



**HAL**  
open science

**Déconstruction du romanesque et vertige de la morale  
dans les Amours du chevalier de Faublas de Louvet de  
Couvray**  
Cyril Francès

► **To cite this version:**

Cyril Francès. Déconstruction du romanesque et vertige de la morale dans les Amours du chevalier de Faublas de Louvet de Couvray. *Nouvelles francographies*, 2014, 4 (1-Tome 1), pp.109-119. hal-01584956

**HAL Id: hal-01584956**

**<https://hal.science/hal-01584956>**

Submitted on 10 Sep 2017

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

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

## Déconstruction du romanesque et vertige de la morale dans les *Amours du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray

Cyril Francès- Université du Québec à Trois-Rivières

### Résumé :

À première vue, les *Amours du Chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray semblent condenser toutes les impasses esthétiques du roman du XVIII<sup>e</sup> siècle : enchâssant les formes d'écritures les plus diverses selon une pure logique de l'effet, l'œuvre est traversée des contradictions propres à l'évolution du genre romanesque autour de la période révolutionnaire. Pourtant, la composition et le fonctionnement de ce montage de formes et de discours hétéroclites n'engagent pas seulement un art du divertissement mais conduisent plus profondément à une interrogation critique des pouvoirs de la fiction des Lumières et des savoirs qu'elle a tentés de formuler.

### Mots-clés :

Roman des Lumières – libertinage – littérature et savoir – intertextualité.

En conclusion de la préface de la *Fin des amours de Faublas*, rédigée à l'orée de la Révolution Française, Louvet déclare à propos de son roman : « Mais pendant que j'écrivais ces futilités, un grand changement s'est fait dans mon heureuse patrie. La plus belle carrière est désormais ouverte à ceux qui ambitionneront une gloire solide, utile à leur pays, utile au monde entier » (51). Cette abrupte manière de congédier les « futilités » romanesques pour laisser place au « grand changement » de l'Histoire a pour longtemps orienté la réception critique de *Faublas*, notamment en faisant du héros de Louvet le « dernier des libertins » (Crouzet), l'ultime avatar d'une figure protéiforme dont il métaphorise la « correction » par l'Histoire, la régénération par sa confrontation aux valeurs et à la sensibilité révolutionnaires. Tout se passe comme s'il fallait le recours à une double perspective morale et historique pour conférer au foisonnement du récit une lisibilité. La frénésie narrative de *Faublas* témoigne alors d'une double crise morale et esthétique (Delon) qui serait résolue par le raccord du fictionnel et de l'historique : l'incohérence du roman est rachetée d'être comprise comme symptôme d'un mouvement critique qui la dépasse, l'englobe et la justifie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Dans cette optique, le récit polonais inséré dans *Faublas* serait le véhicule fictionnel de la « régénération révolutionnaire » et du triomphe de « la morale bourgeoise » (Genand, 60-68), comme s'il réalisait par anticipation dans le fiction ce qui va advenir dans l'Histoire : « Les héros ascétiques surgis des forêts polonaises, et des combats pour la liberté (tout se passe comme si Louvet *appelait* en termes romanesques l'avenir historique), ces héros *nouveaux* feront triompher leur morale par le châtement » (Crouzet, 38).

Séduisante, cette perspective arrache néanmoins la fiction à elle-même en projetant son sens au-delà de l'univers de référence qu'elle construit, dans une réalité encore en latence lors de l'écriture. Elle minore ainsi la spécificité d'une dynamique narrative qui repose moins sur son rapport au réel que sur le pastiche des formes littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle et la mise en évidence de leur indétermination discursive. Ainsi, par exemple, ce sont les mêmes mots qui légitiment en préface la sortie de la fiction vers l'Histoire et, dans le récit, l'attaque libertine d'une religieuse par Faublas prisonnier dans le couvent où il a voulu enlever Sophie, son épouse<sup>2</sup> : « Le triomphe peut te paraître difficile ; mais enfin la carrière est ouverte, et vois comme il est digne de toi, le prix que le hasard propose en ce moment à l'éloquence ; une fille charmante, et la liberté ! Si jamais séduction fut excusable, assurément voici le cas » (494). Un même langage peut-il jouer sur des systèmes de valeurs à ce point contradictoires sans que l'ensemble de la rhétorique romanesque en soit affecté ? Si la citation du récit peut s'envisager sous l'angle strictement parodique, sa reprise préfacielle lui confère une autre valeur, éminemment délicate à circonscrire : le propos auctorial, à l'incontestable gravité, s'appuie sur une rhétorique invalidée à l'intérieur même du récit, comme s'il s'écrivait dans l'ignorance de l'entreprise critique menée par la narration qu'il introduit.

