclipsé, l'homme prendra la place de la femme. » (5). Yvette Bozon-Scalzitti. « *Mauprat* ou La Belle et la Bête », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 10, n°1/2 (1981-82), p. 1-16.

fil dans votre famille ! [...] Vous pouvez dire à vos oncles de me mettre sur le gril [...] » (73-74). Bernard est déraciné (il se prépare pour sa transplantation dans les chapitres suivants) et traité comme victime, mais c'est Patience qui assume le rôle de martyr éventuel sur le « gril » des oncles de Bernard. Les rôles de victime et de bourreau, comme au début du roman, ne sont pas prédéterminés, mais alternent en fonction d'un but éducatif de changement de perspectives.

§13

Au chapitre quatorze, Bernard part en Amérique pour rejoindre La Fayette et participer à la guerre d'indépendance américaine. Il y fait connaissance d'un naturaliste américain, Arthur, qui est plus intéressé par l'étude des plantes que par les batailles : « tandis que, couchés sur l'herbe, nous étions attentifs aux moindres bruits qui pouvaient nous révéler l'approche de l'ennemi, il était absorbé dans l'analyse d'une plante ou d'un insecte. » (244). Arthur classe et herborise, comme Rousseau, en donnant un ordre à la nature. Il donne à Bernard « le goût de l'étude », lui révèle « une grande partie du monde physique », et l'habitue « à [s]e connaître [s]oi-même et à réfléchir sur [s]es impressions » (245). En somme, Arthur lui enseigne à appréhender le monde autour de lui et à chercher dans ses impressions la vérité sur Edmée ; un soir, « à la lisière d'une forêt vierge, aux derniers rayons du couchant », le souvenir des « beaux chênes seigneuriaux » de Sainte-Sévère lui revient, « pendant que je regardais les arbres du désert affranchis de toute culture », précise-t-il (248). Ce moment quasi proustien, quand un souvenir est déclenché par une impression, établit un lien et un contraste entre l'Amérique sans culture et le domaine d'Edmée ; Bernard commence enfin à comprendre l'amour de celle-ci et ses propres devoirs. Ce voyage en Amérique l'éloigne de ses bois natals, en créant un écart entre son passé et son avenir et en le transplantant dans une nouvelle forêt.

LE DRAME

§14

Le dernier tiers du livre ressemble plus à un roman policier qu'à un *Bildungsroman*, car le récit décrit l'attentat contre Edmée et le procès de Bernard. Comme ce dernier ne sait pas ce qui lui est arrivé, le procès dépend d'autres narrateurs et d'autres perspectives, même si le tout est raconté par Bernard. Le procès expose un problème épistémologique autant que pédagogique : comment reconnaître la différence ? Les témoins, pour absoudre Bernard, doivent admettre qu'il a changé, c'est-à-dire qu'il n'est plus un Mauprat criminel de la branche aînée. Le destin de Bernard dépend, en fin de compte, de l'interprétation d'événements complexes et de la fiabilité des témoignages.

§15

Le drame commence pendant une chasse organisée par le père d'Edmée, quand Bernard et Edmée se trouvent séparés du groupe, dans les bois près de la fatale tour Gazeau, qui fut la scène d'un crime ancien des Mauprat et le refuge de Patience. L'atmosphère est sombre et Bernard se trouve dans un étrange état d'esprit, incapable de se contrôler après sept ans de refoulement et de frustration. Edmée ne souligne-t-elle pas que « ces bois sont maudits » (349) ? Après une nouvelle déclaration d'amour de Bernard et un nouveau refus de la jeune femme, elle s'écrie : « Il ne me manquait plus que de revoir ces lieux détestés ! », en regardant « à travers le bois épaissi » la tour Gazeau (341). Dans ces bois sauvages et maudits, en vue d'une tour phallique, le couple répète une dernière fois le même drame joué tant de fois dans le roman, et qui est devenu pour eux une impasse. Après la dispute, il s'éloigne dans le bois tandis qu'un coup de feu mystérieux frappe Edmée (344). Bernard se trouve dans une confusion totale, mais dans son entourage immédiat, seul Patience le croit coupable (351).

§16

Comme Jan Hus dans la dédicace du roman, Bernard est persécuté par des dévots, car le clergé soutient son oncle et ennemi Jean de Mauprat, qui est devenu un frère mendiant. La servante d'Edmée, Mlle Leblanc, fait la dénonciation qui envoie Bernard en prison. Leblanc correspondrait à la paysanne qui alimente le feu de Hus, car pendant le procès elle parle de Jean de Mauprat comme d'un « grand saint » (378) tout en « dénaturant les paroles vagues et les impressions délirantes de sa maîtresse » (363). Ainsi, elle crée un récit trompeur qui implique Bernard comme auteur du crime. Jean inspire un « fanatisme » (368) dans le pays par ses airs de faux dévot, et quand il témoigne contre Bernard, il suscite l'enthousiasme du public par ses manières théâtrales. Quoique son alibi soit crédible, son discours ne fait que singer la « sainte simplicité » dont parle la dédicace : « il se regardait comme obligé de donner l'exemple de la franchise et de la simplicité en s'offrant de lui-même à toutes les épreuves qui pourraient éclairer la conscience des juges » (374). En jouant la sainteté, Jean arrive à convaincre les autres témoins qu'il ne ressemble pas au moine que certains avaient vu rôder autour des bois, bien qu'ils aient le même habit et le même air de famille (374).

§17

L'habit ne fait pas le moine, et tous les Mauprat ne sont pas identiques. Les recherches de Marcasse et de Patience ont révélé la vérité : l'autre oncle vivant, Antoine, s'est déguisé en moine et, de concert avec Jean, il a attaqué Edmée pour hériter de sa fortune. La simplicité de Jean est, en fin de compte, une duplicité ou même une complicité, car les deux frères Mauprat arrivent à se faire passer l'un pour l'autre. Cette ruse est d'autant plus efficace qu'on les croyait tous les deux morts : leur apparition ressemble donc à celle d'un spectre. Dès le premier chapitre, le narrateur et Bernard ont peur des revenants et décrivent aussi la peur que ressentent les habitants de la région vis-à-vis du

fantôme de Tristan de Mauprat. Avant son arrestation, Bernard lui-même avait « l'air d'un spectre » (351), et selon l'abbé, après l'attentat, Edmée et son père ne sont plus que « deux fantômes chez qui la vie morale est éteinte » (353). S'il y a un air de famille chez les Mauprat, il est donc spectral, quelque part entre présence et absence, entre passé et présent. « L'hantologie » des Mauprat, dans ce roman tour à tour noir et romantique, exprime l'incertitude du savoir et de l'être ; rappelant la fameuse question d'*Hamlet* (intertexte important d'*Indiana*) « être ou ne pas être ». Jacques Derrida définit l'hantologie comme non seulement une ontologie du spectre, mais comme une question de savoir et de temps : « C'est quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le sait pas : non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non-présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève pas du savoir¹⁰ ». La question de l'être est une question liée au savoir, mais en fonction d'un temps, comme dans *Hamlet*, « hors de ses gonds » (Derrida, 43). En effet le spectre n'obéit pas à l'ordre chronologique et trouble la distinction entre passé et présent, virtuel et actuel.

§18

Pour rétablir l'ordre temporel, le bien nommé Patience témoigne au procès, mais seulement après la condamnation à mort de Bernard, ce qui lui accorde un sursis juste « à temps ». Depuis le début, Patience est un personnage qui incarne les paradoxes et contradictions des autres personnages ; ermite illettré plein d'une sagesse rousseauiste, il habite la tour Gazeau et fait peur aux paysans tout en inspirant l'amitié d'Edmée. Par contraste avec la fausse simplicité de Jean de Mauprat, Patience avoue : « je ne suis pas si simple que je ne comprenne ; je ne suis pas si vieux que je ne voie clair » (173). Devant les juges, il se nomme pour la première fois « Jean Le Houx, dit *Patience* » (385), et on pourrait entendre une résonance avec le Jan Hus de la dédicace, mais aussi une allusion au « houx sauvage » avec lequel Bernard se compare au premier chapitre. Bernard fait une autre comparaison en décrivant Patience comme « une figure semblable à celle qu'on prête au paysan du Danube » (385), sujet de la septième fable du livre XI de La Fontaine, qui commence par le vers : « Il ne faut point juger des gens sur l'apparence. » Effectivement, Patience a attendu avant de parler devant le tribunal parce qu'il ne voulait pas juger Bernard sur l'apparence, les faits criminels ne correspondant pas à ce qu'il connaissait de Bernard : « un homme aussi bon et aussi instruit que l'était Bernard [...] ne pouvait pas du jour au lendemain devenir un scélérat. » (399-400). Impossibilité temporelle, puisque le Bernard du passé ne peut pas prendre la place du Bernard actuel.

§19

Patience proteste contre la rapidité du procès, qui empêche les juges de trouver la

¹⁰Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 25-26.

vérité et d'établir les faits. Au risque de les fâcher, il déclare : « j'ai des choses importantes à dire, et [que] je les aurais dites à temps si vous n'aviez pas *violenté* le temps » (386). Cette violence faite au temps laisse entrer la possibilité des spectres et confond l'identité des victimes et du criminel. En racontant sa version des faits, Patience rétablit lentement l'ordre des événements, démontre définitivement la fausseté du témoignage de Leblanc et décrit la recherche du faux moine assassin. Il surprend les deux oncles de Bernard et les entend parler vulgairement de leur complot : la banalité de la scène sert de contrepoint aux récits de spectres du début du roman, et la vérité des faux moines est confirmée.

LES RÉCITS D'EDMÉE

§20

Le vrai coupable trouvé, les spectres chassés, il ne reste que le témoignage d'Edmée pour dénouer les fils narratifs du roman. Amazone érudite au début du récit, elle devient de plus en plus silencieuse après le départ de Bernard en Amérique, et perd la raison après l'attentat contre elle, mais guérit suffisamment pour donner sa version des faits narrés depuis le début de l'histoire par Bernard¹¹. D'une certaine manière, elle fait comme Patience, d'abord en révélant son « vrai » nom et ensuite en restituant un ordre chronologique à son histoire sentimentale. Elle se nomme devant le président « Solange-Edmée de Mauprat, *Edmea sylvestris* » (409). Cette réponse « intempestive » fait craindre que sa maladie ne soit revenue, mais Bernard (et le lecteur) reconnaît le nom de la fleur américaine découverte par Arthur (244). Edmée, un rameau de l'autre « branche » de l'arbre généalogique des Mauprat, prend le nom d'une fleur, « Edmée des bois ». Elle est d'une certaine manière déracinée, transplantée, rhizomatique, comme Bernard, lequel craint qu'elle ne se mette à « divaguer plus que jamais » (408). Divaguer, devenir autre, c'est la condition d'un nouveau rapport entre les deux personnages, puisqu'Edmée admet devant la cour qu'elle a toujours aimé Bernard ; leurs expériences sont symétriques sans être identiques.

§21

Reste à expliquer les « sept années de refus, qui ont exaspéré la passion de ce jeune homme » (412), selon le président de la cour. Bien qu'elle mette alors en avant sa « coquetterie », Edmée dira plus tard à Bernard : « nous eussions été perdus si, tel que tu étais dans ce temps-là, je n'avais pas eu de la raison et de la force pour nous deux » (427). Le délai de sept ans, semblable à l'âge de la raison et qui correspond à l'âge auquel Bernard et Edmée ont perdu leurs mères (43), permet au héros de développer sa raison et sa force morale, tout en mettant à la preuve son amour pour Edmée. Ce temps d'attente,

¹¹ « Chez Edmée ou Bernard, le mutisme se manifeste généralement avec le retour du refoulé, le cri ou le "signe" remplaçant alors le langage articulé » (Bozon-Scalzitti, 14).

cet amour différé, garantissent surtout l'indépendance d'Edmée : narrativement, sa mort vient juste après son mariage (bien qu'elle ait lieu quarante ans plus tard, chronologiquement).

§22

Et si, pour conclure, on revenait au début du roman pour retrouver les traces d'Edmée ? Comme dans la plupart des romans de Sand (le silence du personnage éponyme à la fin d'*Indiana* est particulièrement troublant), la voix narrative est celle d'un homme¹². Bernard lui-même attribue son éducation aux soins d'Edmée, mais dans le dernier chapitre, il révèle leurs différences politiques et philosophiques. Cependant, ce roman nous a enseigné à ne pas se fier trop rapidement aux apparences et à questionner la fausse simplicité des oppositions binaires. Ce roman de « l'entre-deux » (Bozon-Scalzitti, 12), qui met en avant l'idéal d'un « troisième sexe » (Reid, 54), s'ouvre par la présentation d'un narrateur efféminé qui combine les qualités de Bernard et d'Edmée¹³. Selon Bernard, le narrateur est un « *petit* jeune homme », « observateur », « curieux et bavard », qui appartient à une génération « efféminée » (39). À la première lecture, ces commentaires légèrement offensifs semblent confirmer la rudesse de Bernard, qui reste incapable de « guérir de l'ironie héréditaire » (39). Mais lorsqu'on relit ces pages après le récit de l'éducation du héros, on voit que celui-ci joue sur les apparences. Bernard se montre poli envers le narrateur : « à parler sérieusement, je suis charmé de vous recevoir et de vous confier l'histoire de ma vie. Un homme aussi infortuné que j'ai été mérite de trouver un historiographe fidèle, qui lave sa mémoire de tout reproche » (39). Ce jeune narrateur aux traits féminins, représentant d'une nouvelle génération, serait un « historiographe », tout comme Sand elle-même dans *Histoire de ma vie* raconte la vie de son père aristocratique et de sa mère roturière, ou comme Nanon, la paysanne du roman homonyme, raconte sa vie avant et après la Révolution. Les récits d'Edmée sont multiples dans le roman, par le truchement d'autres personnages, l'abbé, Patience, Bernard et le jeune narrateur qui incarne l'espoir de la philosophie progressiste. Ce roman signé Sand, mais à voix diverses, insiste sur l'éducation universelle mais non pas uniforme, « appropriée à chacun » (434), en évitant la fausse simplicité et en affirmant que la vérité se trouve dans la multiplication des perspectives.

¹²Selon Janet Beizer, parmi tous les textes de George Sand, seulement deux ont des narratrices à la première personne. « History's Life Story : *Nanon* as *Histoire de ma vie* », *George Sand et l'empire des lettres*, Anne E. McCall-Saint-Saens, ed., New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2004, p. 275-83.

¹³Voir aussi Naomi Schor, « Female Fetishism : The Case of George Sand », *Poetics Today*, vol. 6, n°1 / 2, *The Female Body in Western Culture : Semiotic Perspectives* (1985), p. 301-310.

Quelques mots à propos de : Patrick M. Bray

Patrick M. Bray est Associate Professor dans le département de français de University College London. Il est le rédacteur en chef de la revue *H-France Salon*. Spécialiste de la littérature française du XIX^e siècle et de la théorie littéraire, il est l'auteur des livres *The Novel Map* (2013) et *The Price of Literature* (2019), publiés à Northwestern University Press.

Pour citer cet article

Patrick M. Bray, « La sainte simplicité et l'arbre généalogique de *Mauprat* : l'apprentissage de la différence », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/604>.

L'espace dans *Mauprat* de George Sand

Zoé Commère

§1

En dépit de l'importance quantitative et surtout qualitative de son œuvre, George Sand est longtemps apparue comme une figure littéraire de second plan : son surnom, « la bonne dame de Nohant », contribue à la réduction de sa production littéraire à quelques romans champêtres. Sa connaissance fine du monde rural et le regard ethnographique qu'elle a porté sur le Berry¹ ont paradoxalement joué en sa défaveur et l'ont presque ramenée au rang d'auteur régionaliste. Or, même si Nohant a joué un rôle majeur dans la vie de Sand², l'espace de ses romans ne se limite pas aux frontières du Berry (*Indiana* comporte un épisode à l'île Bourbon, *Consuelo* parcourt l'Europe, *L'Homme de Neige* se déroule en Suède...). Le même constat vaut à l'échelle de *Mauprat* : en dépit de l'ancrage berrichon de la majorité de l'intrigue, le récit nous entraîne à Paris, en Espagne, en Suisse et jusqu'en Amérique. Même si les descriptions ne sont pas nombreuses dans le roman, l'espace n'est pas un simple cadre pour l'intrigue : « Tours, châteaux, jardins, forêts, fontaines : un Berry et une Marche se font ainsi, non seulement le décor

¹Martine Reid, *George Sand*, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2013, p. 167 et 207-208.

²Michelle Perrot, *George Sand à Nohant. Une maison d'artiste*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

du roman, mais sa matrice. Les lieux [sont] donnés, en leur structure antithétique qui oppose le nid d'aigle féodal qu'est la Roche-Mauprat où a grandi Bernard au château plus urbain qu'est Sainte-Sévère où vivent Edmée et son vieux père³ ». Toutefois, l'intrigue ne se limite pas à un trajet entre ces pôles opposés : si l'on assiste bien au parcours de formation d'un héros qui advient peu à peu, la trajectoire du personnage n'est pas linéaire, elle comporte des allers-retours et des étapes qui dessinent un espace multipolaire, complexe et composite. Au vu de l'importance symbolique de deux châteaux dans la construction du personnage et du récit, il semble pertinent de revenir sur les fonctions de l'espace dans *Mauprat* : le roman entraîne le lecteur dans un parcours à la fois géographique et symbolique qui exprime les influences et les choix littéraires de l'auteur, l'évolution du personnage ainsi que la portée politique du roman.

