



HAL
open science

Vers un “ thésaurus ” informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800

Pierre Rodriguez, Michèle Weil

► To cite this version:

Pierre Rodriguez, Michèle Weil (Dir.). Vers un “ thésaurus ” informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800. Presses universitaires de la Méditerranée, 452 p., 1991, 2-905397-46-2. hal-03283728

HAL Id: hal-03283728

<https://hal.science/hal-03283728>

Submitted on 12 Jul 2021

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.

**VERS UN *THESAURUS* INFORMATISE :
TOPIQUE DES OUVERTURES NARRATIVES AVANT 1800**

ACTES

QUATRIEME COLLOQUE INTERNATIONAL S A T O R

Université Paul-Valéry — Montpellier III

25-27 octobre 1990

Publié avec le concours du
Centre d'étude du dix-huitième siècle de Montpellier

Actes édités par Pierre Rodriguez et Michèle Weil

Nous Remercions vivement pour leur concours :
la DRAC, le Centre d'études du XVIIIe siècle UA
CNRS, l'Université Paul-Valéry — Montpellier III, la
section de littérature française de l'Université, la
Caisse d'Epargne de Montpellier, le Conseil régional
Languedoc-Roussillon le Conseil général de l'Hérault,
et la DAGIC. Nous Remercions aussi Evelyne
Larroucau qui a assumé le secrétariat des Actes.

ACTES DU 4^e COLLOQUE INTERNATIONAL SATOR
Université Paul-Valéry — Montpellier III octobre 1990

Préface : Michèle Weil	I
Première section : topique des ouvertures narratives	
I - Avant 1600	
Francis DUBOST, Procédures d'initialité dans la littérature du Graal.	15
Liliane DULAC, Les ouvertures closes dans le <i>Livre de la Cité des Dames</i> de Christine de Pizan : le <i>topos</i> du «veuvage qualifiant».....	35
Françoise LETOUBLON, Commencer un roman grec.	47
II - Avant 1700	
Graça ABREU, Le piège de l'avertissement : l'ironie et la vérité à l'enjeu de la persuasion	81
Teresa SOUSA DE ALMEIDA, Bilan des recherches du groupe portugais.....	91
Marta TEIXEIRA ANACLETO, Le discours d'accompagnement des traductions françaises de la <i>Diana</i> de Jorge de Montemayor : pour une dynamique de la production et de la réception du texte	99
Michel BIDEAUX, Les ouvertures narratives dans <i>Les Nouvelles françoises</i> de Charles Sorel	111
Nicole BOURSIER, Le renouvellement des <i>topoi</i> d'ouverture et le passage du grand roman à la nouvelle chez Madeleine de Scudéry	125

Alexandre BOVIATSISS, Le politique et la politesse chez Molière : sur certains <i>topoi</i> d'exposition narrative comme indicateurs de relations civiles	131
Bernard BRAY, L'introduction des récits secondaires dans <i>La Princesse de Clèves</i>	145
Jean-Claude BRUNON, L'ouverture de <i>Polyxene</i> : Forme et signification d'une procédure d'initialité inversée.	155
Ellen CHAPCO, <i>L'incipit</i> narratif et l'entrée en scène : trois oeuvres de Mme de La Fayette	169
João Amaral FRAZÃO, <i>Francion</i> - Les Avertissements : une rhétorique de la certitude.....	177
Denise GODWIN, Les indices de ton et de dénouement dans l'ouverture des nouvelles de 1657 à 1713.....	185
Donna KUIZENGA, Les autres <i>incipit</i> : ouvertures des récits intercalés chez Lafayette, Scudéry et d'Urfé	199
Margarida MADUREIRA, La représentation de la fiction dans le Prologue de <i>Célinte</i>	217
Ana Paiva MORAIS, La mise en préface du roman : les déguisements de l'auteur dans <i>Le Roman bourgeois</i>	225
Alain NIDERST, Au début des contes de fées.	231
Maria Do Rosario Santana PAIXAO, La préface du roman comique <i>Francion</i> de Sorel: ordre vs chaos.....	241
Catherine SPENCER, Aux marges du texte ; <i>Le Roman Comique</i> : des titres à la page	245
Gabrielle VERDIER, De la rhétorique au roman : contrats narratifs dans les romans d'amour (1600-1625)	257

Max VERNET, Les entrées en récit dans les nouvelles de J.-P. Camus.....	279
Wim De VOS, La théorie littéraire de Sorel dans les préfaces de <i>Francion</i> , du <i>Berger Extravagant</i> et de <i>Polyandre</i>	297
III - Avant 1800 :	
Marie-Hélène CHABUT, <i>Topoi</i> d'intervention narrative dans les ouvertures de quelques récits de Diderot.....	313
Henri COULET, Allocution et communication.....	325
Graham FALCONER, L'ouverture romanesque comme programme : les lettres I à X de <i>Pamela</i>	331
Jan HERMAN, Topique et incipit.- Le cas de <i>Point de Lendemain</i> de Vivant- Denon	345
Jean LACROIX , A l'ouverture des contes: simple amorce ou programme narratif?....	353
Henri LAFON, L'incipit dans les <i>Nuits révolutionnaires</i> de Rétif de la Bretonne....	371
Flora LARSSON, Les ouvertures narratives des romans de Pigault-Lebrun.....	379
Colette PIAU, Questions à propos de l'épître dédicatoire des <i>Vœux Téméraires</i> de Mme de Genlis (Hambourg. 1799)	391
Dominique TRIAIRE, Les ouvertures narratives dans le <i>Manuscrit trouvé à Saragosse</i> de Jean Potocki	397
Santé VISELLI, Les ouvertures narratives chez Montesquieu, voyage et traduction...	403