C'est ce fonctionnement ambivalent du narratif et de l'argumentatif, qui traverse l'ensemble des *Amours*, que je voudrais analyser ici : les deux régimes énonciatifs y sont dans un rapport mouvant de complicité et de dénégation, les conduisant à se confronter l'un l'autre à leur propre limite, c'est-à-dire *in fine* à jouer des limites du texte romanesque lui-même, sur le plan poétique, idéologique et heuristique. Le foisonnement narratif, la confusion des valeurs sentimentales et libertines, enfin l'ironie qui régit l'énonciation entravent en effet le processus de fabrication du savoir à l'intérieur du récit. En ce sens, la question qui est à la pointe de la démarche critique animant les *Amours de Faublas* pourrait se formuler ainsi : quelle est la validité de l'expérience symbolique de vérité dont le roman s'est voulu porteur au XVIII<sup>e</sup> siècle ?

Cette expérience visait d'abord à constituer un savoir d'ordre anthropologique, la « connaissance du cœur », en faisant du roman l'instrument d'une exploration morale et sociale en acte. *Faublas* en reprend les modèles fictionnels pour en afficher la faillite, ce qui conduit au sein du roman à un retour de la fiction sur elle-même : doutant de ses

---

Entrant dans l'arène révolutionnaire, le citoyen Louvet prolongerait ainsi dans le réel ce que sa fiction anticipait.

<sup>2</sup> C'est le père de Sophie qui a lui-même placé sa fille au couvent pour la soustraire à ce mari trop volage.

contenus, elle interroge les fondements épistémologiques sur lesquels repose sa visée morale, à savoir l'alliance possible et féconde de l'imaginaire, l'entendement et la sensibilité. Ce mouvement critique aboutit finalement à la mise en perspective d'un nouveau statut de la fiction, quelque part entre folie et science, aux confins du processus délirant et du discours orientant sa guérison.

Le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle est le vecteur de ce que Pierre Hartmann appelle les « Lumières de l'amour », c'est-à-dire une reconfiguration de la subjectivité amoureuse, de la conscience intellectuelle et des formes par lesquelles toutes deux s'expriment : le roman ouvre « un espace ludique pour une écriture expérimentale (...) où se rejoignent les pôles intellectuel et sentimental de la conscience occidentale au début du XVIII<sup>e</sup> siècle » (Hartmann, 11). Ces « Lumières de l'amour » définissent l'espace privilégié du *savoir* romanesque : le roman non seulement investit un nouveau continent de la psyché individuel, où se nouent le sentiment, le désir et l'imagination, mais plus encore le rend intelligible et lui donne une grammaire propre que lui seul, par sa plasticité discursive et sa puissance de figuration narrative, peut articuler. Ce faisant, le genre romanesque s'institue définitivement comme une expérience de connaissance apte à rendre compte des continuités et des ruptures entre sensibilité et intellect, à proposer de nouvelles normes morales ou culturelles, enfin à dessiner des formes inédites de subjectivité.