ENJEUX GÉNÉRIQUES ET POÉTIQUES

§2 L'espace mis en scène dans *Mauprat* se caractérise par la récurrence de différents lieux dotés d'une forte charge symbolique (les châteaux de la Roche-Mauprat et de Sainte-Sévère, la Tour Gazeau) mais aussi par les échappées ponctuelles des personnages vers des territoires plus éloignés (Paris, l'Amérique, la Suisse...). Ce faisant, Sand donne à son récit un ancrage générique assez original qui lui permet de rendre hommage à certaines de ses influences littéraires et de se situer poétiquement grâce au cadre géographique choisi pour son roman.

Le Berry, terre de légendes

§3 L'inscription de *Mauprat* en terre berrichonne commence dès la notice, qui situe dès sa première ligne la rédaction du roman à Nohant⁴ ; elle se poursuit discrètement avec la dédicace à Gustave Papet, un ami de Sand qui possédait le château d'Ars (à une demi-lieue de Nohant). L'*incipit* du roman enfonce le clou avec force toponymes référentiels, comme l'a montré Jean-Pierre Lacassagne qui propose plusieurs cartes du « décor provincial » du roman (p. 470-474). Pourtant, à y regarder de plus près, cette géographie familière à Sand perd de sa netteté, et ce dès les premières lignes :

Sur les confins de la Marche et du Berry, dans le pays qu'on appelle la Varenne, et

³José-Luis Diaz, « Notice », in George Sand, *Romans*, éd. José-Luis Diaz et Brigitte Diaz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, t. I, p. 1653-1654.

⁴George Sand, *Mauprat*, édition de Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1981, p. 33. Toutes les références ultérieures renvoient à cette édition.

qui n'est qu'une vaste lande coupée de bois de chênes et de châtaigniers, on trouve, au plus fourré et au plus désert de la contrée, un petit château en ruine, tapi dans un ravin, et dont on ne découvre les tourelles ébréchées qu'à environ cent pas de la herse principale. Les arbres séculaires qui l'entourent et les roches éparses qui le dominent l'ensevelissent dans une perpétuelle obscurité, et c'est tout au plus si, en plein midi, on peut franchir le sentier abandonné qui y mène, sans se heurter contre les troncs nouveaux et les décombres qui l'obstruent à chaque pas. Ce sombre ravin et ce triste castel, c'est la Roche-Mauprat. (p. 35)

§4

Plusieurs éléments signalent qu'on pénètre ici en terre de fiction : l'insistance sur la situation liminaire du territoire considéré (situé entre deux régions, entre bois et lande) en fait une sorte d'entre-deux entre la réalité et la fiction. De même, l'opposition entre les toponymes réels (la Marche, le Berry, la Varenne) et celui de la Roche-Mauprat (qui est une invention de Sand⁵) en fin de paragraphe signale au lecteur que la région évoquée dans le roman fait l'objet d'une transfiguration littéraire. Enfin, le vocabulaire de la dissimulation et l'allusion aux « arbres nouveaux et [aux] décombres qui l'obstruent à chaque pas » font signe vers le conte : on pense ici au château de la Belle au bois dormant des frères Grimm ; la référence à l'univers des contes est d'ailleurs explicitée peu après par le narrateur (« dans mon enfance, j'ai placé le nom de Mauprat entre ceux de Cartouche et de la Barbe-Bleue », p. 36). Cette transformation du Berry en terre de légendes se poursuit tout au long du roman grâce à des allusions à des lieux typiques du conte (la forêt, la chaumière, la tour, le château) et à des figures du folklore telles que le sorcier (p. 70), le loup-garou (p. 76) ou encore la fée (p. 90, p. 402), qui sont très souvent associées au personnage de Patience, le « philosophe rustique », de son vrai nom « Jean Le Houx », qui apparaît dès lors comme une émanation merveilleuse de son sol natal, une sorte de *genius loci*. L'inscription du roman dans un Berry partiellement fictif permet à Sand de rendre hommage à une région à laquelle elle est attachée, mais elle lui fournit aussi un modèle narratif, celui du conte : la délégation de la parole à un narrateur âgé qui raconte une histoire à la fois effrayante et « consolante » (p. 37) évoque la figure populaire du conteur. Cette allusion au conte partagé à la veillée (voir la référence au feu p. 39) n'est pas dénuée d'arrière-pensées littéraires (on sait l'intérêt des romantiques pour les contes populaires⁶) mais aussi politiques : en reprenant une forme, un cadre et un personnel fa-

⁵Georges Lubin, « George Sand en Berry », in Georges Lubin (dir.), *George Sand en Berry*, Paris, Éditions Complexe, « La mémoire des lieux », 1992, p. 6-120, § 129, URL : <https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/george-sand-en-berry-9782870274552-page-6.htm> [dernière consultation : août 2020].

⁶Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen-Âge des romantiques*, « Merveilleux et contes, un rêve de

miliers, Sand propose une solution pour s'adresser à un lectorat populaire qui pourrait tirer profit de la « leçon » émancipatrice du roman.

La nature et la ville : l'influence des auteurs du XVIII^e siècle

§5

En donnant la parole à un narrateur intradiégétique qui commente ses années de formation au sein d'un récit enchâssé, Sand fait aussi signe vers les romans-mémoires du XVIII^e siècle (ceux de Lesage ou Marivaux). Or l'espace de *Mauprat* porte la trace de la littérature du XVIII^e siècle : la vision anticléricale du couvent des Carmes (chap. XIX) trouve peut-être là son inspiration, de même que l'opposition structurelle entre les lieux de la société (la ville et dans une moindre mesure le village) et la nature, opposition récurrente chez Sand⁷ du fait de l'influence de Jean-Jacques Rousseau, grande référence du roman. Loin des hommes, la nature apparaît comme un refuge pour des personnages maltraités par leurs semblables : Patience échappe aux persécutions des villageois puis à la justice en partant « vivre dans les bois » (p. 64 et 402). La Tour Gazeau est d'ailleurs « naturalisée » grâce à l'évocation du mobilier qu'y installe Patience (« un lit de mousse et des troncs d'arbres », p. 64), ainsi qu'à l'intégration du bâtiment aux « murs couverts de lierre » (p. III)⁸ au sein de la végétation environnante. La même analyse vaut pour Bernard Mauprat, qui fuit dans la nature sa nouvelle vie à Sainte-Sévère :

Me sentant près de m'évanouir, tant la contrainte que je subissais était hors de mes habitudes et au-dessus de mes forces, j'allai me jeter sur l'herbe du parc. C'était là mon refuge dans toutes mes agitations. Ces grands chênes, cette mousse centenaire qui pendait à toutes les branches, ces fleurs de bois pâles et odorantes, emblèmes des douleurs cachées, c'étaient là des amis de mon enfance, les seuls que j'eusse retrouvés sans altération dans la vie sociale comme dans la vie sauvage. (p. 183)

§6

Lieu d'évasion loin des contraintes sociales, la nature constitue également un lieu propice à la réflexion et à la rêverie ; les émotions esthétiques provoquées par la contemplation des beautés naturelles paraissent d'ailleurs jouer un rôle dans l'évolution de Bernard et dans son accès progressif à la sensibilité (comme le montre la description de la

médiévalité » Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 27-56.

⁷Simone Bernard-Griffiths (dir.), *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002.

⁸Céline Bricault, « La Tour Gazeau dans *Mauprat* de George Sand », in Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Ô saisons, ô châteaux : châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la modernité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 93-III.

campagne apaisée, p. 172). Dans l'espace de *Mauprat*, la dangereuse « forêt » des contes de fées voisine ainsi avec une « nature » romantique qui doit beaucoup à Rousseau.

Le château gothique : un repoussoir ?

§7

L'influence du roman gothique anglais est présente au début de l'œuvre de Sand : sa correspondance et son autobiographie *Histoire de ma vie* signalent qu'elle a lu (et aimé) des romans d'Ann Radcliffe, mais qu'elle émet des réserves sur la crudité du *Moine* de Lewis⁹. Dans *Mauprat*, de nombreux motifs témoignent de cette imprégnation gothique : l'orage, l'enlèvement nocturne du petit Bernard, l'héroïne séquestrée, les bandits, les pressentiments, les mauvais moines, etc. Mais c'est surtout au niveau topographique que *Mauprat* fait écho à la littérature gothique : la Roche-Mauprat, demeure médiévale avec sa « herse » (p. 88) et ses souterrains sont un repaire de brigands (les Mauprat « Coupe-Jarret »). On a là un bel exemple de « château de la subversion¹⁰ » où se déroulent des scènes presque fantastiques (comme l'apparition fantomatique de l'oncle Jean p. 287). Cette indéniable influence gothique fait toutefois l'objet d'un traitement ambivalent au sein du roman : elle est associée à des lieux très importants pour l'évolution de l'intrigue mais néfastes pour le héros, discrédités symboliquement (la Roche-Mauprat est détruite, la Tour Gazeau abandonnée) et limités dans l'espace du roman. De même, si Sand joue des transgressions habituelles dans le roman gothique¹¹, plusieurs épisodes violents sont occultés (l'empoisonnement de la mère de Bernard, la blessure d'Edmée sont traités très rapidement) et le style présente une certaine retenue, ce que saluait d'ailleurs le censeur religieux qui demanda la condamnation de *Mauprat* à l'Index¹². Sand s'approprie le roman gothique : elle crée une héroïne inhabituellement puissante, fait subir au héros une claustration habituellement réservée aux personnages gothiques féminins¹³ et donne à son œuvre une portée plus politique, selon Jean-Pierre Lacassagne (p. 18-21). Enfin, alors

⁹Marylin Mallia, *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 27-29.

¹⁰Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, 1986.

¹¹Dans *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Toulouse, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, Michel Levy souligne que plus les personnages descendent dans les profondeurs de la terre, plus ils commettent de transgressions : dans *Mauprat*, deux transgressions (un viol et un suicide) manquent d'avoir lieu dans le souterrain par lequel s'échappent Bernard et Edmée (p. 105-106).

¹²Philippe Boutry, « *Mauprat* à l'Index (30 mars 1841) » in Noëlle Dauphin (dir.), *George Sand. Terroir et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 169-200.

¹³Marylin Mallia, *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, p. 166-176.

que Sand salue les contes et la littérature du XVIII^e siècle en mentionnant des personnages, des titres ou des écrivains qui leur sont associés, aucun hommage n'est explicitement rendu aux romans gothiques. Intéressée par la puissance évocatrice du roman gothique et par la réflexion sur la place des femmes dans la société qu'il permet, Sand ne cherche toutefois pas à s'inscrire au sein de ce genre, sans doute parce qu'elle veut asseoir sa légitimité en tant qu'écrivain : se réclamer d'une littérature gothique dépréciée parce qu'elle est souvent écrite par des femmes et lue par un public populaire (et féminin)¹⁴ paraissait dès lors peu stratégique.

§8 *Mauprat* présente un espace composite d'inspiration romantique (l'Amérique, cadre d'*Atala* [1801] et de *René* [1802] de Chateaubriand, ne détonne pas dans cette perspective). Constitué de la juxtaposition de lieux caractéristiques de genres qui ont marqué Sand (conte, œuvres des Lumières, mélodrame, roman gothique), il offre au lecteur un parcours géographique inattendu qui en dit long sur les choix littéraires et idéologiques de la romancière.

L'ESPACE DU ROMAN DE FORMATION : LE PARCOURS DU HÉROS

§9 Les différents lieux mis en scène dans *Mauprat* correspondent à ceux qui les habitent et à leurs valeurs ; de ce fait, le parcours du héros au sein de l'espace permet de figurer son évolution tant psychologique que morale et de matérialiser les différentes étapes de sa difficile éducation.

L'espace de la sauvagerie

§10 Bernard Mauprat ne naît pas à la Roche-Mauprat : il y est emporté brutalement par son grand-père à l'âge de sept ans (p. 44). Cet épisode d'enlèvement marque l'entrée du jeune garçon dans un univers dominé par la violence et symbolisé par le « triste castel » de la Roche-Mauprat (p. 35). Le personnage partage dès lors les caractéristiques de l'édifice dont il porte le nom : tout comme le château, l'enfant est imprégné par le Moyen-Âge, loin d'un monde dont il ignore tout (p. 55). Il est également secret et fermé sur lui-même, à l'instar de la forteresse de la Roche-Mauprat, dans laquelle le vieux Tristan Mauprat a voulu « mettre sa famille en sûreté derrière de bonnes murailles » (p. 46). Bref, la vie qu'il mène dans ce repaire reculé où règne son grand-père, cet « animal perfide et carnassier qui tenait le milieu entre le loup-cervier et le renard » (p. 50), a fait de lui un véritable « sauvage » (p. 166 ; le qualificatif est récurrent). La difficulté qu'

¹⁴Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2009.

a la maréchaussée à prendre d'assaut la Roche-Mauprat (chap. VI-VIII) augure dès lors assez mal de l'entrée de Bernard dans le monde : comme sa demeure, il se montre rétif à toutes les tentatives d'éducation qu'il perçoit comme autant d'intrusions ; il est significatif que Bernard soit alors comparé à « un quartier de roc » p. 133. Ces années à la Roche-Mauprat vont profondément marquer le héros, qui considère ce château comme une « terre maudite » au chapitre XVII, déclarant même à son oncle qui lui conseille de visiter sa propriété : « vous me chassez du ciel pour m'envoyer visiter l'enfer. » (p. 282). Des termes similaires sont utilisés pour désigner la Tour Gazeau (p. 343) ; si ce lieu joue un rôle plus ambigu dans le parcours de Bernard, il est dans une certaine mesure un prolongement du château et s'intègre de ce fait à l'espace de la sauvagerie où a évolué le jeune Bernard¹⁵. Ce vocabulaire axiologique rend compte de l'emprise maléfique que le château et la tour exercent sur le personnage : le retour dans ces lieux s'accompagne de catastrophes (la réapparition de Jean Mauprat, évoquée sous un angle fantastique qui signale son caractère aussi néfaste qu'inattendu p. 287 et la grave blessure d'Edmée devant la Tour Gazeau au chapitre XXII). Chaque passage dans « ces lieux détestés » (p. 341) provoque un malaise chez Bernard (il s'évanouit dans le château p. 288, il est pris de vertige devant la tour p. 341). Tirailé entre deux aspects de son passé et de sa personnalité, il semble menacé de régression (ce conflit intérieur du personnage est très visible p. 343-344, lors de l'épisode de la chasse). La destruction du château, évoquée dès l'*incipit*, prend alors tout son sens : Bernard fait table rase du passé et rend ce lieu à la nature pour qu'elle le purifie de ses miasmes (lesquels persistent pourtant dans le folklore régional).

L'ouverture au monde : les lieux de la formation

§II

Toutefois, avant de parvenir à prendre ses distances avec les lieux de ses jeunes années, Bernard Mauprat a dû franchir des étapes importantes dans des espaces qui correspondent à des apprentissages variés. La Tour Gazeau est peut-être le premier de ces espaces, puisqu'y intervient l'épisode symbolique du baptême avec le sang de la chouette, au cours duquel Bernard fait l'expérience d'une justice plus clémentine – plus sage ? – que celle de ses oncles.

¹⁵Céline Bricault, « La Tour Gazeau dans *Mauprat* de George Sand », art. cit., p. 100 : « À l'image de la Roche-Mauprat, la Tour Gazeau est un lieu de l'écart et de la marginalité, un espace de la violence sanguinaire et meurtrière et un cadre légendaire propice aux superstitions. Elle redouble le repère des Coupe-Jarret et signale également l'attachement à la féodalité et à l'imaginaire médiéval. Elle fait donc figure de bastion régressif au sein d'un siècle en pleine mutation. Toutefois, si la Tour Gazeau est une étape entre la Roche-Mauprat et Sainte-Sévère, ce n'est pas par hasard : par certains éléments, l'édifice manifeste en effet une volonté d'ouverture. »

§12 Mais c'est le château de Sainte-Sévère qui constitue le cadre des apprentissages les plus importants pour Bernard ; la demeure de l'oncle s'oppose trait pour trait à celle du grand-père, comme l'a montré Pascale Auraix-Jonchière :

Le château, placé sous les auspices d'une aube régénératrice [p. 125], ne semble exister que par son espace intérieur, celui non pas de l'intimité mais bien de l'hospitalité, avec ces « appartements splendides » – à la vérité non décrits – qui, offerts à l'étranger, signent la vocation du lieu pour le partage et la générosité. Demeure ouverte là où le château féodal restait irrémédiablement forclos, Sainte-Sévère est enfin enceinte sacrée, aux antipodes de l'espace profane de la Roche-Mauprat¹⁶.

§13 Lieu d'une éducation intellectuelle et morale, Sainte-Sévère apparaît d'abord comme une prison à Bernard qui supporte mal d'être « enfermé [...] entre quatre rideaux de soie » (p. 131) et de voir ses désirs limités ; il fait en effet sa première expérience d'un espace social normé et genré (il se heurte à la porte fermée d'Edmée p. 140) dont il doit accepter les barrières (le mur dans le jardin qui permet sa première conversation honnête avec la femme qu'il aime est révélateur de cette dynamique, p. 164). Peu à peu, ce lieu devient pourtant un paradis qu'il regrette lorsqu'il s'en éloigne (p. 248) : le jardin de Patience est qualifié de « bel Eden » par Bernard à son retour d'Amérique et la métaphore céleste revient lorsqu'il oppose « l'enfer » qu'est la Roche-Mauprat à Sainte-Sévère, qualifié de « ciel » (p. 280) où règne « l'ange » Edmée (p. 95 et 424).