Deuxième section : le *thesaurus* informatisé

Pierre RODRIGUEZ

1- Des souris, des <i>topoi</i> et des hommes.....	415
2- Mode d'emploi du logiciel.....	433
Présentation générale	439
Mise en route.....	440
Termes utilisés	441
Signes ou icônes particuliers.....	443
Chercher par l'index	444
Chercher par l'éditeur de formules.....	444
Consulter une occurrence.....	446
Consulter un ouvrage.....	447
Consulter un topos.....	448
Editer et imprimer.....	449

Préface

L'apparente dualité du thème de ce colloque¹ — la topique des ouvertures narratives et le *thesaurus* informatisé — ne doit nous masquer ni l'unité réelle ni le but unique : il s'agit toujours de constituer une base de données sur ordinateur, ensemble informatisé d'informations sur les topos² des fictions narratives avant 1800.

Restreindre le champ des débats aux "ouvertures", c'est faire d'une pierre deux coups : 1) permettre aux topos supposés par un chercheur de se confirmer au travers de multiples confrontations portant sur un thème précis et 2) montrer à tous les chercheurs impliqués dans cette aventure aride la réelle fécondité de notre entreprise.

La cohérence n'a jamais exclu la diversité. "Ouverture" fut compris de plusieurs manières : tout un groupe de chercheurs a tiré la notion vers ces parages du texte — prétexte, péritexte ou paratexte — que sont les préfaces, avant-propos, épîtres liminaires et le titre, voire les intertitres ; un autre

¹ Il s'est tenu sous les bienveillantes présidences d'Henri Coulet, de Claude Lauriol et de René Pomeau, membre de l'Institut de France. Qu'ils en soient encore vivement remerciés.

² Sur le conseil de professeurs hellénisants, dont Françoise Létoublon, il vaut mieux parler des topos ou des *topoi* ; en revanche *topoï* ou *topoï*, avec tréma, sont des inconséquences à abandonner.

groupe cherche les limites de l'*incipit* dans la fiction : une phrase, trois pages ou des critères résolument différents ?

La diversité vient aussi de l'originalité de notre société SATOR : nous étudions le roman français de sa formation à 1800, rejetant les cloisonnements séculaires, ce qui fait surgir des phénomènes d'histoire littéraire invisibles aux chercheurs que la solitude risquerait de rendre myopes d'érudition. Enfin, la spécialisation de chacun apporte la précision.

Si le but de la société reste de constituer une base de données informatisée, il est certain aussi que les progrès du *thesaurus* et nos tâches traditionnelles — réflexion théorique sur les notions narratologiques, exploitation littéraire des topos en analyses critiques — sont interdépendants.

L'apparition de ces *Actes* coïncide avec celle du logiciel TOPOSATOR et de son mode d'emploi.³ Les discussions et propositions formulées lors du colloque ont provoqué les ultimes améliorations techniques ; les topos d'ouverture étudiés ont permis d'augmenter la base de données. Elle est encore maigre, confrontée à nos ambitions : chaque colloque lui apporte beaucoup mais, aux colloques de Lisbonne et de Winnipeg, il faudra organiser une meilleure alimentation de la machine tout au long de l'an.

Les communications⁴ sont ici regroupées sous des critères de genre : 1- paratexte, 2- *incipit* et ouvertures proprement dites du récit et 3- *thesaurus* informatisé.

Henri COULET, président de la SATOR, ouvrant le colloque, fait un historique des activités de la société et une synthèse des problèmes posés par le topos et par l'inventaire informatisé. Il nous propose en exemple quelques analyses de topos d'ouverture chez Marivaux, Marmontel, Baculard d'Arnaud et d'autres romanciers du XVIIIe siècle.

³ Sont diffusés par le Service des Publications de l'Université Paul Valéry - Montpellier III : - le logiciel TOPOSATOR, - son mode d'emploi - les *Actes* sous forme de disquette ou de livre imprimé.

⁴ Pour les Actes, nous avons choisi l'ordre séculaire, *thesaurus* mis à part. Il manque hélas l'excellente communication d'Elaine Ancekwicz - USA - , qui ne nous est pas parvenue.

Alain NIDERST, secrétaire de la SATOR, présente une allocution où il propose “que soit dressé un dictionnaire” des termes que nous employons, par exemple “exposition, ouverture, topos de contenu, topos d’expression”, etc. Suit une communication sur les topos d’ouverture de quarante contes de fées, de Perrault, Catherine Bernard, Melle de La Force, Mme Murat, Mailly, Mme d’Aulnoy.