De ce progressif avènement du roman comme sujet de savoir, *Faublas* peut se lire à la fois comme l'aboutissement et la négation critique. Aboutissement puisqu'il condense l'ensemble des modèles narratifs et des discours idéologiques qui constituent la fiction du XVIII<sup>e</sup> siècle : les actions héroïques alternent avec des quiproquos de boudoir et l'exaltation vertueuse fraye avec la sophistique libertine. Négation critique, puisque la dialectique du désir et du sentiment tourne à vide et ne permet aucune appréhension positive des conduites amoureuses : l'énergie qui anime les personnages leur demeure opaque, et le récit en montre l'action et les effets sans en déchiffrer les principes. Cela tient en partie à ce que Louvet use de la relation critique entre libertinage et sentimentalisme sans la pousser jusqu'à son ultime conséquence : jamais le libertinage ne prétend révéler l'envers du sentiment (ou l'inverse), et c'est sur cette assumption impossible d'un terme par l'autre que repose la paradoxale dynamique romanesque, enchaînée à la vertu alors même qu'elle pousse à l'extrême toutes les formules narratives et axiologiques du libertinage.

C'est par ce refus de se soumettre aux stratégies herméneutiques traditionnellement induites par les formes et les discours qu'il met en scène que *Faublas* pointe l'impéritie de la fiction et son incapacité à fonder des modèles heuristiques viables. L'auto-analyse à laquelle se livre Faublas après sa première rencontre avec Sophie repose par exemple sur cette logique :

Revenu de ce premier transport, je me souvins d'avoir vu dans plusieurs romans les effets prodigieux d'une rencontre imprévue ; le premier coup d'œil d'une belle avait suffi pour captiver les sentiments d'un amant tendre, et l'amante elle-même frappée d'un trait vainqueur, s'était sentie entraînée par un penchant irrésistible. Cependant j'avais lu de longues dissertations dans lesquelles des philosophes profonds niaient le pouvoir de la sympathie qu'ils appelaient une chimère. (...) Mais sa jolie voix, d'abord altérée, qu'elle avait eu peine à rassurer par degrés ! ce doux sourire par lequel elle avait paru applaudir à ma méprise ! (...) L'espérance entra dans mon cœur ; il me parut très possible qu'en fait de tendresse, la philosophie radotât, et que les romans seuls eussent raison (56).

Le propos suggère une spontanéité naturelle du « transport » que vient appuyer un savoir romanesque. Celui-ci est cependant d'emblée suspect car énoncé en des termes idéalisants qui éclipsent la réalité de la rencontre dans de creuses représentations topiques. Ce premier mouvement, unissant dangereusement le savoir et l'imaginaire, est lui-même étouffé par le recours à la « philosophie », qui le renvoie à une « chimère », c'est-à-dire un préjugé. Il faut alors une relecture de la scène de rencontre selon les codes renouvelés d'une fiction attentive aux signes sensibles (le sourire et la voix altérée) pour finalement congédier le discours philosophique.

Ce complexe tressage de discours, exemplaire de l'appropriation par le roman du domaine de la conscience amoureuse, se fait cependant autour d'un terme ambivalent, la « sympathie ». Notion matrice des « Lumières de l'amour » en ce que, de Marivaux à Rousseau, elle permet de valoriser la sensibilité et de lui redonner une place centrale dans le jeu des rapports intersubjectifs, la « sympathie » est pourtant un concept instable, susceptible notamment d'une interprétation libertine et matérialiste, qui surgit plus loin dans le texte et qui justifie cette fois l'adultère de Faublas avec la comtesse de Lignolle :

C'est qu'ils existent en effet, ces atomes inhumainement rejetés par nos philosophes modernes, ces atomes sympathiques, qui, tout d'un coup partis du corps brûlant d'un adolescent vif, et dans la même seconde émanés des nubilees attraites d'une fille, se cherchent, se mêlent et s'accrochent pour ne faire bientôt des deux individus doucement attirés qu'un seul et même individu. (593)