§14 L'initiation sociale de Bernard passe également par Paris aux chapitres XII et XVIII. Le narrateur se concentre sur l'effet produit par ce séjour dans la capitale : Bernard y prend conscience de sa place dans la hiérarchie sociale. Il y découvre également des travers moraux qui lui étaient inconnus (l'hypocrisie, la vanité) et contre lesquels il se trouve ainsi prévenu. C'est aussi à Paris qu'il s'engage politiquement en prenant partie pour l'indépendance américaine (p. 228), s'initiant à l'actualité et entrant de plain-pied dans son époque.

§15 L'Amérique où Bernard va combattre constitue également une étape importante de son éducation (chap. XIV-XV) car elle est pour lui l'occasion de ressaisir et de clarifier une partie de ses expériences antérieures. S'opère ainsi pour lui une synthèse profitable entre le monde sauvage, dont il admire la beauté et où sa force trouve pour la première fois une application légitime et profitable (p. 243), et la civilisation, incarnée par Arthur, qui évite les excès des salons parisiens tout en l'initiant dans et par la nature à une plus

¹⁶Pascale Auraix-Jonchière, « Le château sandien ou la double postulation romantique », dans *Châteaux romantiques*, *Eidolon*, n°71, 2005, p. 86.

grande finesse intellectuelle et émotionnelle (p. 245 et suivantes). Cet épisode américain joue un rôle déterminant dans la constitution de la personnalité adulte de Bernard qui explique par la suite : « Un immense changement s'était opéré en moi dans le cours de six années. J'étais un homme à peu près semblable aux autres ; les instincts étaient parvenus à s'équilibrer presque avec les affections, et les impressions avec le raisonnement. [...] Il s'en fallait de beaucoup que je fusse un homme instruit ; mais j'étais arrivé à pouvoir acquérir rapidement une instruction solide. » (p. 280)

Rentrer en soi, rentrer chez soi : l'espace de la maturité

§16 Bernard achève ses pérégrinations en rentrant à Sainte-Sévère ; son éducation paraît achevée et la boucle spatiale semble alors bouclée. Mais le retour à la terre natale entraîne des rechutes, qui rendent nécessaires la traversée de nouveaux lieux pour que la tentation de la brutalité disparaisse définitivement chez le héros.

§17 C'est d'abord le passage par la prison et par le tribunal qui jouent un rôle expiatoire : Bernard est innocent de l'attaque contre Edmée dont on l'accuse mais il se sent coupable et souhaite la mort (p. 365). Les deux prisons où il est enfermé (une tour à La Châtre p. 366 et dans « l'ancien château des ducs de Berry » à Bourges p. 367) font écho aux deux lieux symboliques de la violence de Bernard (la Roche-Mauprat et la Tour Gazeau) et semblent libérer symboliquement le héros de l'influence de son espace premier. De même, la persécution dont il est victime lui permet manifestement de se dépouiller de son rôle de bourreau, tandis que sa condamnation à mort lui offre une forme de renaissance symbolique, sociale (il se débarrasse de l'image du Mauprat Coupe-Jarret) et amoureuse.

§18 Enfin, Bernard fait l'expérience de la nostalgie et se réapproprie l'espace de son passé à l'occasion du voyage en Suisse qui précède son mariage :

Lorsque nous avons quitté cette province où nous avons éprouvé l'un et l'autre de si profonds dégoûts et de si grands malheurs, nous nous étions imaginé que nous ne sentirions jamais le besoin d'y revenir ; et pourtant telle est la force des souvenirs de l'enfance et le lien des habitudes domestiques, qu'au sein d'un pays enchanteur, et qui ne nous rappelait aucune amertume, nous avons vite regretté notre Varenne triste et sauvage, et soupiré après les vieux chênes de notre parc. Nous y rentrâmes avec une joie profonde et respectueuse. (p. 429)

§19 Ce retour ultime à Sainte-Sévère marque véritablement la fin du périple du héros, qui revient au lieu de sa formation pour la couronner par un mariage heureux avec celle qui

en a été l'instigatrice. Le début du roman stipule cependant qu'au moment où il raconte sa vie, Bernard Mauprat réside dans « une jolie maison de campagne, vers Châteauroux, en pays de plaine » p. 37 ; ce déménagement n'est pas expliqué mais dans la mesure où Sainte-Sévère était le lieu de l'amour, on peut penser que la mort d'Edmée rend ce séjour impossible.

§20

Les différents lieux traversés par Bernard marquent les étapes du parcours du héros dans son éducation émancipatrice sur les plans psychologique, moral et intellectuel. Leur retour ponctuel témoigne des difficultés du personnage pour échapper aux influences néfastes de sa jeunesse et matérialise la leçon du récit (sur l'absence de déterminisme et la force de l'éducation), annoncée dès le début par l'image du château originel effondré et privé de son pouvoir de nuisance.

UN ESPACE POLITIQUEMENT SYMBOLIQUE

§21

Outre ses enjeux psychologiques, l'espace du roman joue également un rôle politique en proposant un parcours à la fois temporel et idéologique qui passe par la critique de l'Ancien Régime au travers des lieux caractéristiques des pouvoirs de l'époque (noblesse, Église) et aboutit à la constitution d'une utopie basée sur l'éducation et l'affinité plutôt que sur la naissance.

Les lieux d'un passé d'oppression : château féodal et couvent

§22

Alors que les toponymes sont nombreux dans le roman, *Mauprat* comporte peu de dates mais les allusions à la guerre d'indépendance américaine (1775-1783) et à la Révolution française situent clairement l'intrigue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Pourtant, les Mauprat Coupe-Jarret semblent vivre en plein Moyen-Âge dans leur forteresse, comme le montre l'architecture gothique de leur « castel » (ce terme archaïque est révélateur de l'ancrage symbolique du lieu dans un temps reculé) ainsi que les références très datées du grand-père (p. 55-56). La condamnation qui pèse sur cet espace est d'abord métaphorique : elle passe par des références animalières qui signalent la bestialité dont le lieu est devenu synonyme (p. 35, p. 46, p. 50). Elle est également poétique : la mobilisation du registre fantastique (par exemple lorsque Bernard revenant au château croit apercevoir le spectre de Jean, p. 287) et d'éléments gothiques contribue à donner à la Roche-Mauprat une aura inquiétante, relayée par les rumeurs paysannes dont le lieu est l'objet (« quand le jour baisse et que l'engoulement commence à glapir du haut des meurtrières, bûcherons et charbonniers passent en silence, pressant le pas, et, de temps

en temps, font un signe de croix pour conjurer les mauvais esprits qui règnent sur ces ruines. » p. 36). L'insistance sur le caractère médiéval du château porte aussi une charge politique : en rupture avec la société environnante dont elle refuse les lois, la famille Mauprat fait de son domaine une zone de non-droit où règne la violence (voir les exemples donnés au chap. II). La Roche-Mauprat et ses résidents sont ainsi constitués en véritables anachronismes qui perpétuent voire rétablissent dans toute la région « les abus de la féodalité » (p. 46) en exploitant et en manipulant les paysans alentour :

On fit entrer toute la contrée dans l'espèce de scission qu'on avait faite avec la loi, et on effraya tellement les fonctionnaires chargés de la faire respecter qu'elle tomba en peu d'années dans une véritable désuétude ; de sorte que, tandis qu'à une faible distance de ce pays la France marchait à grands pas vers l'affranchissement des classes pauvres, la Varenne suivait une marche rétrograde, et retournait à plein collier vers l'ancienne tyrannie des hobereaux. (p. 47)

§23

Pôle réactionnaire, le château féodal représente dans le roman un passé difficile à dépasser : seule la destruction de l'édifice semble jeter à bas le pouvoir trouble des Mauprat, qui parvient encore à s'exprimer indirectement au moment du procès de Bernard, grâce au soutien de l'Église. Si le couvent n'est que peu constitué en espace romanesque (très peu de scènes s'y déroulent et il n'est pas décrit), il figure néanmoins le pouvoir de l'Église sous l'Ancien Régime et fait l'objet d'une critique aussi véhémente que la noblesse féodale dont il soutient un des derniers descendants, le trappiste Jean, face à Bernard (chap. XIX et p. 364). Certains lieux du roman véhiculent ainsi une critique virulente à l'égard des représentants les plus puissants et les plus corrompus de l'Ancien Régime ; Victor Hugo utilisera une symbolisation spatiale et architecturale assez similaire dans *Quatre-vingt treize* (1874), où la Tourgue figure un passé féodal appelé à disparaître.

Paris et la province au XVIII^e siècle : géographie et morale

§24

Les abus d'une noblesse rapace incarnée par les Mauprat Coupe-Jarret sont clairement condamnés dans le roman ; à l'inverse, la période contemporaine de l'intrigue semble valorisée puisque c'est la pensée des Lumières qui inspire l'héroïne. Pour autant, Sand jette un regard nuancé sur Paris comme sur la province au XVIII^e siècle et ne les idéalise pas. Le chapitre consacré à la capitale est assez critique : négligeant toute description pour privilégier le ton du moraliste (p. 219), il s'ouvre sur l'image d'une ville corruptrice qui offre des plaisirs dangereux (« les désordres », p. 216), vieillit ses habitants avant l'âge (« Ces hommes en lunettes, ces femmes dont l'odorat était émoussé par le tabac,

ces vieillards précoces, sourds et goutteux avant l'âge, me faisaient peine. Le monde me représentait un hôpital », p. 217) et les berce d'enthousiasme vain et de discours creux.

§25

C'est le château de Sainte-Sévère, habité par les représentants d'une noblesse éclairée, et non la province rurale qui est présenté comme le pôle opposé à la ville corruptrice. Sand est assez dure dans ce roman à l'égard du peuple de la campagne qui joue souvent un rôle d'antagoniste, notamment lorsqu'il persécute Bernard ou Patience sous l'influence du couvent (p. 63-64). Deux explications sont proposées pour justifier ce comportement importun :

La dispersion des habitations favorisait le mal. Là, point de scandale, point de censure. Le plus petit village eût suffi pour faire éclore et régner une opinion publique : mais il n'y avait que des chaumières éparses, des métairies isolées ; des landes et des taillis mettaient entre les familles des distances assez considérables pour qu'elles ne pussent exercer mutuellement leur contrôle. La honte fait plus que la conscience. (p. 48-49).

§26

Patience incrimine en outre l'éducation reçue par les paysans, expliquant que les nobles apprennent à être courageux mais que ce n'est pas le cas des paysans (p. 82). Dans le roman, les alternatives idéologiques à la féodalité de la Roche-Mauprat ne sont donc pas à chercher dans une ville vaniteuse ni dans une communauté villageoise inexistante, ce qui justifie le recours à des lieux à valeur utopique.

L'utopie d'un espace ouvert et égalitaire ?

§27

La Roche-Mauprat, le Berry et Paris représentent dans le roman la France d'Ancien Régime et ses différents travers ; un autre modèle politique est proposé au travers des passages consacrés à l'Amérique, à la Suisse et au château de Sainte-Sévère. L'Amérique est présentée comme une utopie dans la mesure où elle passe pour un « Eldorado » (p. 258), un « pays lointain plein de dangers de prodiges, d'où l'on ne revenait jamais, suivant les beaux esprits du village, qu'avec une fortune si considérable et tant de lingots d'or et d'argent, qu'il fallait dix vaisseaux pour les rapporter » (p. 257). Selon Marcasse, elle constitue aussi un modèle politique pour la France : « cette guerre d'Amérique, qu'on signalait comme le réveil de la justice et de la liberté dans l'univers, lui avait semblé devoir amener une révolution en France » (p. 260). Si Bernard se moque quelque peu de la naïveté du preneur de taupe, la comparaison qu'il fait entre les forêts d'Amérique et le parc de Sainte-Sévère (p. 248) va tout de même dans le sens d'une proximité entre les deux pays. Le moment américain du roman est l'occasion pour Sand de développer

un discours politique qui met en avant la nécessité d'un changement¹⁷ ; il associe aussi les idées d'utopie et de lutte armée, légitimant ainsi 1789 et préparant la fin du roman. Toutefois, l'Amérique de *Mauprat* n'est pas une utopie réalisée : elle semble plutôt montrer la voie à suivre pour qu'une utopie puisse s'établir, tandis que la Suisse et Sainte-Sévère (à la fin du roman) offrent au lecteur un vrai modèle utopique. Le choix de la Suisse n'est pas anodin : il s'agit d'un hommage discret à Rousseau, l'auteur du *Contrat social* et de *La Nouvelle Héloïse*, ce dont Sand se souvient sans doute en évoquant la fascination que les paysages suisses exercent sur Patience, p. 424 ; l'insistance sur la beauté de la nature suisse contribue à faire de ce lieu une utopie sous le signe de l'harmonie. Les valeurs mises en avant dans ces lieux privilégiés sont l'égalité et la fraternité, représentées par les relations amicales entre le couple formé par Edmée et Bernard et leurs amis Patience, Marcasse et Arthur (p. 423, « nous les traitâmes sur le pied de la plus parfaite égalité »), qui forment une petite communauté à part (« Notre mariage fut célébré dans la chapelle du village, et la noce se fit en famille ; aucun autre qu'Arthur, l'abbé, Marcasse et Patience ne s'assit à notre banquet modeste. Qu'avions-nous besoin de spectateurs étrangers à notre bonheur ? », p. 430). La bonne entente règne dès lors au château et rien ne saurait la troubler, pas même la Révolution : à Sainte-Sévère, girondins (l'abbé Aubert) et montagnards (Edmée) cohabitent en toute quiétude (p. 431). La conquête de ces lieux heureux marque l'aboutissement de la narration : le parcours politique et historique du roman est achevé puisqu'il a emmené le lecteur des lieux du passé le plus sombre à ceux de l'avenir le plus radieux. La perte d'Edmée et le départ de Bernard du château de Sainte-Sévère tempèrent cependant quelque peu cet optimisme : l'espace de l'utopie n'a qu'un temps.

§28

Les différents lieux du roman sont connotés sur les plans historique et axiologique, selon une perspective progressiste qui récuse le féodalisme et jette un regard critique sur l'Ancien Régime. Apparemment favorable à la Révolution française, le roman la traite cependant très rapidement : elle n'apparaît pas comme un aboutissement et ce sont des lieux utopiques fictionnels qui sont chargés de proposer un modèle politique achevé au lecteur.

§29

Loin d'être une toile de fond, l'espace joue un rôle important dans la construction du sens du roman. Il témoigne du positionnement littéraire de Sand et des influences multiples qui ont marqué la rédaction de *Mauprat* : l'abondance et la variété des lieux évoqués met en évidence l'importance de l'intertextualité dans ce roman et son apparte-

¹⁷ Sur l'admiration de Sand pour l'Amérique au début de sa vie, voir Marie-Claude Schapira, « George Sand et l'Amérique », in Olivier Bara et Christine Planté (dir.), *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, p. 157-171.

nance générique complexe. L'espace figure également la difficile évolution du héros qui passe de l'influence de la dystopie féodale de la Roche-Mauprat à celle de l'utopie des Lumières représentée par le château de Sainte-Sévère, selon une symbolisation politique très marquée. En dépit de cette forte polarisation spatiale, le roman ne tombe pas dans le manichéisme : la multitude des lieux traversés ainsi que l'ambivalence et l'évolution symboliques de certains lieux (comme la Tour Gazeau) donnent un caractère dynamique à la narration et rejoignent le refus de la fatalité qui est au cœur du récit du vieux Bernard Mauprat.

Quelques mots à propos de : Zoé Commère

Professeur agrégée en lettres modernes à l'INSPE d'Aquitaine et membre associé à l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (IHRIM, UMR 5317), Zoé Commère travaille sur l'espace dans le roman et la presse du xix^e siècle ainsi que sur la littérature populaire. Elle a soutenu en 2019 une thèse portant sur l'œuvre de Gaston Leroux.

Pour citer cet article

Zoé Commère, « L'espace dans *Mauprat* de George Sand », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/605>.

L'instabilité du texte-rituel

Clara Debard

§1

Parmi les grands dramaturges français du vingtième siècle, Jean Genet est l'un des principaux, avec Paul Claudel – mais bien différemment – à faire coexister différentes versions d'une même pièce. *Le Balcon* a été publié chez L'Arbalète en juin 1956 avec quinze tableaux et deux actes, repris en neuf sans coupure en 1960, puis réédité dans une troisième version dite définitive en 1962, elle-même corrigée et complétée en 1968 dans les *Œuvres complètes* parues chez Gallimard. La première pièce, *Les Bonnes*, avait, quant à elle, fait l'objet d'un complexe travail de réécriture sous la houlette de Louis Jouvet dont ne rendent qu'imparfaitement témoignage les deux versions de 1947, l'une éditée chez L'Arbalète, l'autre jouée à l'Athénée, reprises en un volume chez Jean-Jacques Pauvert en 1954. S'agit-il du même processus créatif dans les deux cas ? Comment interpréter la multiplicité des variantes laissées derrière lui par l'auteur dramatique ?

DES VARIANTES FONCTIONNELLES

§2

Genet n'est certes pas le seul écrivain à corriger, couper ou augmenter ses textes pour la scène, que ce soit en amont ou en aval du travail de plateau. Les corrections, biffures,

annotations, becquets et multiples états d'un même passage de dialogue sont quasiment constitutifs de l'écriture théâtrale elle-même, par opposition à celle qui se pratique dans les autres genres littéraires et qui ne se relie qu'aux intentions d'un scripteur unique, éventuellement conseillé par son entourage et ses éditeurs, puis influencé par la critique de ses œuvres. Amoureux de la langue française et savant dans la connaissance de ses nuances, en grande partie présent lors des répétitions et des créations de ses œuvres, Jean Genet est tenu pour un écrivain extrêmement attentif à la justesse et à la correction de son texte. La plupart des variantes témoignent effectivement de l'accompagnement fidèle de sa partition par le dramaturge.

§3 Les rééditions lui fournissent avant tout l'occasion d'une significative amélioration didascalique. S'il tient bien sûr, par les corrections et réécritures successives, à récuser certains choix de mise en scène, sa vision scénique s'est incontestablement précisée au fil des ans. La didascalie initiale du *Balcon*, notamment, a été corrigée dans le sens, à la fois, de la précision et de la déréalisation, avec l'adjonction du verbe « *semble* » devant « *représenter une sacristie* », la transformation de l'étoffe des paravents, de « *drap* » en « *satin* », l'ajout du syntagme « *dessiné en trompe l'œil* » après l'expression « *énorme crucifix espagnol* » et le remplacement de la comparaison « *comme un personnage démesuré¹* » par « *comme un épouvantail²* » - outre la multiplication des alinéas qui aident le lecteur à hiérarchiser et à spatialiser mentalement les éléments décrits.

§4 La création scénique du *Balcon* en 1957 a été pour le dramaturge l'occasion d'un retour autocritique sur le développement de l'intrigue. La simple adjonction, dans les paroles d'Irma, de la phrase « Il y a du sang partout », introduite par la didascalie « *soucieuse* », et, dans celles de l'Évêque, de l'affirmation « Vous dites que la ville est en sang », suivie de l'indication scénique « *l'interrompant³* » avant d'introduire le récit par la Femme de la séance qui vient d'avoir lieu, au premier tableau, suffisent, d'entrée de jeu, à renforcer la tension entre l'intérieur et l'extérieur, et à opposer les mythologies ritualisées de la maison close aux événements brûlants de l'actualité, dont les femmes évitent de parler, dans la mesure où leur évocation risque de ruiner l'efficacité des fictions vendues par l'établissement.

§5 D'une édition à l'autre, Jean Genet améliore la dynamique théâtrale du *Balcon*. Dans le dialogue entre Irma et Carmen au cinquième tableau, certaines insertions massives ins-

¹Jean Genet, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 351.

²Jean Genet, *Le Balcon*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 19-20.

³*Ibid.*, p. 21-22. Ces éléments textuels sont absents de l'édition originale : voir Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 352.

taurent une tension vers le dénouement, outre qu'elles permettent de renforcer la densité du caractère de la tenancière de la maison close, avec des phrases comme : « Sans que tu t'en rendes compte, je passe par des périodes de peur, de panique... Il me semble que la révolte n'a pas pour but la prise du Palais Royal mais le saccage de mes salons⁴. » Le texte définitif du *Balcon* porte les traces d'une recherche accrue de cohérence dramaturgique. Alors que dans la première version, L'Évêque s'adressait simplement au miroir en regardant « ses fripes qui s'entassent à terre⁵ », dans celle de 1962-1968, Genet précise qu'il joue du vêtement épiscopal lorsqu'Irma le presse de se changer et de partir : « *Très vite, sur ses vêtements civils, L'Évêque a jeté sa chape dorée*⁶. »

§6 En revoyant la gradation des effets, Jean Genet est également amené à pratiquer des modifications qui affectent les personnages. Il choisit de supprimer les répliques où ils s'opposaient :

L'ÉVÊQUE, *ironique* : Dites que d'ici quelques minutes quelqu'un va venir me remplacer et qu'il faut préparer les miroirs et les brocs.

IRMA, *très irritée* : Cela ne vous regarde pas. Je vous ai montré beaucoup d'égards durant tout le temps que vous avez passé ici⁷.

§7 Irma est plus glaciale et son premier client, plus lucide, dans la première version. À l'inverse, les opinions politiques du Général sont plus mystérieuses dans la deuxième que dans la première version éditée. Au lieu d'employer le terme méprisant « populace⁸ », il recourt sobrement au mot « population⁹ » dans le dialogue avec Irma qui ouvre le troisième tableau.

§8 Ainsi, sans surprise, Genet aime que chacun de ses mots porte. Dans cette optique, il est amené à supprimer les lexiques outils, vagues, comme le fade adverbe intensif qui accompagne l'une des premières répliques de L'Évêque dans l'édition de 1956 : « *avec un très lourd soupir*¹⁰ ». Qu'il concerne les intentions scéniques ou appartienne à l'échange théâtral lui-même, chaque mot semble pensé et pesé. Comme ses confrères, mais sans esprit de système, Genet gomme les répétitions, généralement honnies en langue française littéraire, ainsi que les structures réitératives. Dans la première version publiée de la fin du premier tableau, L'Évêque apostrophe son miroir par les phrases :

⁴ *Ibid.*, p. 59. Phrases absentes de la version de 1956 : voir Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 372.

⁵ Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 356.

⁶ Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 28. Didascalie absente en 1956 : voir *Théâtre complet*, op. cit., p. 356.

⁷ Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 356. Répliques absentes en 1968 : voir *Le Balcon*, op. cit., p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 363.

⁹ Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 41.

¹⁰ Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 352. Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 21.

La majesté, la dignité, qui illuminent ma personne, n'ont pas leur source dans les attributions de ma fonction. – Non plus, ciel ! que dans mes mérites personnels – La majesté, la dignité qui m'illuminent, viennent d'un éclat plus mystérieux : c'est que l'Évêque me précède¹¹.

§9 Le doublement de la proposition relative, qui crée une cadence oratoire, est supprimé dans les versions suivantes, où le participe se substitue à l'indicatif : « La majesté, la dignité, illuminant ma personne¹² [...] ». Dans le même esprit, lors des comptes entre Irma et Carmen, au cinquième tableau, l'énumération « Deux mille de l'Évêque... deux mille du Juge¹³... » est corrigée en : « L'Évêque... deux mille... deux mille du Juge¹⁴... ».

§10 Les retouches textuelles de Genet, qui aimait à se définir comme un poète, restent souvent liées à des recherches sonores, les plus minimes semblent-elles. Peu de différence entre la réplique originale « Ainsi je parle latin¹⁵ ! » par laquelle L'Évêque souligne le jeu de mots qu'il vient juste de faire sur *hic* et celle de l'édition définitive : « Ah ! je parle latin¹⁶ ! » si ce n'est le compte des syllabes. Le Juge se laisse griser par les paroles d'accusation qu'il invente : « [...] profitant d'un sommeil d'une seconde, tu les dévalises, tu les dépouilles, tu les dérobes et les détrousses¹⁷... », dit-il à La Voleuse. Le choix est, cette fois, de privilégier la répétition sonore en martelant les structures symétriques et en mettant en relief les pronoms personnels, à l'inverse de la version antérieure, qui, au contraire, les allégeait : « [...] tu les dévalises, tu les dépouilles, tu dérobes et détrousses¹⁸... ».

§11 D'autres corrections stylistiques relèvent d'intentions plus complexes. Ainsi, au début du deuxième tableau, le Juge peine, dans la première édition, à varier les accusations de la voleuse : « Car tu es insatiable et sans aucun discernement. Car en plus tu es idiot¹⁹... ». Le texte suivant est nettement amélioré, non seulement par la suppression de la seconde occurrence de la conjonction de coordination mais par une insertion argotique qui produit un ajout stylistique potentiellement cocasse : « Car tu es insatiable et nib'de discernement. En plus tu es idiot²⁰... ». Ce glissement langagier fait sens dans la mesure où, se réinventant à partir d'un canevas ritualisé, symbolisé par l'accès-

¹¹Version publiée en 1956 : voir Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 355.

¹²Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 27.

¹³Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 370.

¹⁴Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 54.

¹⁵Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 355.

¹⁶Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 26.

¹⁷*Ibid.*, p. 35.

¹⁸Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 359.

¹⁹*Ibid.*, p. 357.

²⁰Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 31.

soire livresque du Code, la parole émerge de manière à la fois prévisible et imprévisible. La locution familière donne l'illusion au spectateur d'assister à la création langagière, et d'avoir sous les yeux et dans les oreilles une improvisation. Par cette glissade, il est associé au jeu, en même temps que se fait jour une tension entre la personne réelle – le petit employé – et la figure masquée – le Juge.

§12

Entre 1956 et 1968, Genet corrige jusqu'aux plus infimes nuances de diction. Dans la bouche de L'Évêque, l'exclamative « Aux chiottes la fonction ! » devient une affirmative²¹ et la ponctuation²² disparaît dans la phrase : « Mais laissez-moi nom de Dieu²³ », appelant un jeu plus frénétique et rapide que celui envisagé dans l'édition originale. L'abondance des corrections de ponctuation suffit, quant à elle, à prouver la fréquentation rétrospective de ses textes par Genet, que ce soit pour *Les Bonnes* ou pour *Le Balcon*.

DES VARIANTES AMBIGUËS

§13

Si nombreuses, riches et variées soient-elles, si attentives au moindre détail et aux effets sonores s'avèrent-elles, les variantes fonctionnelles ne distinguent pas fondamentalement Jean Genet des autres dramaturges français du vingtième siècle. Toutes les corrections pratiquées sur les textes du *Balcon* et des *Bonnes* ne rentrent cependant pas dans cette première catégorie, généralement facile à interpréter. Outre les fluctuations de majuscule, particulièrement pour désigner le personnage de l'Évêque et les corrections qui peuvent sembler aléatoires de « Madame » en « Madame Irma » ou *vice versa*, certaines modifications ne trouvent aucune justification apparente.

§14

Ainsi, la didascalie placée dans la bouche d'Irma, « à l'Évêque²⁴ », avant la réplique : « Mais laissez-la, avec toutes ces questions²⁵ » apparaît inutilement entre les deux éditions de 1956 et 1968, dans la mesure où les personnages ne dialoguent qu'à trois et que le pronom « la » renvoie à Carmen. Il arrive qu'un mot soit substitué à un autre sans but particulier, particulièrement dans le cas des monosyllabes : « ... Répondez donc, miroir, répondez-moi²⁶ » devient « ...Répondez-moi, miroir, répondez-moi²⁷ ». Dans le dialogue entre la Voleuse et le Juge, la phrase « Tu dois nier d'abord, pour avouer et te

²¹ *Ibid.*, p. 26.

²² Une virgule après « laissez-moi » : voir Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 355.

²³ Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 27.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 354.

²⁶ *Ibid.*, p. 355.

²⁷ Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 26.

repentir²⁸ » se substitue à : « Tu dois nier d'abord, puis avouer et te repentir²⁹. » Toutes ces interventions peu nécessaires sur le texte accroissent un nombre déjà prolifique de variantes. Elles peuvent semer la confusion dans le dialogue instauré avec leurs potentiels destinataires – éditeurs, metteurs en scène, lecteurs érudits. Les aménagements de son texte par Jean Genet seraient-ils les prétextes à un exercice avant tout solipsiste ?

§15

Le style dramatique dont on pourrait supposer qu'il se forge d'une pièce à l'autre, une édition après l'autre, s'avère en réalité peu continu. L'accumulation des variantes ne semble pas obéir à un plan prédéfini et elles n'ont que peu d'uniformité, ce qui a pour contrepartie poétique que chacune vaut en elle-même et pour elle-même. Ainsi, dans l'édition de 1956, la réplique déclamée par le Juge face au public est d'abord dominée par l'archaïsme et la préciosité : « Sous vos yeux : rien dans les mains, rien dans les poches, enlevez le pourri, et le jetez. Mais c'est une occupation douloureuse³⁰. » Puis Genet préfère les infinitifs qui décrivent l'action : « enlever le pourri, et le jeter³¹ ». Par cette modification, les paroles du Juge ne rappellent plus celles des Bonnes, lorsque Claire ordonnait à Solange : « Penchez-vous davantage et vous regardez dans mes souliers³². » Jean Genet a-t-il pensé que le langage du Juge ne pouvait pas être aussi précieux ou ne souhaitait-il tout simplement pas créer de parenté linguistique entre ses anciens personnages et celui-ci ?

§16

L'examen des variantes, même non didascaliques, renseigne sur la prise d'indépendance du dramaturge vis-à-vis de ses metteurs en scène. Le Général, qui pratiquait la concordance des temps dans l'édition originale : « j'aimerais qu'il brûlât³³ ! » l'abandonne dans les versions ultérieures, où il s'exclame, plus prosaïquement : « qu'il brûle³⁴ ! ». Dans le travail de réécriture des *Bonnes*, Louis Jouvét avait contraint Genet, on l'a vu³⁵, à systématiser les corrections grammaticales puristes. Dès le premier dactylogramme, il avait indiqué au crayon de papier : « Comme si j'eusse été la famille » pour remplacer « comme si j'avais été la famille³⁶ » dans le monologue où Solange imagine les paroles de

²⁸*Ibid.*, p. 32.

²⁹Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 358.

³⁰*Ibid.*, p. 360.

³¹Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 35.

³²Cette tournure est présente dans les deux versions du texte. Voir : Jean Genet, *Les Bonnes*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 17 et p. 119.

³³Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 363.

³⁴Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 41.

³⁵Voir : Clara Debard, « Le labyrinthe textuel des *Bonnes* », dans *Jean Genet, du roman au théâtre*, sous la direction de Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles Univers littéraires », 2011, p. 87-98.

³⁶Première version publiée. Voir Jean Genet, *Les Bonnes*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard,

Madame à l'enterrement. Cette leçon a, au demeurant, été conservée dans les versions ultérieures du texte : « À la sortie du cimetière, tous les domestiques du quartier défilaient devant moi comme si j'eusse été de la famille³⁷. »

§17

La concordance des temps, vestige d'un théâtre littéraire, peut difficilement être encore pratiquée à l'oral dans les années soixante. Elle contredit par trop l'oralité des dialogues, qu'ils soient ceux qui mettent en œuvre les fantasmes ou ceux qui les encadrent. Par ailleurs, elle n'a guère de sens systématisée dans la bouche des clients somme toute ordinaires de la maison close et elle détourne l'attention du public, au détriment d'autres effets rhétoriques ou recherches sémantiques, stylistiques qui émaillent le rituel verbal. Ainsi, dans l'édition originale du *Balcon*, Irma affirmait : « J'avais bien recommandé que tout fût prêt à votre arrivée³⁸. » Le Général disait : « J'avais dit qu'on les fixât à mes bottes³⁹. » Ces tours sont modernisés en 1962 : « que tout soit prêt⁴⁰ » ; « qu'on les fixe⁴¹ ».

§18

Jean Genet ne reprend ainsi pas seulement les rênes de son texte, envers et contre ses metteurs en scène passés et futurs, en se mettant à distance de leur travail dans les avant-propos symétriques « Comment jouer *Les Bonnes*⁴² » et « Comment jouer *Le Balcon*⁴³ », mais également en affirmant sa maîtrise dans les choix de variantes, quelle que soit la légitimité, fluctuante, de celles-ci. L'amplification didascalique, au fil des rééditions du texte du *Balcon*, n'évite ni la redondance ni le pléonasme apparent : le Juge rampe « à plat ventre⁴⁴ » devant la Voleuse, prend soin de préciser la version définitive ; le Général sonne « en appuyant sur un bouton⁴⁵ ». Cette dernière indication proscriit l'usage d'une sonnette ou d'une cloche, par exemple ; elle est renforcée par l'adjonction, au début du cinquième tableau, après la mention d'une « grande baie à gauche », de la précision « près de laquelle se trouve un appareil à l'aide duquel Irma peut voir ce qui se passe dans ses salons⁴⁶ ». Ce système moderne de communication et d'espionnage dans la maison close d'Irma était soigneusement décrit, dès la première édition : « curieux

coll. « Folio », p. 160.

³⁷Jean Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 105.

³⁸Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 364.

³⁹*Ibid.*

⁴⁰Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 42.

⁴¹*Ibid.*, p. 43.

⁴²Jean Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 9-13.

⁴³Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 9-13.

⁴⁴*Ibid.*, p. 30. Incise absente en 1956 : voir *Théâtre complet*, op. cit., p. 357.

⁴⁵*Ibid.*, p. 42. Précision absente en 1956 : voir *Théâtre complet*, op. cit., p. 364.

⁴⁶*Ibid.*, p. 54. Mention absente en 1956 : voir *Théâtre complet*, op. cit., p. 370.

*meuble placé à gauche, espèce de combiné muni d'un viseur, d'un écouteur, et d'un grand nombre de manettes*⁴⁷ ». En plaçant une indication qui rappelle la nécessaire présence de l'instrument dans la plantation de début de tableau, en précisant que la sonnerie se déclenche par « un bouton », Jean Genet instaure des contraintes qui deviennent de plus en plus difficiles à contourner.