Les deux passages sont emblématiques de la poétique romanesque de Louvet, au sens où l'espace subjectif qu'ils définissent mêle contradictoirement des archétypes littéraires et des vestiges du savoir philosophique, et les anime indifféremment par l'éloquence poétique du sentiment ou de l'épicurisme. Cette « cacophonie »<sup>3</sup> scripturale s'ajuste à une notion en apparence conciliatrice mais instable : entre pur affect physiologique et travail de l'imagination sur la sensibilité, la sympathie cristallise les contradictions exprimées par le texte sans les résoudre. Là est sans doute l'un des enjeux de l'écriture de *Faublas*, dans un art de pointer l'inadéquation des modèles qui médiatisent la subjectivité amoureuse et de rompre le lien entre les formes fictionnelles et les contenus discursifs qui y sont rattachés. Le double argumentaire duplice de *Faublas* pointe l'échec de ce que la fiction du siècle a promis, l'union de l'amour et de la philosophie, de la sensualité et du savoir. Le texte paraît se jouer de la prétention romanesque à convertir les affects en langage, les mouvements de l'âme et du corps en instrument de connaissance. De nombreuses interventions du narrateur, comme celle-ci, le suggèrent : « Plus d'une fois j'ai cru m'apercevoir que, dès qu'une femme entrait pour quelque chose dans mes raisonnements, elle brouillait toutes mes idées. De là vient que souvent, quand je voudrais moraliser, je plaisante ; de là vient que souvent je déraisonne au lieu de philosopher » (594). Vidée de son contenu argumentatif et de sa visée émotive, la rhétorique délibérative de *Faublas* n'appelle ainsi aucune adhésion, d'ordre affectif ou intellectuel, mais suppose un sourire partagé autour des ruines de la casuistique amoureuse. Tout se passe comme si le narrateur *feignait* seulement de se plier aux codes discursifs et esthétiques du roman censés permettre de manifester et de réguler en un même mouvement les élans amoureux, jouant ainsi de leurs effets tout en esquivant leur sens, les transformant pour le lecteur en signes de connivence culturelle ou en purs objets de plaisir dépourvus de portée morale.

Au sein de cette feinte se joue cependant autre chose que le simple détournement ludique des artifices par lequel le roman enchaîne la sensibilité et l'intellect de son lecteur : si *Faublas* peut se lire comme le *Roman comique* de la fin des Lumières, il se nourrit aussi d'une adhésion obscure à ce qu'il défait. Au creux de son mouvement

---

<sup>3</sup> Le terme est emprunté à Stéphanie Genand (161).

parodique, il met ainsi en scène l'inquiétante réversibilité de signes, jouant d'une part de la multiplicité de leurs référents (l'abondance des quiproquos le signale suffisamment) et leur attachant d'autre part simultanément une signification et son inverse, sans qu'il soit possible au lecteur d'annuler l'une par l'autre et donc de dégager du récit un sens stable. L'un des exemples le plus emblématique de ce processus est peut-être la lettre d'amour que Faublas entame pour Sophie, que les événements lui font provisoirement abandonner et qu'il retrouve humide des larmes de sa maîtresse Mme de B qui l'a lue en son absence. Il baise alors le papier destiné à Sophie dans un mouvement de tendresse pour Mme de B, puis déclare :

Je reviens à moi, je songe à Sophie. Ce papier détrempe en plusieurs endroits, n'est pas présentable ; il faut recommencer la lettre trois fois écrite... Hé ! pourquoi recommencer ? Au nom, au seul nom de ma jolie cousine, je sens déjà mes paupières s'humecter, je vais sangloter en lui écrivant ! Sophie saura-t-elle que deux personnes ont pleuré sur le même papier ? (218)

Les larmes de la rivale appellent celles de l'amant avec lesquelles elles se confondent pour façonner un signe trompeur qui corrompt les valeurs sentimentales sur lesquelles repose sa signification. En un sens, la lettre est une métaphore du roman : son soudain dédoublement (elle est à la fois le signe de l'amour pour Sophie *et* la trace de la passion de Mme de B) en fait un simulacre qui non seulement réfère à deux personnages distincts, mais unit dans un même mouvement l'affect et sa simulation, le signe sensible et son artefact, la représentation pathétique et sa dénonciation ironique. La cible de celle-ci demeure néanmoins ambiguë : est-ce l'ingénue Sophie qui va être trompée par de fausses larmes, la libertine Mme de B prise à son propre piège et dont les pleurs authentiques sont détournés de leur destination, ou encore Faublas qui investit ses propres larmes d'une valeur affective réelle alors même qu'il opère une falsification ? La mystification dramatise en fait une aliénation commune des personnages aux signes de la passion et place dès lors le lecteur dans une position ambivalente : conduit d'une part à jouir de la fabrication du signe captieux selon la logique de la parodie, appelé d'autre part à ne pas définitivement ôter toute valeur aux manifestations affectives sous peine de rompre la tension narrative que le passage établit malgré tout.