§19

L'appareil didascalique du texte définitif postule en quelque sorte l'inattention du metteur en scène – voire du lecteur – et son nécessaire rappel à l'ordre par une instance créatrice omnisciente, omniprésente et omnipotente. L'édition définitive est pour Genet l'occasion de livrer des bribes de mise en scène qui expliquent en partie le texte. Les onomatopées frénétiques du Juge terrorisant la Voleuse sont ainsi considérablement développées :

LE JUGE, *pressé* : Où ? Où ? Où ? Où ? – où – où ? Où es-tu entrée ?

<Les où enfilés doivent à la fin donner : Hou ! Hou ! Hou ! comme pour effrayer.>

LA VOLEUSE : Je ne sais plus, pardonnez-moi !

LE BOURREAU : Je cogne ?

LE JUGE : Pas encore. (*À la fille :*) Où es-tu entrée ? Dis-moi où ? < Où ? Où ?

Où ? Où ? Hou ! Hou ! Hou⁴⁸ !...>

§20

Plus que *Les Bonnes*, qui ont été réécrites en proximité avec Louis Jovet dans une collaboration artistique constamment sous contrôle, *Le Balcon* a posé à Genet la question de ses propres intentions scéniques. Les didascalies du vingtième siècle valant tout autant pour le metteur en scène que pour le lecteur, il a sans doute également été conduit à prendre conscience de la difficulté à ponctuer ou à paramétrer de ce dernier. Le Juge-hibou peut-il sombrer dans le ridicule ou doit-il rester constamment effrayant ? La question du choix des registres reste en tout cas irrésolue.

L'OUVERTURE NÉCESSAIRE DU JEU-RITUEL

§21

Fonctionnelles ou ambiguës, les variantes font coexister, plus que se succéder, différents états de textes-rituels qui ne sauraient être clos. En écrivant et en réécrivant *Les Bonnes* comme *Le Balcon*, Jean Genet a d'abord amplifié son texte, pour ensuite le réduire drastiquement, quitte à laisser subsister, *a priori* volontairement, certaines répliques qui, de ce fait, n'ont plus d'ancrage et deviennent quasiment incompréhensibles. Dans

⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸ Entre crochets, figurent les ajouts faits en 1968 (voir *Le Balcon*, op. cit., p. 37) sur les textes de 1956, 1960 et 1962 (voir *Théâtre complet*, op. cit., p. 361).

Les Bonnes, déjà, les relations avec le Laitier, l'évocation d'une grossesse, la nature de la dénonciation faite à la police, étaient rendues floues par les strates des réécritures successives. Le phénomène perdure avec *Le Balcon*. Tel que l'édition dite définitive en livre le texte, il comporte une incontestable opacité, qui affleure régulièrement dans certaines scènes.

§22

Ainsi, le passé de Carmen est, au final, évoqué de manière assez elliptique. La description du rite érotique auquel elle était employée laissait apparaître, dans l'édition originale, le mot-clef de « croyante » qui a été ensuite supprimé, dans la tirade :

CARMEN, *décidée* : Deux fois par semaine, le mardi et le vendredi, Immaculée Conception de Lourdes, j'ai dû apparaître à un comptable du Crédit Lyonnais. Pour vous, c'était de l'argent dans la caisse et la justification du bordel, pour moi, croyante, c'était⁴⁹...

§23

Les reproches mêmes que lui fait Irma restent voilés lorsqu'elle rétorque : « [...] je n'aime pas ça. J'exige le respect des visiteurs⁵⁰. » Ils sont beaucoup plus explicites dans la version de 1956 :

CARMEN : [...] il faut de tout pour faire un monde. Mais pas de Préfet de Police. (*Elle recompte.*) Deux mille du Général... deux du Matelot... trois du Bébé...

[...] C'est gentiment, madame, que je leur donne les titres et les grades. Même en rêve sur leur image je brode un uniforme⁵¹.

§24

La bévue commise par Carmen est ainsi la nomination, qui agace sa patronne, l'organisation mentale d'un fichier sur la clientèle et ses fantasmes, ce qui renvoie à la position créatrice du dramaturge-moraliste.

§25

Cette forme d'anarchisme textuel pratiquée, non sans humour, par Genet, dans ses corrections, se double de l'intention affichée de rester jusqu'au bout maître de son œuvre, ce qui est particulièrement paradoxal dans le cas de l'écrit théâtral, qui cesse en grande partie d'appartenir à son auteur dès lors qu'il quitte le support du livre, du tapuscrit et même déjà du manuscrit. Sans attendre le ciseau du metteur en scène ou du censeur, Genet lui-même retranche des scènes entières de toutes les éditions de ses œuvres, tant romanesques que dramatiques. Il a écrit d'innombrables tableaux du *Balcon* et de nombreuses pages des *Bonnes* qui n'ont pas été et qui ne seront probablement jamais publiées.

⁴⁹Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 372.

⁵⁰Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 55.

⁵¹Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 370.

Pour Genet, le texte-rituel est avant tout profusion. L'incohérence de certaines variantes, l'absence d'un système rigoureux de correction contribuent, en même temps, à la déréalisation souhaitée, car elles empêchent le retour de toute mise en scène naturaliste ou de toute lecture apoétique. En refusant l'économie textuelle qui prédomine sur la scène littéraire française, Jean Genet cherche à garder dans ses textes un espace de liberté.

§26

Tel est le sens possible de l'apparition des notes d'autocommentaire provocatrices entre la réédition de 1962 et celle de 1968. À la fin de la didascalie inaugurale du *Balcon*, Genet insère la parenthèse « (*Je n'ai pas dit qu'elle se torche*⁵².) » après la phrase : « *À côté une femme assez jeune, très fardée, et vêtue d'un peignoir de dentelle, s'essuie les mains à une serviette*⁵³. » Il récuse ainsi d'emblée toute vulgarité de jeu et appelle brutalement au respect de la lettre même de ses indications scéniques. Même si le lieu fictif est une maison close, les parties basses du corps humain et les actes sexuels ne sont pas clairement évoqués dans le dialogue théâtral, qui préfère user de sous-entendus et jouer des connotations. La mise en scène est supposée suivre cette direction, et non en prendre le contre-point.

§27

Le portrait physique de la patronne a été formulé en trois temps au fil des rééditions. La première version était : « *Debout, une femme, d'une quarantaine d'années, brune, visage sévère, vêtue d'un strict tailleur noir. C'est Irma*⁵⁴. » Les éditions postérieures ont complété l'apparence vestimentaire : « *Elle porte un chapeau, sur sa tête. Un chapeau, à bride serrée comme une jugulaire*⁵⁵. » Toute liberté semble ainsi progressivement retirée au metteur en scène relativement à l'apparence du personnage. Mais l'accroche d'un astérisque sur le syntagme « *tailleur noir** » déborde le cadre autorisé par les variantes textuelles, en renvoyant à la note infra-paginale : « *Non. Je préfère décidément la robe longue de deuil, et le chapeau de crêpe, sans le voile⁵⁶. » Genet se met en scène comme une instance auctoriale hésitante, à la fois démiurgique et contradictoire, revendiquant sa liberté comme un droit fondamental. Par ses débords, le texte n'est ainsi jamais fixé. L'auteur dramatique se contredit et joue des codes de l'oralité, imaginant un dialogue avec lui-même plus encore qu'avec une instance imaginaire.

§28

Que dire de la seconde note, plus saugrenue encore, greffée en 1968 sur l'ordre d'Irma à la fin de la séance de l'Évêque ?

IRMA : Ne cassez rien. Ça doit servir. (*À la Femme.*) Range ça*.

⁵²Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 20.

⁵³Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 351. Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 20.

⁵⁴*Ibid.*, p. 351.

⁵⁵Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 20.

⁵⁶*Ibid.*

*La Femme pose la mitre sur la table, près du broc*⁵⁷. [...]

*Mais « Mange ça » me plaît aussi. Il faut alors une mitre en pain d'épice que la femme pourra brouter⁵⁸.

§29

Un perfectionniste du verbe et de la scène peut-il souhaiter substituer un mot à un autre pour laisser une simple paronomase triompher ? Faut-il croire que Genet cède aux séductions soudaines d'une poétique surréaliste quelque peu anachronique, ou bien qu'il ironise sur une faute de frappe dans une dactylographie erronée faites sur des corrections manuscrites ? Le phénomène, usuel dans le monde du théâtre avec les copies multiples et parfois hâtives distribuées aux équipes, s'était déjà produit pour *Les Bonnes*, ce qui fait qu'on peut lire, selon les versions : « *Son geste – le bras tendu – et le ton seront d'un tragique exagéré*⁵⁹ » ou bien « *exaspéré*⁶⁰ » ; « [Madame] apporte son étoile, ses perles, ses larmes, ses sourires, ses soupirs, sa douceur⁶¹ » ou : « Elle apporte ses étoiles⁶² [...] ».

§30

Comment concilier une extrême attention, perfectionniste, voire obsessionnelle, apportée à la relecture de certaines variantes, et un récurrent laxisme vis-à-vis d'autres ? La part de l'aléatoire et de l'imprévisible reste en partie mystérieuse dans la poétique de Jean Genet. Orfèvre du mot, Genet aime jouer avec eux comme d'un sac rempli de pierres précieuses qui s'entrechoquent plutôt que de les sertir définitivement en bijoux. Interrogé et filmé par Antoine Bourseiller pendant l'été 1981, il prend le temps de trouver le mot juste et bégaye parfois légèrement. Dramaturge ? Il multiplie les strates préparatoires, les retouches, les réécritures, sur différents manuscrits et tapuscrits et non sur un seul et unique support. Car il a à la fois le culte du mot juste et la terreur du mot qui arrête, qui fige les scènes qui sont bel et bien vivantes dans son imaginaire. Il ne veut pas non plus imposer d'image d'Épinal, définitive, à son lecteur. Avec les hommes de théâtre, il est nécessairement presque toujours en conflit, soit qu'ils ne suivent pas ses indications, soit qu'ils les conduisent dans une direction autre que celle qu'il aurait souhaité, comme Peter Zadek en 1957 et Peter Brook en 1960. Mais le metteur en scène moderne attend-il ses autorisations ?

§31

Ainsi, le texte est arrêté, par l'édition, par la représentation, tout en ne l'étant jamais, par la prolifération hors-norme de ses variantes, de ses variables. Il pose d'autant plus la

⁵⁷Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 352.

⁵⁸Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 21.

⁵⁹Jean Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 117.

⁶⁰*Ibid.*, p. 15.

⁶¹*Ibid.*, p. 52.

⁶²*Ibid.*, p. 134.

question de la liberté qu'il est fait pour être proféré dans des lieux fictionnels exigus et clos – chambre de Madame, chambre d'Irma, ainsi que les trente-huit hyperboliques salons du Grand Balcon – eux-mêmes à mettre en relation avec les petites chambres d'hôtel banales où Genet vivait, et l'espace traumatique, mais transcendé par l'érotisme et l'écriture, de la cellule, tel qu'il est montré dans le court-métrage muet *Un chant d'amour*⁶³ et mythifié dans le récit du séjour à l'infirmerie de l'assistance publique auprès du sublime Divers, vers 1923-1924⁶⁴, sorte de « scène fondamentale » au sens psychanalytique, et peut-être aussi esthétique, du terme.

§32

Si, d'une certaine façon, tous les types de l'humanité sont contenus dans les trente-huit boîtes du *Balcon*, ce sont les variantes de leurs jeux et de leurs paroles qui importent au démiurge et à son assistant, spectateur ou lecteur. Écrire, c'est reprendre, corriger, ré-écrire, réitérer. Écrire pour le théâtre, c'est accomplir ce processus au centuple puisque des décisions, solitaires ou collectives, sont toujours à prendre, à toute étape. Écrire pour le théâtre quand on se nomme Jean Genet, c'est ressusciter une scène rituelle fondamentale, éminemment autobiographique et auto-descriptive, où le Verbe a tout pouvoir. C'est aussi admettre dans la sphère cérémonielle des intrus : le spectateur ou le lecteur et le metteur en scène. Témoins et regards, les deux premiers ne sont pas aussi étrangers que le dernier, qui risque d'éclipser l'auctorialité du maître de jeu initial.

CONCLUSION

§33

« Forçat de la didascalie⁶⁵ », Jean Genet l'est aussi des corrections textuelles, lui qui pourchasse la justesse de tout type de mot ou d'expression dont il joue de la matérialité et de l'immatérialité conjuguées. Les indications scéniques appartiennent à un ensemble poétique de variantes qui, tant manuscrites qu'éditées, sont prolifiques. Il est bien sûr impossible et non souhaitable de les étudier toutes, tant elles sont nombreuses et enchevêtrées chronologiquement. Elles ne forment pas un système mais elles sont, d'une certaine façon, toutes significatives. Elles permettent, en entrant dans l'atelier d'écriture de Jean Genet, d'approfondir la compréhension de sa poétique théâtrale. En dehors des grands mouvements d'amplification et de réduction textuelles décrits par les éditeurs

⁶³ *Un chant d'amour*, 1950, noir et blanc, 25', scénario et montage : Jean Genet ; producteur : Nico Papatakis ; directeur photo : Jacques Natteau ; décorateur : Maurice Colasson.

⁶⁴ *Jean Genet*, vidéofilm par André Bourseiller, 1982, 51'44, coll. « Témoins de leur temps ».

⁶⁵ Benoît Barut, « Les didascalies », dans *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 191.

scientifiques du théâtre de Jean Genet⁶⁶, des variantes plus minimes peuvent avoir leur importance. Leur appréhension permet de théoriser une instabilité textuelle la plupart du temps voulue et non subie par le dramaturge.

§34

Parce que *Les Bonnes* et *Le Balcon* ont pour point commun de placer en leur cœur un « scénario minutieusement réglé⁶⁷ », « toujours identique⁶⁸ », unique pour la première pièce, multiple pour la seconde, par lesquels tentent de s'évader des personnages enfermés matériellement dans des espaces clos, quasiment coupés du monde, et emprisonnés symboliquement dans des conditions et des fonctions, toute variante textuelle, verbale, devient importante, non seulement lorsqu'elle est interne à la fiction théâtrale, mais aussi externe, au gré des aléas textuels. Bien plus ambitieuse que leur éthique, l'esthétique dramatique des deux premières pièces de Jean Genet qui ont été créées à la scène repose sur les mots, seules parcelles de liberté dans la société, vecteurs potentiels de libération et sources de plaisir. Leur association est l'enjeu dramaturgique essentiel. C'est par le maniement des mots que Jean Genet orchestre de savants jeux de miroirs entre ses personnages et lui.

§35

Le but des *Bonnes* est de rejoindre la figure mythifiée de l'Assassin ; le fantôme des clients du *Balcon* est de coïncider avec une Fonction rêvée. Les deux types de figures dramatiques sont mis en échec dans leur action : Madame n'est pas assassinée, mais une Bonne se suicide ; en basculant, grâce à la révolte, dans la Fonction qu'ils rêvaient, les trois clients de la maison close mettent en péril leur rituel fantasmatique, donc le plaisir qu'ils peuvent en retirer, et Roger bâtit en Chef de la police un nouveau rituel qui déraile. C'est par une nomination inattendue qu'Irma devient la Reine. Les personnages n'ont d'autre prise que verbale sur le réel. Leur usage des mots seul leur permet d'en triompher partiellement, non leurs actes.

§36

Si *Le Balcon* est encore plus méta-théâtral que *Les Bonnes*, les deux tissus cérémoniels élaborent la même poétique du verbe. Deux pièces portant sur le pouvoir de création et de recreation continu du langage autour de *scenarii* et de cérémoniels pourraient-elles se figer en des textes dits définitifs ? Le travail des variantes est le lien chaotique – car loin d'être toujours limpide ou logique – que Genet maintient avec ses textes-jeux-rituels. Ce faisant, il attire l'attention du lecteur, du spectateur, du metteur en scène, de l'éditeur et du critique sur les paradoxes et les difficultés de l'édition théâtrale. Loin d'être les déchets de la pensée créatrice, les variantes sont des respirations, un espace de dialogue, et dans

⁶⁶Voir Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1043-1060, 1080-1081, 1119-1133 et 1159, outre, bien sûr, les notes accrochées au texte dont certaines commentent des variantes significatives.

⁶⁷Marie-Claude Hubert, « Le Balcon », dans *Dictionnaire Jean Genet*, op. cit., p. 68.

⁶⁸Marie-Claude Hubert, « Les Bonnes », dans *Dictionnaire Jean Genet*, op. cit., p. 111.

le cas des *Bonnes* et du *Balcon*, les matériaux qui construisent un plaidoyer paradoxal, libertaire et démiurgique à la fois. Les variantes sont à la fois un lieu de stabilité et d'instabilité, condition pour qu'elles ouvrent un espace de liberté. Il faut une certaine « part de jeu ou d'erreur⁶⁹ » dans les agencements des mots pour que leur pouvoir rédempteur puisse se libérer.

Quelques mots à propos de : Clara Debard

Clara DEBARD est Maître de Conférences en *Littérature française et théâtre* à l'Université de Lorraine. Elle a obtenu en 2017 l'habilitation à diriger des recherches, sur la présentation du dossier *Intertextes, archives et manuscrits : de l'écriture au spectacle*, à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, avec pour garant Jeanyves Guérin. Auteur d'une trentaine d'articles sur le dialogue entre la littérature, la culture et les arts, elle a publié trois ouvrages : *Œdipe d'André Gide, suivi de brouillons et textes inédits*, édition critique établie, présentée et annotée (Honoré Champion, 2007), *D'un genre à l'autre, la transmodalisation dramatique* (Presses universitaires de Lorraine, 2014) et *Jacques Copeau et le Théâtre du Vieux-Colombier, dictionnaire des créations françaises* (Presses universitaires de Lorraine, 2017). Elle achève actuellement un essai sur *Jacques Copeau et le renouvellement du répertoire théâtral français*, à paraître aux éditions Honoré Champion.