Si le dispositif parodique conduit à la démystification d'un signe topique de la fiction amoureuse, il n'amène donc pas à son élucidation : rendre la lettre à son statut de trompe-l'œil artificieux n'épuise pas sa signification mais, au contraire, l'obscurcit en la

redoublant. Signifiant opaque, son sens varie selon le point de vue duquel on l'envisage alors même que toute perspective unificatrice est interdite, tant les fragments de significations qui lui sont rattachés sont contradictoires. Le mouvement critique de l'écriture n'aboutit ainsi jamais à la déconstruction complète de l'énoncé romanesque, mais dévoile sa duplicité sans pour autant neutraliser ses effets. En ce sens, l'écriture de *Faublas* se nourrit de son incomplétude : par-delà son foisonnement, elle se présente comme le *mime* d'autres récits dont elle revêt les significations pour en exhiber les contradictions mais également en endosser le contenu pragmatique. Ce faisant, elle projette son achèvement hors d'elle-même, tirant son sens et ses effets des souvenirs fictionnels qu'elle déploie et rejoue pour le lecteur. Elle use du masque pour dénouer, à l'intérieur des formes et des discours qu'elle réemploie, le sens et les signes qui le véhiculent, sans pour autant renoncer à s'approprier leur pouvoir figuratif.

C'est encore l'intertextualité qui illustre le plus clairement ce mécanisme, lorsque le mouvement critique ne porte plus seulement sur des signes topiques de la représentation amoureuse, mais sur des discours localisés. Parmi eux, ceux venus de la *Nouvelle-Héloïse* sont les plus fréquemment cités par Louvet, qui déplace l'univers de signification du roman de Rousseau dans un contexte libertin. Par là, il déjoue d'abord le processus de communion émotive dans la vertu suscitée par l'écriture rousseauiste mais, de manière plus significative encore, il interroge le rapport perverti que la fiction établit entre l'imaginaire et la sensibilité. L'une des mentions les plus notables du roman de Rousseau se trouve lors de la nuit de l'enlèvement de Sophie : désespéré de ne pas pouvoir « triompher de [la] vertu » de celle qui n'est encore que son amante, Faublas éclate en sanglots à la pensée que cette nuit avec Sophie est peut-être la dernière, car un duel l'attend le lendemain avec le marquis de B, ce qu'il finit par lui avouer :

Elle tomba en faiblesse, je lui prodiguai les soins que sa situation exigeait ; mais, dès qu'elle commença à reprendre ses esprits, je profitai de mes avantages avec une promptitude qui bientôt m'assura la victoire. Dernier combat de la pudeur vaincue, premier triomphe de l'amour récompensé, moment de la possession, moment de la volupté suprême ; le plus éloquent des écrivains (*en note* : Tout le monde sent qu'il est question de la *Nouvelle-Héloïse*) a consacré vos délices dans un ouvrage immortel ; il faut vous taire, puisqu'on ne peut vous exprimer aussi bien. (426)

En décrivant la scène pathétique avec des termes de roué, Louvet use de l'éloquence rousseauiste comme voile et signe de sa propre licence, tout en rejetant