Pour citer cet article

Clara Debard, « L'instabilité du texte-rituel », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 02/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/607>.

⁶⁹Jean Giraudoux, *Amphitryon* 38 (1929), acte II, scène 2.

« Je ne serai donc jamais qui je suis ? »
L'être et le jeu dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*

Jean-Christophe Corrado

§I

« Je ne serai donc jamais qui je suis ? », demande Irma, devenue Reine, dans *Le Balcon*¹ (p. 336) ; « Maintenant, nous sommes Mlle Solange Lemercier », affirme Solange après avoir – fictivement – tué Madame (*Les Bonnes*, p. 162). De telles déclarations illustrent l'une des intuitions fondamentales de Genet – l'une de celles qui le rapprochent de Sartre, comme on le verra : être soi-même n'est pas une évidence, parce que l'individu ne se trouve pas dans un rapport direct de soi à soi. Arthur est « gavé de qui [il est] » (*Le Balcon*, p. 301), ce qui suppose qu'être soi-même n'est pas un état premier, naturel, spontané : être soi-même requiert une certaine attitude dont on peut se lasser, certaines actions que l'on peut ne plus avoir envie de faire, un effort dont on ressent la fatigue. Pour s'inquiéter d'être qui l'on est (comme Irma), pour devenir finalement qui l'on est (comme Solange), pour en avoir assez de qui l'on est (comme Arthur), il faut ne s'identi-

¹ *Les Bonnes* et *Le Balcon* seront cités dans l'édition *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, de même que *Comment jouer* « *Le Balcon* », *Comment jouer* « *Les Bonnes* », et les *Appendices* qui accompagnent les pièces.

fier qu'imparfaitement à qui l'on est², il faut qu'il y ait deux moi : un moi que l'individu essaie d'atteindre, qu'il parvienne à incarner ou se lasse d'incarner, et un moi qui fait cet effort (ou s'en fatigue) et juge de son succès, un moi acteur et un moi spectateur. Ajoutons un second élément : l'individu se reconnaît dans une image de lui-même dont il est le spectateur, mais il n'en est pas – ou pas toujours – le seul spectateur. Ainsi l'image que j'ai de moi-même, qui me permet de savoir qui je suis, n'est pas ma propriété privée, elle m'est renvoyée par le regard des autres. C'est ce rapport de soi à soi, tel que le théâtre de Genet nous le montre, que nous souhaitons étudier ici.

NOUS SOMMES CE QUE LES AUTRES NOUS (REN)VOIENT

§2

Genet pense la constitution de l'image de soi comme tributaire du regard porté par autrui : pour m'apparaître à moi-même, je dois passer par ce truchement du regard de l'autre qui m'indique ce que je suis. La subjectivité est donc un produit social, et ce dans tous les sens du terme : social en ce que ma subjectivité se construit au travers de rapports intersubjectifs, et social en ce que les relations de pouvoir, les rôles sociétaux et leur hiérarchie (la bourgeoise et la bonne, l'évêque et ses ouailles, le juge et les inculpés), en informant mon rapport à l'autre informent du même coup mon rapport à moi-même – l'humiliation devient la manière dont se perçoit l'humilié, c'est tout l'enjeu des *Bonnes*.

§3

Qu'est-ce que c'est qu'être une bonne ? Claire répond à cette question lors de ce que les sœurs appellent parfois la « cérémonie », parfois le « jeu³ » (terme qui renvoie au théâtre), c'est-à-dire durant l'une de ces représentations que les bonnes jouent pour elles-mêmes, à la fois actrices et spectatrices, durant lesquelles Claire incarne Madame et Solange incarne Claire assassinant Madame (ou devant l'assassiner, puisque les deux sœurs, manquant de temps, ne parviennent pas au bout de leur saynète, si ce n'est à la toute fin de la pièce). Une bonne, c'est un « rôle⁴ » : « Tu sens approcher l'instant où tu quittes ton rôle [...]. Tu sens approcher l'instant où tu ne seras plus la bonne » (*Les Bonnes*, p. 133). Donc le rôle théâtral se superpose au rôle social : la société est une pièce dans laquelle nous sommes parfois tenus de jouer des seconds rôles qui nous ennuiant.

² « Tu peux te ressembler, maintenant », dit Solange à Claire (*Les Bonnes*, p. 136) : c'est dire qu'être soi-même nécessite pour la bonne le même jeu d'imitation que celui qui consiste pour Solange à jouer Claire et pour Claire à jouer Madame.

³ On notera que ce sont les mêmes termes qui apparaissent dans *Le Balcon* à propos des scénarios du bordel (*Le Balcon*, p. 304).

⁴ « [D]ans le théâtre de Genet, chaque acteur doit jouer le rôle d'un personnage jouant un rôle », écrit Sartre (*Saint Genet, comédien et martyr*, dans Jean Genet, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1952, t. 1, p. 681).

§4

Pourtant, Claire est une bonne : comment peut-on dire qu'elle joue la bonne ? Pensons à Sartre et au fameux exemple du garçon de café dans *L'Être et le Néant*. Chez Sartre, le garçon de café « joue à être garçon de café⁵ » : il l'est, certes, comme Claire est une bonne, mais il « ne peut être directement garçon de café, au sens où cet encrier *est* encrier, où le verre est verre⁶ ». Si je suis garçon de café, « [j]e le suis sur le mode d'être ce que je ne suis pas⁷ », je fais les gestes que je crois être ceux d'un garçon de café. À proprement parler, je ne suis pas garçon de café : « j'ai à [l']être⁸ ». Il en va de même pour les bonnes⁹.

Être bonne, c'est donc s'apparaître comme bonne, ressembler à une certaine idée que l'on se fait de la bonne. Or, une bonne, c'est d'abord une personne qui se trouve dans une position servile par rapport à une autre. Autrement dit, sans maîtresse, pas de bonne : « Par moi, par moi seule la bonne existe », dit Madame telle que Claire la joue (*Les Bonnes*, p. 133). Être bonne, c'est une catégorie relationnelle : lorsque la bonne voit Madame, elle se voit elle-même dans une position servile par rapport à sa patronne, elle mesure la distance qui la sépare d'elle. Autrui est un miroir qui me renvoie une image de moi-même informée par des rapports sociaux qui supposent une hiérarchie. Ainsi Claire – jouée par Solange – se mire-t-elle dans les souliers vernis de Madame qu'elle nettoie en crachant dessus et en frottant (« Penchez-vous davantage et vous regardez dans mes souliers », *id.*, p. 130). La bonne s'apparaît à elle-même dans l'humiliation de sa condition de bonne : apparaître dans le miroir des souliers de Madame, c'est constituer une image de soi informée par un rapport de soumission. Le crachat prend alors un autre sens : Claire – jouée par Solange – crache sur son propre reflet, sur elle-même en tant qu'elle est une bonne. On trouve là l'une des nombreuses marques de la haine de soi qui ronge Claire et Solange. Ajoutons que Claire « convoit[e] depuis des années » (*id.*, p. 130) ces souliers vernis qui sont le miroir dans lequel elle s'apparaît à elle-même dans une position humiliante : vouloir posséder ces souliers, c'est vouloir reprendre le contrôle d'une image de soi insatisfaisante – insatisfaisante parce qu'elle échappe à la bonne qui tient son être non d'elle-même mais de Madame, et c'est très précisément ce que Sartre appelle l'« aliénation », déplaçant un concept marxiste dans le champ de l'ontologie¹⁰.

⁵Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 94

⁶*Ibid.*

⁷*Id.*, p. 95.

⁸*Ibid.*

⁹De même, Mignon, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, est un vrai malfrat, mais il imite les gangsters vus au cinéma. Pour être un malfrat, il a besoin de se demander quelles sont les attitudes, les gestes typiques du malfrat, et c'est dans l'imaginaire collectif – notamment dans le cinéma – qu'il les trouve.

¹⁰L'aliénation, c'est « le fait [...] qu'un autre me saisit comme autre-objet » (*L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 569) de sorte que je suis défini en dehors de moi : je tiens ma vérité d'autrui.

§5

L'expérience des bonnes est une expérience de la honte¹¹ : elles se reconnaissent dans l'image humiliée que leur renvoie Madame et que les deux sœurs, en tant qu'elles sont des doubles¹², en tant qu'elles sont miroir l'une de l'autre, se renvoient l'une l'autre¹³. C'est la raison pour laquelle le meurtre symbolique commis par Solange superpose Madame à Claire : tuer Madame – celle par rapport à qui la bonne est bonne – et tuer Claire – celle qui est, pour Solange, elle-même vue de l'extérieur, « soi-même comme un autre », pour le dire avec les mots de Ricoeur – c'est en fait une seule et même chose : tuer celle par rapport à qui je suis humiliée (Madame), c'est la même chose que tuer l'image de moi en humiliée (Claire¹⁴). Tout l'enjeu des *Bonnes*, c'est un changement de rôle, une tragédie de l'image de soi : la bonne ne veut plus jouer la bonne, ne veut plus se voir elle-même comme bonne¹⁵.

§6

¹¹La encore, Genet est très proche de Sartre, puisque c'est l'analyse de la honte qui permet à Sartre d'introduire le pour-autrui. La honte est un phénomène de reconnaissance – je me reconnais tel qu'autrui me voit, je me reconnais dans l'image qu'autrui me renvoie de moi-même – ce en quoi il apparaît qu'autrui joue un rôle dans l'image de moi-même que je me constitue : prenant conscience que je suis vu par l'autre, je prends conscience que je suis vu tel ou tel, et donc que je suis tel ou tel, et je peux me juger en me mettant à la place d'autrui me voyant. Sartre écrit : « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même : j'ai honte de moi *tel que j'apparais* à autrui » (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, op. cit., p. 260).

¹²L'approche philologique de Brian Gordon Kennelly (« The unknown role of Madame in Genet's "Les Bonnes" », *Romance Notes*, vol. 36, n° 3, été 1996, p. 243-252, ici p. 247), qui montre comment, au fil des ratures et des corrections, certaines répliques passent de l'une des sœurs à l'autre, lui permet d'affirmer : « *Claire and Solange were, in Genet's mind at least, interchangeable while he was still writing the play* » (« Claire et Solange étaient, au moins dans l'esprit de Genet, interchangeables lorsqu'il écrivait la pièce », nous traduisons).

¹³Sartre écrit très justement : « chacune des deux bonnes n'a d'autre fonction que d'être l'autre, d'être, pour l'autre, soi-même comme autre : [...] chacune, en l'autre, ne voit que soi-même à distance de soi » (*Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 682).

¹⁴Raison pour laquelle, dans le jeu du meurtre, les rôles de Madame et de Claire sont toujours réversibles : il s'agit à la fois de tuer Madame au travers de Claire et de tuer Claire au travers de Madame (on pourrait encore ajouter qu'il s'agit pour Solange de se tuer soi-même – un certain état de soi-même – au travers de Claire). On passe ainsi, en deux répliques, de « Tu as essayé de la tuer » (*Les Bonnes*, p. 141, Claire s'adresse à Solange à propos de Madame) à « C'est moi que tu vises à travers Madame, c'est moi qui suis en danger ». Ce qui surprend dans ces deux accusations de Claire, c'est qu'elles sont prononcées l'une à la suite de l'autre, de sorte que cette réversibilité du rôle de la victime ressort particulièrement.

¹⁵La pièce « peut être lue comme la quête d'une altérité fantasmée », écrit Agnès Vannouvong, les bonnes cherchent à « deven[ir] autres » (Agnès Vannouvong, « Le rêve de l'identité et de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet. Lecture des *Bonnes* et de *Haute Surveillance* », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-75, printemps-été 2006, p. 267-284, ici p. 267).

Après son crime, Solange devient « Mademoiselle » (« Mlle Solange Lermercier », *id.*, p. 162), presque Madame, donc : sans Madame, elle n'est plus une bonne, elle devient l'équivalent de n'importe quelle bourgeoise (« je suis l'égale de Madame »). Le crime – même symbolique – vaut affirmation (ou constitution) d'une identité¹⁶ :

SOLANGE : [...] Maintenant, nous sommes Mlle Solange Lermercier. La femme Lermercier. La Lermercier. La fameuse criminelle. (*Id.*, p. 162)

§7

On devine ici la Médée de Sénèque : c'est seulement après le meurtre de sa rivale et de son père Créon que Médée s'écrie « *Medea nunc sum*¹⁷ » – « maintenant je suis Médée » – autrement dit, elle n'est Médée que parce qu'elle est criminelle. Médée ne devient la Médée de la mythologie, celle dont on retiendra le nom, qu'à partir du moment où elle a accompli l'acte qui restera toujours associé à son nom, et il en va de même pour Solange. Chez Genet, le criminel est un personnage public – on parle de lui dans les journaux, il fascine les bourgeois qui fantasment sa vie aventureuse – et c'est bien ce que l'on voit ici dans le rêve d'être une « fameuse criminelle ». À nouveau, la constitution d'une identité dépend d'un regard extérieur : Solange va être regardée comme criminelle au lieu d'être regardée comme bonne. Changer son identité c'est changer la manière dont on est perçu. La différence – et elle constitue tout l'enjeu du meurtre – repose sur le fait que l'image de soi en bonne était une image de soi imposée par Madame, alors que l'image de soi en criminelle, si elle est à nouveau tributaire du regard d'autrui, est choisie : cette fois, c'est Solange qui rêve d'imposer à autrui la manière qu'elle aura d'être regardée. C'est ce glissement d'une image de soi imposée à une image de soi revendiquée qui apparaît lorsque Solange affirme « je suis l'étrangleuse » (*Les Bonnes*, p. 161) : « je suis la bonne » (*id.*, p. 131 et 135) est remplacé par « la Lermercier. La fameuse criminelle », « l'étrangleuse », c'est-à-dire celle que tout le monde connaît en tant que criminelle. Le rôle de bonne est donc troqué pour le rôle de meurtrière mais l'identité est à nouveau une sorte de jeu : Solange fait les gestes qu'elle pense être ceux d'une criminelle – elle fume – mais les exécute mal (elle « *fume d'une façon maladroite. La fumée la fait tousser* », *id.*, p. 161). C'est un rôle qu'elle joue mal. Mais, chez Genet, un faux général peut devenir un vrai général si tout le monde pense qu'il en est un, et il en va de même pour les meurtriers : Solange joue à être criminelle, mais ne tue personne, son statut de

¹⁶C'est souvent le cas chez Genet : c'est au moment de commettre le meurtre qui le fera entrer dans la catégorie des assassins que Notre-Dame-des-Fleurs peut dire : « C'est moi » (*Notre-Dame-des-Fleurs*, dans *Œuvres complètes*, 1951, t. 2, p. 60).

¹⁷Sénèque, *Médée*, dans *Tragédies*, trad. du latin par Léon Herrmann, édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 1989, t. 1, vers 910, p. 170.

criminelle appartient au rêve éveillé de la « cérémonie », et, cependant, la réalité bascule dans le jeu grâce au suicide de Claire qui a pour fonction de réaliser, aux yeux du monde, le meurtre que Solange n'a que rêvé. Solange va effectivement être regardée comme une meurtrière – celle de sa sœur – de sorte que la réalité ne sera rien d'autre que la prolongation du jeu, son changement d'échelle et son passage d'une sphère intime, dans laquelle les sœurs sont uniques spectatrices d'elles-mêmes, à la sphère publique où autrui regardera Solange comme la criminelle qu'elle ne fait que jouer à être. « Genet, dit Sartre, ne se soucie pas de graver l'imagination dans le réel, à la manière de l'employé qui "réalise son rêve d'avoir une maison" ». Il veut attirer le réel dans l'imaginaire et l'y noyer¹⁸ » : n'est-ce pas très exactement ce que l'on trouve à la fin des *Bonnes* ? Le rêve criminel n'est pas réalisé – aucun meurtre dans cette histoire – mais il n'y aura plus aucun réel à opposer à Solange pour lui imposer de n'être pas la criminelle de son fantasme.

JOUER AUTRUI ET SE JOUER SOI-MÊME

§8

L'enjeu des *Bonnes* est donc de se défaire d'une image de soi imposée – vécue dans l'humiliation – au profit d'une autre qui sera choisie – et vécue dans la jubilation. C'est cette jubilation que l'on trouve dans *Le Balcon*. Pourquoi les clients viennent-ils si nombreux au *Grand Balcon* d'Irma ? Ils viennent « appelés par [l]es miroirs et [l]es lustres » (*Le Balcon*, p. 288). Venir pour les lustres, c'est venir comme dans un théâtre – le lustre étant ornement traditionnel du théâtre à l'italienne –, venir pour les miroirs, c'est venir pour se voir soi-même. Claire et Solange – à ceci près que les clients du bordel sont tous des hommes – auraient pu se rendre chez Irma pour jouer à être les meurtrières d'une prostituée jouant une Madame de pacotille. Cette mise en spectacle de soi-même est, là encore, tributaire d'une relation à autrui, mais contrôlée, fictive, et donc satisfaisante pour le client. « [F]ausse voleuse, je deviens un faux juge », dit le Juge à la prostituée qui joue le rôle de l'inculpée (*id.*, p. 272), et il trouve dans le Bourreau un « miroir qui [le] glorifie » (*id.*, p. 275). À nouveau, autrui se présente comme l'intermédiaire permettant de se voir tel ou tel, et la réflexion sur le rapport de soi à soi se superpose à la réflexion sur les rapports sociaux : être juge, c'est être reconnu comme juge par les autres mais c'est du même coup occuper un rôle social et jouir d'une position d'autorité qui n'existe que s'il y a quelqu'un par rapport à qui en jouir¹⁹.