implicitement sur la *Nouvelle Héloïse* l'ombre érotique qu'elle s'efforce de conjurer. Ce jeu de détournement rappelle bien sûr les *Liaisons dangereuses*, mais la narration de Louvet n'a pas la duplicité retorse de l'énonciation libertine établie par Laclos, ou du moins l'exhibe-t-elle trop ostensiblement pour lui conserver son efficace. Par l'affichage de ses propres procédés de déprédation, le passage vise en fait autant la poétique rousseauiste que son détournement libertin et annule l'une par l'autre : le texte ne travestit pas seulement le propos de Rousseau, il met en scène ce travestissement et l'englobe ainsi dans son propre mouvement critique. En nouant ainsi deux univers de significations contradictoires dans la superposition de deux situations romanesques – ici le rapt du séducteur et l'adieu éploré des amants – et de deux intertextes opposés, c'est la fiction elle-même qui s'offre comme objet de réflexion. Sa duplicité virtuose lui permet de se dénoncer comme leurre tout en impliquant simultanément le lecteur dans ce leurre : c'est en effet à lui de se remémorer ce que dit Rousseau pour le réintroduire dans *Faublas*, ce qui revient à en appeler à sa sensibilité tout en lui faisant effectuer le travail libertin de dévoiement du sens que le texte se contente de suggérer<sup>4</sup>. Ainsi, ce qui dans le roman libertin ou dans le roman sensible se donne comme *vérité* est exhibé dans *Faublas* comme *représentation*, et le roman va jusqu'à souligner, en sollicitant le lecteur, le processus de captation de l'imaginaire et de neutralisation de la faculté herméneutique sur lequel cette représentation repose.

L'exemple des intertextes pourrait s'enrichir de beaucoup d'autres montrant que le roman de Louvet s'appuie sur une dialectique du vide et du trop-plein : l'excès d'intrigues, de personnages, de rebondissements recouvre une vacance au cœur des signes qui n'affichent plus que l'ombre ou le souvenir de leur sens disparu. À lire le roman sous cet angle, son dénouement tragique ne repose pas sur une rupture de perspective aussi radicale qu'il y paraît : incapable d'ordonner un discours cohérent au sein de son univers de représentation, la fiction s'effondre logiquement sur elle-même, happée par le néant et la folie qui sous-tendent la logique de son écriture au second-

---

<sup>4</sup> La mention inaugurale du roman de Rousseau, accompagnant le premier baiser de Sophie et Faublas qui renvoie à celui de Julie et Saint-Preux, reposait sur le même principe : « Lecteurs sensibles qui vous êtes attendris quelquefois avec l'amante de Saint-Preux, jugez quel plaisir nous goûtâmes... C'était aussi le premier baiser de l'amour » (66). Le narrateur inscrit le souvenir de ce baiser dans sa propre stratégie de séduction du lecteur, l'auteur en use lui à la fois comme l'écran et l'opérateur d'un glissement de perspective : la mémoire romanesque sollicite la sensibilité mais l'oriente vers une évaluation érotique et non morale, alors que « l'amour » censé animer l'élan des chairs est rejeté en appendice. Le langage, la rhétorique et l'héritage culturel convoqués sont donc ceux de la vertu, en revanche le critère d'appréciation du geste décrit est strictement libertin.

degré. Au creux du vertige narratif de *Faublas*, se révèle la tragique inadéquation entre l'élan qui anime les êtres et les modèles imaginaires que la fiction fabrique et dans lesquels cet élan trouve à se manifester : c'est de cette inadéquation que meurent Mme de B et la comtesse de Lignolle, c'est elle aussi qui conduit Faublas à la déraison. Pour chacun de ces personnages, le récit propose plusieurs modèles fictionnels (libertin, galant, sensible, héroïque, comique, picaresque, etc.) qui sont le moyen de leur incarnation et l'instrument de leur mise à l'épreuve. Si les rôles qu'ils endossent (et l'intelligence des situations que ces rôles supposent) leur permettent pour un temps de réaliser leur désir et d'en dissimuler l'objet, ils ne leur offrent en revanche aucun moyen de comprendre la nature de ce qui les fait agir. Le dénouement révèle à quel point ils furent des pantins animés d'une force aveugle que des signes vides et des discours creux leur ont rendue opaque ; l'image finale de la comtesse de Lignolle éperdue, errant sous un orage parisien en proie à un « feu » impossible à éteindre, qu'elle ne comprend pas et qui finit par la tuer, en est, jusque dans son possible double sens grivois, la meilleure illustration (1073)<sup>5</sup>.