¹⁹Dans la version de la pièce de 1956 – souvent bien plus explicite que la version de 1968 – on voyait Carmen dire à l'Évêque qu'il allait avoir à être évêque officiellement, mais ce dernier s'effrayait de l'imposture : il n'est qu'un petit employé du gaz... Carmen répliquait qu'il ne serait pas plus faux que n'importe quel autre prélat, car être évêque c'est être reconnu comme évêque : « Comment seriez-vous encore un

§9

Cette jubilation de l'image de soi atteint également les prostituées-actrices de la maison d'illusions. C'est un point important en ce que la séduction du beau rôle permet d'établir un parallèle entre deux figures du jeu : Carmen et Chantal²⁰. Le parallèle apparaît déjà par l'onomastique²¹ : le *carmen* latin a pour répondant le *chant* de Chantal²². Chantal rejoint la résistance pour y trouver ce que Carmen trouve au bordel : le regard d'autrui dans le cadre d'une mise en scène qui rehausse le réel – banal ou décevant – au niveau du mythe. Irma a confié à Carmen sa comptabilité, mais cette dernière ne peut cacher que la promotion ne l'enchanter guère : elle regrette ses années de prostituée-actrice (« “Ça”te manque ? », constate Irma – *id.*, p. 286). Qu'est-ce qui manque à Carmen dans son ancien rôle ? Ce qui lui manque, c'est une certaine image d'elle-même renvoyée par autrui :

CARMEN, *décidée* : Deux fois par semaine, le mardi et le vendredi, Immaculée conception de Lourdes, j'ai dû apparaître à un comptable du Crédit Lyonnais. Pour vous c'était de l'argent dans la caisse et la justification du bordel, pour moi c'était... [...] J'étais heureuse. [...] J'ai vu mon action sur mon comptable. J'ai vu ses transes, ses sueurs, j'ai entendu ses râles... [...] Votre comptabilité ne remplacera jamais mon apparition. C'était devenu aussi vrai qu'à Lourdes. (*Id.*, p. 288-289)

employé du gaz si personne ne reconnaît en vous l'employé du gaz ? [...] comment ne sauriez-vous pas un évêque, si tout le monde vous reconnaît comme évêque ? » (*Le Balcon. Appendices*, p. 405).

²⁰Yaacov Raz, dans sa mise en scène au théâtre Khan de Jérusalem en 1982, fait le choix inspiré de confier à la même actrice les rôles de Carmen et de Chantal.

²¹Jean-Bernard Moraly avait déjà souligné la proximité des noms (*Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Paris, Nizet, 2009, p. 94). De manière moins visible, c'était déjà le cas de Claire et Solange. Certes, le nom de Solange renvoie à Ange Soleil (criminel – réel – qui est plusieurs fois mentionné dans *Notre-Dame-des-Fleurs*) et c'est également le nom de l'amie du jeune Culafoy (l'enfance de Culafoy étant une projection de l'enfance de Genet, on ne s'étonnera pas que la Solange personnage ait son répondant dans la biographie de l'auteur : il s'agit de la petite Solange Comte, que Genet a connu à Alligny-en-Morvan, voir Edmund White, *Jean Genet*, trad. de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, 1993, p. 49), mais il faut remarquer que le sème solaire contenu dans le prénom Solange correspond fort bien à l'isotopie de la lumière dans laquelle s'inscrit le prénom Claire.

²²Le nom de Chantal se comprend par rapport à sa fonction : c'est elle qui doit « chanter » la révolution. Dans un sens très concret (on lui demande de chanter pour les combattants) mais aussi dans un sens plus métalittéraire : le chant est la métaphore traditionnelle de la poésie lyrique dans sa composante encomiastique. « Chanter » la révolution, c'est célébrer la révolution à la manière du poète, or, Genet explique dès l'Avertissement de la pièce que la célébration crée de belles images qui finissent par faire oublier les réalités dont elles sont les images. Chantal est la représentante d'une certaine forme de poésie engagée et de son échec. Genet reviendra abondamment sur les rapports entre la poésie et l'action politique – sur le risque consistant à faire oublier le réel au profit des beautés de la célébration poétique – dans *Un captif amoureux*.

§IO

Et l'on trouve quelques pages plus loin :

CARMEN : [...] Aidée par le vice et la misère des hommes, moi aussi j'ai eu mon heure de gloire ! D'ici, l'écouteur à l'oreille et le viseur à l'œil, vous pouviez me voir dressée, à la fois souveraine et bonne, maternelle et si féminine, mon talon posé sur le serpent en carton et les roses en papier rose, vous pouviez apercevoir aussi le comptable du Crédit Lyonnais à genoux devant moi, et s'évanouissant à mon apparition, hélas, il vous tournait le dos, et vous n'avez pas connu ni son regard d'extase ni les battements affolés de mon cœur. (*Id.*, p. 294)

§II

On notera la mise sur le même plan du « regard d'extase » du client et des « battements affolés [du] cœur » de Carmen : ce qui la trouble, c'est d'être regardée. Bien sûr, cette « action » de Carmen sur le client n'est jamais qu'un jeu, mais Carmen – « maternelle » devant son client – trouve un substitut au rôle qu'elle a perdu dans l'amour pour sa fille²³. Irma ne s'y trompe pas : « Tu [Carmen] es la princesse lointaine qui vient la voir avec des jouets et des parfums. Elle te place au Ciel » (*id.*, p. 288). Le rapport intersubjectif extérieur au bordel fonctionne donc de la même manière que celui qui se construit selon les règles de la « maison d'illusions ». C'est la raison pour laquelle Carmen peut être tentée de quitter le bordel pour rejoindre sa fille : elle trouve dans la maternité quelque chose qui est du même ordre que ce qu'elle trouvait dans son rapport au client. Le rôle change – elle est devenue « Princesse » – mais en partie seulement – l'enfant place sa mère « au Ciel », ce qui évoque l'Assomption de la Vierge²⁴.

§I2

Cette homogénéité entre le bordel et son dehors annonce déjà la possibilité, pour Chantal, de trouver dans la révolution exactement la même chose que ce que Carmen trouve au bordel. D'ailleurs, que joue Carmen ? L'Immaculée conception, c'est-à-dire qu'elle joue la Vierge. Or, si l'on en croit Irma, « [d]ans toute révolution il y a une putain exaltée qui chante une Marseillaise et se revirginise » (*id.*, p. 295) – elle demande à Carmen : « tu seras celle-là ? », mais « celle-là », ce sera en fait Chantal, de sorte

²³Il est d'ailleurs important que l'opposition entre le dehors et dedans du bordel, pour Carmen qui hésite à quitter ses fonctions, soit représentée par une opposition entre la figure de la Vierge et le choix de la maternité, images *a priori* contradictoires, et qui pourtant ne le sont pas (la Vierge qu'incarne Carmen est celle de l'Immaculée conception, souvent confondue avec le dogme de la conception virginale). La Vierge devrait être opposée à la maternité, mais elle ne l'est pas ; les illusions du bordel devraient être opposées à la réalité de la vie en dehors de bordel, mais elles ne le sont pas.

²⁴Ajoutons que le ciel est toujours dans la pièce le lieu des images, des illusions belles mais fausses. Pensons à ce « ciel abstrait » où le chant peut « précipit[er] » la révolution en la chantant et en lui faisant perdre son caractère concret (*Le Balcon*, p. 262 – pourtant le ciel est en haut, et le précipice en bas... monter dans un ciel qui fixe de belles images sans lien avec le réel, c'est donc déchoir autant que monter).

que l'une et l'autre pourraient fort bien tenir le même rôle. On pourrait croire que se « revirginise[r] » consiste à se racheter moralement après les vices de la vie de « putain », mais puisque, précisément, la « putain » jouait la Vierge²⁵, se « revirginise[r] » ce pourrait n'être rien d'autre que retrouver dans la révolution les plus belles heures de l'actrice-prostituée.

§13

Chantal, qui joue à incarner la Liberté guidant le peuple, paraît fort flattée du regard que les révoltés portent sur elle. Elle se pique d'être la meilleure « entraîneuse d'hommes » (*id.*, p. 311) et il rentre manifestement de la fierté dans le fait qu'elle pense l'emporter sur d'autres égéries révolutionnaires potentielles : « J'ai deux rivales populaires, d'autres pouilleuses ? Qu'elles y viennent, je leur fais mordre la poussière. Je suis sans rivale » (*ibid.*). Elle ne s'efface pas derrière les impératifs de la révolte, mais paraît utiliser la révolte à la constitution de son image (« tu seras fier de ma victoire », dit-elle à Roger, *id.*, p. 314 : ce n'est plus la victoire du peuple, c'est le triomphe personnel de Chantal). On retrouve à propos de Chantal les images de l'Assomption : elle « grimpe au ciel » (*id.*, p. 311), alors que Roger, qui prétend refuser les images au profit du réel, refuser les symboles au profit des choses symbolisées, « rest[e] sur terre » (*ibid.*). « Déjà tu es quelque chose comme une sainte » lui disait Roger dans la version de la pièce publiée en 1960 (*Le Balcon. Appendices*, p. 433), ce qui la rapproche de Carmen jouant la sainte Vierge – d'ailleurs l'image de la sainte n'a pas tout à fait disparu de la version *ne varietur* puisque l'Évêque se félicite, après la mort de Chantal : « J'ai eu la présence d'esprit d'en faire une de nos saintes²⁶ » (*Le Balcon*, p. 335). Roger déplore que Chantal devienne

²⁵D'ailleurs, le bordel est le lieu paradoxal de la virginité : le bordel est « [v]ierge. C'est-à-dire stérile » (*Le Balcon*, p. 308). Irma appelle les prostituées : « mes grandes, mes longues stériles » (*id.*, p. 288). Les prostituées ne sont pas simplement stériles en ce sens que les rapports sexuels n'ont pas pour enjeu la procréation : la stérilité du bordel se comprend par rapport au fait que les relations qui s'y établissent ne mènent à aucune création, elles sont cycliques et ont pour fonction la représentation d'images qui pré-existent à leurs actualisations particulières dans telle ou telle mise en scène (l'image du Juge, indépendante de la personne qui l'interprète). La stérilité renvoie ici au caractère improductif des illusions du bordel et doit être pensée en relation avec l'idée de fixité qui accompagne toujours dans la pièce la notion d'image : le monde de l'image est un monde de la fixité, de l'immobilité, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le lieu par excellence de l'illusion soit un monde stérile, un monde où ne se crée rien de nouveau. En cela, il est bien naturel que l'entrée du Chef de la police dans la « nomenclature » du bordel, donc dans le monde des images, soit concomitante d'une castration symbolique (Roger, déguisé en Chef de la police, se châtre) : une fois son image fixée, il sort du domaine de l'action, il n'ajoute plus rien à lui-même. La stérilité doit être rapprochée de la notion de mort, également employée pour évoquer la fixité des images (le Chef de la police s'enfonce dans un mausolée une fois son image fixée) : c'est toujours la même idée, l'image est associée à la mort et à la stérilité parce qu'elle est improductive, fixe, terminée.

²⁶Roger répète volontiers (*Le Balcon*, p. 310 et 311) qu'il a tiré Chantal « du tombeau ». La mort

« une licorne ou un aigle à deux têtes » (*id.*, p. 313) – c'est-à-dire une figure héraldique, et, effectivement, Chantal finira « écartelée²⁷ » sur le drapeau, devenue sorte de blason donc, un symbole, une image – or, la licorne, si l'on en croit le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, est un symbole couramment associé à la virginité et, plus précisément, à l'imagerie mariale²⁸.

§14

Chantal est donc la Carmen des révolutionnaires : on ne sort pas de la logique de l'image de soi²⁹ qui permet une satisfaction narcissique. À vrai dire, personne n'y échappe. « [C]'est pour que le visage d'une femme soit témoin que d'habitude... » (*id.*, p. 343) : Roger ne termine pas sa phrase, mais il est en train d'incarner le Héros – c'est-à-dire le Chef de la police une fois que celui-ci est passé dans la nomenclature du bordel, troquant sa fonction contre son image³⁰. Il faut comprendre que l'héroïsme est spectacle. C'est une idée fréquente chez Genet. Ce regard de femme qui invite à l'héroïsme, c'est le pendant hétérosexuel de ce que Genet écrivait dans *Splendid's* lorsque Bravo, avouant son homosexualité à Riton, affirmait : « Dans tous les coups j'étais avec toi : pour te soutenir. Vous avez besoin, pour vous aider, d'un regard infatigable, et qui vous porte³¹. » Ce « vous » désigne les criminels audacieux qui occupent l'imaginaire du premier Genet : leur audace est fonction de l'admiration qu'on leur porte – admiration mêlée de désir. Riton est un « dur », mais il ne peut l'être que parce que (et pour que) Bravo lui

est toujours associée à la fixité des images, images dont le bordel est, par excellence, le lieu, mais il faut également songer au fait que la résurrection est un motif chrétien : on pense au Christ, bien sûr, mais également à Lazare. Si la résurrection ne renvoie pas directement à la figure de la Vierge, elle fait encore signe vers l'imaginaire de la sainteté dans la tradition chrétienne.

²⁷ Là encore, il s'agit de vocabulaire héraldique.

²⁸ « Elle représente dans l'iconographie chrétienne la Vierge fécondée par l'Esprit Saint. [...] Elle est devenue au Moyen Âge le symbole de l'incarnation du Verbe de Dieu dans le sein de la Vierge Marie. » C'est donc l'image de la conception virginale, souvent confondue avec l'Immaculée conception. Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, à l'entrée « Licorne », p. 568-570. Sur la confusion fréquente entre conception virginale et Immaculée conception, voir Jean-Yves Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France / Quadrige, coll. « Référence », 1998, à l'entrée « Marie », p. 707-715.

²⁹ Au reste, il n'est pas impossible que toute la révolte ne soit qu'une mise en scène, l'une des illusions du bordel. C'est ce que Genet suggère dans *Comment jouer « Le Balcon »* (p. 258 : « L'existence des révoltés est dans le bordel, ou au-dehors ? Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin »).

³⁰ « [J]'obligerai mon image à se détacher de moi, à pénétrer, à forcer tes salons, à se réfléchir, à se multiplier. Irma, ma fonction me pèse », déclare le Chef de la police (*Le Balcon*, p. 304). La fonction est du côté de l'action, l'image du côté de la pure apparence. On retrouve l'opposition théorisée plus tôt par L'Évêque entre la fonction et le mode d'être (*id.*, p. 268-269).

³¹ *Splendid's*, dans *Théâtre complet*, op. cit., p. 233.

renvoie de lui-même, par son regard admiratif, l'image du « dur ». Cependant, il n'est pas certain que ce jeu narcissique soit favorable à l'action révolutionnaire. Voici ce que déclare Genet dans un entretien accordé à Antoine Bourseiller, en 1981 :

Dans une région qui se trouve à environ trente kilomètres d'Aman, presque sur le Jourdain, il y avait une bataille entre les feddayin et les troupes jordaniennes du roi Hussein. Un cinéaste français avait demandé l'autorisation à Arafat ou à un de ses copains de filmer la bagarre, lui-même étant dans la bagarre, c'est-à-dire très près des lieux de combats. Et on n'a pas voulu, les responsables militaires n'ont pas voulu. Le cinéaste a cru peut-être que les responsables militaires prenaient soin de sa vie, qu'ils voulaient le protéger. Pas du tout, il s'agissait d'autre chose, à mon avis. Les responsables palestiniens savaient les dangers de la caméra, l'espèce de séduction que représente la caméra pour n'importe quel narcissisme et que les combattants, sachant qu'ils sont filmés, combattraient mal, ils combattraient moins bien, ils risqueraient de préférer leur narcissisme à l'instinct de survie³².

§15

On voit à quel point la réflexion de Genet sur le rapport théâtral de soi à soi dépasse la simple manie littéraire et se fait applicable à la psychologie humaine en général. Les responsables palestiniens, selon Genet, ont ressenti la tendance naturelle qui ferait que leurs soldats joueraient volontiers aux héros, au détriment de tout pragmatisme militaire. Chaque soldat souhaiterait faire du champ de bataille le décor du film dont il serait le protagoniste, comme chaque personnage genétien veut transformer le monde en théâtre pour y jouer son propre rôle : « le théâtre charmant dont vous êtes le héros », pour reprendre les mots de Carmen dans la version de la pièce publiée en 1956 (*Le Balcon. Appendices*, p. 405, Carmen parle ici des mises en scène du bordel mais cette expression correspondrait tout à fait aux rebelles). Dans un fragment supprimé, Roger disait des combattants : « je crois même que cette révolte les amuse. Elle les excite. Ils frôlent la mort, le sacrifice, l'héroïsme » (*id.*, p. 440). Son interlocuteur – Henri, personnage qui disparaît, remplacé par L'Homme du sixième tableau – lui rappelle qu'il ne s'est pas montré au-dessus de tout soupçon d'héroïsme de convention : « Mais toi-même, quand tu as été mis en joue par l'officier... » Cette allusion s'éclaire grâce à un autre fragment que Genet n'a pas conservé, dans lequel on voyait un soldat sur le point de tuer Roger :

L'OFFICIER, rageur : Crie vive la Reine.