La question demeure toutefois de savoir si la dernière partie du roman propose véritablement une assomption des impasses que sa logique narrative a progressivement dévoilées. Le recours à un discours d'autorité externe, celui de la science, censé ordonner la déraison au cœur de la fiction et redonner à celle-ci ses vertus, semble l'indiquer. Les dernières pages mettent en effet en scène l'expérience de la folie à travers le récit de sa guérison par la réalisation théâtrale – conduite par le fameux docteur Willis en personne. Ce retour se fait au prix d'un décentrement énonciatif, puisque Faublas n'est plus sujet mais objet de discours : porteur depuis le début d'une parole aliénée mais séductrice, il chute dans la bestialité d'un silence que comble provisoirement la voix du père, dont les lettres prennent le relais de la narration à la première personne. Ce faisant, le rôle du lecteur bascule également : libéré de la complicité avec le fou et de la captation par le mensonge qu'imposait la narration à la première personne, il est rendu à une position de tiers souverain qui peut regarder selon

---

<sup>5</sup> Pareillement, la confession finale de Mme de B propose une relecture complète du récit, manifestant l'écart entre le rôle joué pendant l'intrigue et la réalité des affects qui animaient le personnage. La confession de la marquise montre que les instruments romanesques sont incapables d'établir de justes différenciations entre le désir, le sentiment et la passion ; cette figure Crébillonienne se révèle *in fine* une héroïne sensible, imposant au lecteur une réinterprétation de l'intrigue en faisant du roman qui vient de s'écouler la parade artificielle d'un second récit, celui d'une femme aimante et bafouée, jusque-là inintelligible pour le lecteur mais aussi pour les personnages eux-mêmes (1050-1059).

une juste distance le spectaculaire avènement de la vérité. Le roman est ainsi progressivement réécrit sous nos yeux dans les mises en scène de Willis, selon une logique qui manifeste un retour à l'ordre aussi bien sur le plan moral que fictionnel : le contenu romanesque est assimilé à une folie dont on ne s'extrait que par la médiation d'une fiction seconde qui la perpétue, la dramatise et finalement la réordonne selon la norme de la vertu retrouvée. C'est un même mouvement qui rend au dément sa raison et ôte au libertin ses vices. Il y a là, pour reprendre les termes de Michel Foucault, un « dénouement en ce sens strict que l'être et le non-être sont délivrés l'un et l'autre de leur confusion dans la quasi-réalité du délire, et rendus à la pauvreté de ce qu'ils sont » (354), pauvreté que les derniers mots de l'œuvre font sinistrement résonner : « (...) pour les hommes ardents et sensibles, abandonnés dans leur première jeunesse aux orages des passions, il n'y a plus jamais de parfait bonheur sur terre ».

Une ligne de fuite demeure cependant au cœur de ce dispositif, car cette fiction en apparence restaurée comme chemin vers la rationalité renvoie en fait doublement à l'origine du processus délirant. D'abord parce que, sur le plan de la diégèse, l'écriture du roman est contemporaine de la guérison – c'est Willis qui conseille à Faublas d'écrire ses souvenirs pour « fixer » et « distraire » sa mélancolie (1091) –, c'est-à-dire que lorsque le récit se clôt, le roman est encore à venir : la folie qui le hante et qu'il conjure est le produit paradoxal de la guérison de son narrateur. Ensuite, parce qu'à la fin de la narration le partage du vrai et du faux, du réel et de l'illusion, du désir et du sentiment n'est pas encore achevé : les derniers mots le soulignent, lorsque Faublas – qui reprend la parole dans la lettre finale achevant le récit – hésite au moment de conclure sur sa nouvelle situation entre « Plaignez-moi » et « Loin de me plaindre enviez mon sort » (1101), balancement qui relance au terme de l'épreuve les indéterminations qui parcourent tout le roman. Le vertige narratif qui a donné au roman sa dynamique ressurgit alors une dernière fois, au-delà de la folie qui fut sa conséquence et son achèvement.