ROGER, se figeant dans un garde-à-vous héroïque : Vive la révolution !

³²Jean Genet, *L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 222.

Un coup de feu, l'officier tombe. Roger se précipite sur lui et lui dérobe son revolver. Entre Henri, un ami de Roger, sortant de l'ombre. [...]

ROGER, mal à l'aise : Tu m'as trouvé ridicule ?

HENRI, affectueusement : Je me le demande ? En prenant la pose devant l'officier, tu me tendais un cadavre décoratif pour que j'aie l'offrir à la révolution ? (Id., p. 443-444)

§16

Roger étant pourtant celui qui dénonce le jeu des images, nous sommes dans la logique de l'argument *a fortiori* : si même celui qui s'oppose invariablement à l'image ne peut tout à fait se défendre de jouer au héros, c'est que personne n'échappe au désir d'apparaître admirable. Roger, ici, n'est pas bien différent du Général qui, jouant le mort, retrouve brièvement la vie pour recommander à la prostituée qui l'accompagne dans son fantasme : « Colombe ? [...] Ajoute que je suis mort debout ! » (*Le Balcon*, p. 284). Irma évoque également un client – le « Légionnaire héroïque » – dont le fantasme est précisément de mourir héroïquement au garde-à-vous devant l'ennemi, comme Roger est ici sur le point de le faire³³.

§17

Dans *Un captif amoureux*, Genet réaffirme le caractère inné de la théâtralité et la « fonction sociale, de ces images³⁴ » de nous-mêmes que nous formons : « l'histoire est faite du besoin de détacher de soi [...] des images fabuleuses, agissant à long, à très long terme, après la mort³⁵ » écrit-il. « Il n'y a probablement pas d'homme qui ne désire devenir fabuleux, à grande ou réduite échelle », trouve-t-on au même passage. Soucieux d'être – ou plutôt d'apparaître, mais c'est qu'il n'y a pas d'autre moyen pour être – « fabuleux », nous constituons des représentations de nous-mêmes que nous tentons d'imposer aux autres. Nous voulons que le moi-pour-autrui se conforme au projet que nous formons, et ce moi-pour-autrui doit nous remplacer et nous survivre :

[...] l'homme compose une image qu'il veut propager, qu'il veut substituer à lui-même [...] : c'est qu'à la fin, l'image qui subsiste après la retraite ou la mort doit être agissante : celle de Socrate, du Christ, de Saladin, de Saint-Just³⁶...

³³ « Quelle idée de se faire viser comme par un Arabe et de mourir – si l'on peut dire ! – au garde-à-vous sur un tas de sable ! » (*Le Balcon*, p. 289). Ommou, dans *Les Paravents* (*Théâtre complet*, op. cit., p. 733) dénoncera l'« esthétique du décès » à laquelle les rebelles sont sensibles : les belles morts héroïques flattent le narcissisme des combattants mais entravent l'efficacité de la révolte.

³⁴ Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 354.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Un captif amoureux*, op. cit., p. 354. Socrate, le Christ, Saladin... On pourrait ajouter le Pape tel que Genet nous le montre dans la pièce « Elle ». Le vrai Pape, ce n'est pas tant l'individu que l'image du

§18

Cette image de moi qui agit après ma mort, c'est celle que recherche le Chef de la police du *Balcon*³⁷. Sans doute le moi réel n'est-il que la suite des tentatives manquées pour me constituer en image, c'est en tout cas ce que suggère Genet lorsqu'il écrit qu'il n'y a probablement rien derrière ces images :

Le théâtre disparaîtra peut-être dans sa forme mondaine actuelle – déjà, semble-t-il, menacée – la théâtralité est constante si elle est ce besoin de proposer non des signes mais des images complètes, compactes, dissimulant une réalité qui est peut-être une absence d'être. Le vide³⁸.

§19

Pascal – que Genet semble avoir beaucoup lu – avait observé quelque chose d'assez similaire à ce que notre auteur théorise ici :

Nous ne nous contentons pas de la vie que nous avons en nous et en notre propre être : nous voulons vivre dans l'idée des autres d'une vie imaginaire, et nous nous efforçons pour cela de paraître. Nous travaillons incessamment à embellir et conserver notre être imaginaire, et négligeons le véritable³⁹.

§20

Cet « être imaginaire » que nous voulons faire vivre dans le regard de l'autre, c'est ce que Genet appelle l'« image » dans *Un captif amoureux*, ou dans *Le Balcon*, et la « légende » dans *Journal du voleur*, la différence entre Genet et Pascal étant qu'on ne

Pape fixée par le photographe. Le Pape ne préexiste donc pas à la photographie qui doit être prise et qui a pour fonction de faire apparaître l'image du Pape, laquelle est, finalement, le seul Pape (« LE PAPE : [...] je ne suis plus le Pape – ou ne le suis pas encore – puisque vous [le photographe] ne m'avez pas donné l'attitude ni le geste qui me fixeront en pape », « Elle », dans *Théâtre complet*, op. cit., p. 456 – ce n'est pas sans rappeler le rôle des photographes au début du neuvième tableau du *Balcon*, p. 827-828). Gene A. Plunka, qui rapproche « Elle » et *Le Balcon* (le manuscrit d'« Elle » et le premier manuscrit du *Balcon* sont tous deux datés de novembre 1955, les pièces appartiennent à une même période d'écriture) souligne que ce que veut le Chef de la police – disparaître au profit d'une image publique – c'est précisément le sort du Pape dans « Elle », mais le Pape se désespère d'un sort que le Chef de la police veut à tout prix faire sien (Gene A. Plunka, « Reassessing Genet's *Le Balcon* », *Modern Language Studies*, vol. 36, n° 1, été 2006, p. 36-48, ici p. 45).

³⁷C'est également ce que fait Genet au travers de la notion de « légende », développée notamment dans *Journal du voleur*. Genet dit qu'il écrit pour « [r]éussir [sa] légende » (*Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 218). La légende, c'est le fait, pour Genet, de créer une image de lui-même qui va remplacer sa biographie.

³⁸*Un captif amoureux*, op. cit., p. 355.

³⁹Pascal, *Pensées*, in *Pensées. Opuscules et lettres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques jaunes », 2011, fragment 653 (Sellier), p. 482.

saurait négliger son être véritable au profit de cette image, car il n'y a pas d'être véritable caché derrière l'apparence⁴⁰.

LA VÉRITÉ PARADOXALE DU THÉÂTRE

§21

Cette pensée de l'image suppose donc une pensée du moi, une pensée du pouvoir – « Il me semble que le pouvoir ne peut se passer de théâtralité⁴¹ », déclare Genet à Hubert Fichte – et encore une pensée du théâtre. La théâtralité étant absolument partout, le théâtre n'est plus le lieu propre de la théâtralité mais bien plutôt le lieu de la mise en évidence de la théâtralité : « Il y a un endroit au monde où la théâtralité ne cache aucun pouvoir, c'est le théâtre⁴² », trouve-t-on dans le même entretien. Le théâtre n'a pas pour spécificité de montrer des images fausses, il a pour spécificité de les montrer pour ce qu'elles sont : fausses. Il est un lieu du faux, mais d'un faux non dissimulé qui a donc quelque chose de plus vrai que la fausseté du pouvoir ou que celle de nos attitudes individuelles⁴³. Cela explique la volonté constante de Genet d'aller toujours plus loin dans un théâtre qui se donne comme théâtre. Le théâtre doit montrer le monde, le révéler, mais si le monde est déjà un théâtre, alors la meilleure manière de dire quelque chose du monde c'est encore de montrer sur scène que nous sommes dans un théâtre.

§22

On trouve dans *Comment jouer « Les Bonnes »* (p. 126) une remarque particulièrement révélatrice du rapport de relative homogénéité entre le théâtre et le réel tel que Genet le pense :

« Madame », il ne faut pas l'outre dans la caricature. Elle ne sait pas jusqu'à quel point elle est bête, à quel point elle joue un rôle, mais quelle actrice le sait davantage, même quand elle se torche le cul ?

⁴⁰ « La pensée moderne a réalisé un progrès considérable en réduisant l'existant à la série des apparitions qui le manifestent » écrit Sartre (*L'Être et le Néant*, op. cit., p. 11). On pourra également citer : « l'être d'un existant, c'est précisément ce qu'il paraît » (*id.*, p. 12). Bien sûr, l'apparaître phénoménologique de Sartre n'est pas réductible à l'apparence, mais lorsque Sartre affirme qu'il n'y a pas, sous l'être tel qu'il se manifeste, un autre être souterrain, un être profond qui serait l'être véritable, nous ne sommes pas très loin de ce que révèle le traitement des personnages chez Genet. D'ailleurs, le propos de Sartre n'est guère éloigné de ce que dit Marie-Claude Hubert au sujet de notre auteur : chez Genet, « l'être est une série de paraître » (Marie-Claude Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997, p. 7).

⁴¹ *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 155.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Au cours de l'interview, Genet explique qu'en répondant aux questions d'Hubert Fichte il ne peut parvenir à une parfaite honnêteté puisqu'il essaie de donner de lui une image correspondant à ce qu'il veut que l'on pense de lui, ce qui relève encore de la théâtralité (*id.*, p. 154).

§23

Madame – le personnage, non pas l’actrice qui l’incarne – est comparée à une actrice, mais pas à une actrice sur les planches, pas à une actrice en train de faire son métier d’actrice : à une actrice en train de « se torche[r] le cul ». Madame n’est pas fausse parce qu’il s’agit d’un rôle de théâtre : elle est fausse parce que la bourgeoise joue à être la bourgeoise qu’elle croit être naturellement, et c’est en fait cette fausseté qui est gage de vérité car le personnage – Madame – est en cela semblable à la personne réelle – l’actrice – puisque l’actrice qui se « torche » – donc l’actrice dans l’intimité, lorsque personne ne la regarde – joue en fait tout autant que l’actrice qui se produit sur scène. Il est significatif que Genet choisisse une image de l’intimité : il aurait pu prendre l’exemple d’une comédienne lors d’une réception mondaine. L’image des cabinets suppose que l’actrice joue un rôle même sans public autre qu’elle-même : c’est dire que nous sommes à chacun, toujours, notre propre public lorsque le regard des autres fait défaut.

§24

Il s’ensuit une certaine conception du rapport mimétique entre le théâtre et le monde réel : si notre vie réelle est une constante mise en scène de soi, alors le théâtre réaliste, le théâtre qui montre le monde et nous en révèle ce que nous ne percevons pas toujours, n’est plus le théâtre que l’on considère habituellement comme tel. Le théâtre est en fait le seul lieu du vrai non pas en tant qu’il est vrai mais en tant qu’il est le seul lieu où le faux apparaît dans sa fausseté, alors que la vie réelle comprend la même inauthenticité mais sans que nous ne nous apercevions toujours que nous jouons. La réalité du théâtre, c’est d’être un miroir de la fausseté du monde en dehors du théâtre. Cela mène à un paradoxe qui est central pour qui veut comprendre la dramaturgie de Genet : le théâtre le moins réaliste, le théâtre le plus artificiel, par un retournement dont nous comprenons maintenant les raisons, est en fait le théâtre le plus réaliste parce que c’est le seul théâtre à nous révéler quelque chose du réel. Continuons notre lecture du *Comment jouer* « *Les Bonnes* » (p. 126-127) :

§25

Sacrées ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous rêvons ceci ou cela. Sans pouvoir dire au juste ce qu’est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d’être : la description de gestes quotidiens vus de l’extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l’aide d’un personnage multiple et sous forme de conte), tel que je ne saurais – ou n’oserais – me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d’endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse.

§26

Si les bonnes sont des « monstres », c’est parce qu’elles permettent une monstra-

tion⁴⁴. Nous avons dit que si Genet choisit de représenter l'actrice aux cabinets, c'est parce qu'alors elle est à elle-même le seul public possible : il en va de même ici, dans le rapport au théâtre que Genet propose. Le théâtre n'est jamais qu'une reproduction de notre rapport à nous-mêmes : dans la vie réelle, je joue ma vie et je me regarde la jouer. Au théâtre, je regarde quelqu'un qui fait la même chose et je peux me retrouver en lui, non pas que je sois comme le personnage (« tel que je ne saurais [...] me voir ou me rêver », écrit Genet : je ne suis pas Le Cid ou un criminel de Jean Genet) mais je suis moi aussi « monstre », occasion de monstration, personnage, être qui existe en tant qu'il est perçu et par moi-même d'abord. On notera ce curieux paradoxe : le comédien « endosse des gestes et des accoutrements » pour « me montrer nu ». « [E]ndosse[r] des gestes et des accoutrements », comme les bonnes imitant Madame, n'est-ce pas l'image d'un certain artifice ? Les comédiens ne visent pas le naturel, ils ne se montrent pas tels qu'en eux-mêmes, parce que c'est en montrant le jeu comme jeu, le faux comme faux, en accentuant l'artificialité, qu'ils me révèlent quelque chose de moi-même. À l'inverse, Genet rejette un théâtre qui serait « la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur », c'est-à-dire un théâtre prétendument réaliste, objectif : si je vois ce théâtre, j'oublie que je suis au théâtre, j'ai l'impression de voir ce qui est sur scène comme je verrais un voisin ou un ami accomplissant ces gestes quotidiens, ce théâtre ne diffère pas de ma conception spontanée de la réalité, il ne me révèle donc rien sur celle-ci. L'actrice aux cabinets n'a pas l'impression de jouer : dans la vie quotidienne nous ne nous apercevons pas que nous sommes en représentation et que nous agissons en fonction d'un regard (quand bien même ce serait notre propre regard), un théâtre prétendument réaliste reproduirait sur scène cet état d'inconscience. En revanche, un théâtre qui se montre comme théâtre me montre nu, me montre tel que je suis, parce qu'il montre que je joue la comédie de mon identité comme les acteurs sur les planches.

§27

« Chacun de nous doit tendre à cela : tâcher d'apparaître à soi-même dans son apothéose⁴⁵ », écrit Genet dans *Le Funambule*. Solange devenue grande criminelle, le Chef de la police entré dans la nomenclature du bordel, sont certainement des illustrations de cette quête d'une image de soi qui satisfasse aux exigences d'un spectacle que l'individu s'offre à lui-même. Toute la difficulté de cette entreprise tient au fait qu'il n'est pas seul à jouer dans cette pièce et que son rôle dépend de celui des autres : Œnone peut bien se rêver en Phèdre, mais il est difficile de s'apparaître à soi-même sous les traits d'une reine de tragédie lorsqu'on cire des souliers. C'est là que réside l'enjeu politique des pièces de Ge-

⁴⁴Le mot de « monstre » n'apparaît pas dans la version *ne varietur* de la pièce, mais on le trouvait dans des états antérieurs du texte, appliqué aux bonnes (*Les Bonnes. Appendices*, p. 201, 205 et 206).

⁴⁵*Le Funambule*, dans *Œuvres complètes*, 1979, t. 5, p. 26.

net : il nous montre comment la société influe sur la constitution de l'identité, il montre que le moi n'est jamais indépendant d'autrui, de sorte que les rapports sociaux peuvent nous imposer une identité qui ne nous satisfait guère, et nous forcer à jouer un second rôle dans notre propre vie.

§28

La révolte génétienne, telle qu'elle se présente à nous dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*, consiste donc moins à se battre pour tel ou tel avantage matériel – richesses, conditions de vie – qu'à passer d'une identité imposée à une identité revendiquée. Cette quête d'une image de soi héroïque pourrait donc prendre le pas sur la lutte politique, car il n'est nul besoin que la révolution triomphe pour que le révolutionnaire s'apparaisse à lui-même sous les traits d'un personnage formidable et romanesque. Cette quête de l'image risque d'aboutir à l'échec politique des dominés qui entendaient se soulever contre les dominants : pour que l'une des bonnes parvienne à l'identité de criminelle, il faut que l'autre meure, et Madame demeure sauve ; pour s'apparaître à eux-mêmes comme des héros, les rebelles du *Balcon* sont prêts à troquer la victoire effective contre une mort inutile qui les transmue en de preux martyrs, ce qui n'ébranle pas le régime en place. Ce sera la tâche d'Ommou, dans *Les Paravents*, de rappeler aux combattants que la victoire politique et la constitution d'une image héroïque sont des enjeux tout différents, et elle les encouragera à sacrifier celle-ci au profit de celle-là. La leçon d'Ommou sera qu'il est parfois utile d'apparaître vil pour mener à bien une révolte qui ne se contente pas de beaux rebelles rêvant de leur gloire posthume mais nécessite des actions violentes souvent fort éloignées de l'image que l'on se fait d'un héros.

Quelques mots à propos de : Jean-Christophe Corrado

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de lettres modernes, Jean-Christophe Corrado a soutenu en 2020 une thèse de doctorat portant sur l'œuvre de Jean Genet, auteur auquel il a consacré de nombreux travaux, articles et interventions dans le cadre de colloques. Il enseigne actuellement à l'Université polytechnique des Hauts-de-France (anciennement Université de Valenciennes) où il est en charge du cours d'agrégation portant sur Jean Genet.

Pour citer cet article

Jean-Christophe Corrado, « « Je ne serai donc jamais qui je suis ? » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/606>.