Cet ultime battement de déraison au cœur d'une parole qui se voudrait enfin transparente fait fugacement revivre les ombres de la fiction passée, montre qu'elles hantent encore cette réalité mise à nu que le roman se donne comme point d'aboutissement : « Tous les efforts de l'art, tous les efforts de ma raison ne peuvent rien contre un fantôme persécuteur et chéri », écrit Faublas, dans la même lettre, à propos de Mme de B, avant de désigner la comtesse de Lignolles comme « une femme

qu'il ne [lui] est pas plus permis d'oublier que d'atteindre » (1101), belle métaphore de ce qu'est la fiction elle-même pour le lecteur : le fantôme irradiant d'un réel que son absence endeuille, l'ombre obsédante du possible évanoui. Dans le fond, la réflexivité de l'écriture n'a d'autres buts que de révéler et de pousser à son terme la pure ivresse de plaisir qui anime tout processus fictionnel. Et, même au-delà de la folie où conduit ce processus, renaît encore la fiction, fantomatique et aliénante, mais aussi ultime trace vivace de la jouissance passée, lourde des illusions perdues, peuplée des morts laissés par le double travail destructeur de la passion et de l'imaginaire, mais pourtant à réinventer encore tant qu'il y aura encore sur la terre des « hommes ardents et sensibles ».

À l'autre bout de l'âge classique, *Faublas* retrouve en partie la leçon désenchantée de *Don Quichotte*<sup>6</sup>, en la faisant entrer dans l'âge positiviste : la vertu relaie la raison comme principe normatif régulant les excès du processus fantasmatique que nourrissent les illusions romanesques et la fiction trouve dans la science un nouvel allié dans son entreprise de légitimation. En un sens, le roman de Louvet mène ainsi à son terme le mouvement postcritique, selon la terminologie de Jean-Paul Sermain, de la fiction classique inauguré avec Cervantès : il lui offre un aboutissement en trompe-l'œil et en relance le questionnement. Un aboutissement car il lui propose comme issue le spectacle de sa régulation et de sa valorisation heuristique par la méthode scientifique : là où le roman de l'âge classique cherchait à désenvoûter le lecteur du charme illusoire des signes et des discours romanesques en dialectisant l'écart entre leur séduction imaginaire et leurs effets concrets, le roman de Louvet empêche par ses excès ce mouvement dialectique, avant de brutalement retourner l'illusion contre elle-même pour en faire soit le chemin de la folie soit le docile instrument de la science. C'est cette ambiguïté qui fait perdurer l'illusion jusque dans la résolution du récit et relance une inquiétude au sein du spectaculaire retour à l'ordre : celui-ci est un nouveau leurre, la comédie d'un impossible adieu aux vertiges du romanesque. Là où la mort de Don Quichotte levait l'hypothèque du roman comme délire continué et permettait à une fiction régénérée d'exister, la guérison de *Faublas* reconduit cette fiction aux fantômes de sa propre déraison : au-delà de son ultime alliance avec un savoir scientifique qui l'instrumentalise pour en contrôler les pouvoirs, son ombre qui « tourmente et charme »

---

<sup>6</sup> Le parallèle entre les deux œuvres a déjà été esquissé par Valérie Van Crugten (256).

demeure en dépit de tout attachée au pas de l'homme nouveau revenu des égarements et entrant dans une « nouvelle carrière ».

Édition de référence :

Louvet de Couvray. 1996. *Les Amours du chevalier de Faublas*. Édition de Michel Delon. Paris : Gallimard, Folio.

Ouvrages critiques :

Crouzet, Michel. 1966. « Le dernier des libertins », in : introduction à *Une année de la vie de Faublas*. Paris : 10/18.

Foucault, Michel. 1961. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard.

Genand, Stéphanie. 2005. *Le Libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*. Oxford : Voltaire foundation.

Hartmann, Pierre. 1998. *Le Contrat et la séduction*. Paris : Honoré Champion.

Sermain, Jean-Paul. 2002. *Métafictions (1670-1730). La Réflexivité dans la littérature d'imagination*. Paris : Honoré Champion.

Van Crugten, Valérie. 1997. *Le Roman du libertinage 1782-1815*. Paris : Honoré Champion.