I- Paratexte

Graça ABREU décèle différentes stratégies dans les avertissements et préfaces de romans comiques et parodiques (Sorel, Scarron), puis de romans “véridiques” épistolaires (Anne Ferrand, Boursault, *Lettres portugaises*) : topos rhétorique de l’effort de persuasion. L’avertissement conduit à une certaine réception de l’œuvre ; un contrat de lecture y est établi.

Teresa Sousa de ALMEIDA fait le bilan des recherches du groupe portugais, qui étudie les préfaces et avant-propos. La préface porte en elle une contradiction : commencement écrit pour présenter, elle représente le livre (sa vérité) dans sa totalité, ouverture contenant la clôture, début supposant la fin et la finalité du texte. La légitimation du roman du XVIIe siècle se fait à travers quatre paradigmes : — la relation éthique/esthétique ; — la relation fiction/réalité ; — les stratégies de lecture ; le statut de l’auteur.

Le Discours d’accompagnement des traductions françaises de la *Diana* de Jorge de Montemayor : pour une dynamique de la production et de la réception du texte : Marta Teixeira ANACLETO explicite sa démarche dans son titre. Il s’agit pour le préfacier de faire lire par un public différent — le public français — un chef-d’œuvre de la littérature ibérique, modèle du roman pastoral.

A partir des Avertissements de *Francion* de Sorel, J. Amaral FRAZAO propose une théorie de la préface comme manifestation de l’esprit de l’auteur par opposition à une idée du texte comme *littera*, préface comme lieu de

“l’autorité” et comme jeu de masques. L’*Advis aux Lecteurs* prolonge ce jeu de fictionnel au second degré.

Dans le prologue de *Célinte*, à travers la mise en scène du statut de l’auteur ou du texte, Margarida MADUREIRA dégage les enjeux de la fiction. Le texte cherche à “reproduire” une vision du monde, non à le refléter : la signification esthétique rejoint l’idéologie du spectacle et se joint à une signification “anthropologique”.

Selon Ana Paiva MORAIS, dans la Préface du *Roman Bourgeois*, dialogue entre l’auteur et le lecteur, s’établit l’illusion qui fonde l’écriture du Roman comme postérieure à ce dialogue. Furetière veut à la fois convaincre que la lecture sera divertissante et situer l’œuvre dans un système théorique.

La préface du roman comique *Francion* de Sorel : ordre vs chaos : le titre annonce bien l’idée directrice de Maria Do Rosario Santana PAIXAO. Le narrateur-auteur, médiateur entre l’ignorance et la sagesse, revendique l’ambiguïté de son texte et la parodie justifiées comme moyen d’instruire.

Colette PIAU-GILLOT pose quelques questions à propos de l’Epître dédicatoire des *Vœux téméraires* de Mme de Genlis (1799). Le texte d’avertissement doit-il être considéré comme adjuvant à l’ouverture narrative, ou comme texte à fonction uniquement discursive ? Au XVIIIe siècle, omettre la lecture du discours préfaciel perturbe la signification du texte, même si préface et récit semblent ici contradictoires. L’Epître dédicatoire vise un “allocutaire personnalisé”. Le titre constitue un programme narratif.

Les titres de chapitres ou intertitres du *Roman Comique* de Scarron ont retenu l’attention de Catherine SPENCER. La titrologie se situe au carrefour de la narratologie, de la pragmatique et de l’analyse énonciative. Les titres donnent à lire **une** lecture auctoriale du texte, celle de Scarron, jeu subversif pour notre statut de lecteur.

Gabrielle VERDIER, dans sa communication — De la rhétorique au roman : contrats narratifs dans les romans d'amour (1600-1625) —, s'attache à la fois au paratexte, aux topos énonciatifs de l'ouverture discursive qui précède le début de l'histoire, souvent accompagnée d'une épître dédicatoire ou d'une préface aux lecteurs, et aux topos du commencement du texte. Le contrat narratif entre le narrateur-auteur et le lecteur est constitué de cinq principaux *topoi*.

Trois périclives permettent à Wim de VOS de discuter l'évolution de la pensée littéraire et théorique de Charles Sorel : il s'agit des préfaces de *Francion*, du *Berger extravagant* et de *Polyandre*. Trois problèmes majeurs : Quelle est la langue à utiliser en littérature, selon quels principes une histoire devrait-elle être composée et comment faut-il construire un personnage ?

La part faite dans le colloque au discours de l'auteur ou du narrateur-auteur et à la narratologie apparaît donc comme une part du lion si l'on considère, en plus des onze communications précédentes, que la plupart des suivantes mêlent des *topoi* thématiques et narratologiques ou métanarratifs. Cela liquide un ancien faux débat : le *thesaurus* n'a pas à tenir compte de ces distinctions au moment de la saisie⁵, surtout pas à écarter un topos quel qu'il soit ; tout topos reconnu et établi par un chercheur lui est bon. Le tri se fera en aval, dans la consultation, où le chercheur demandeur ne trouvera que les types de topos qu'il cherchera — et au degré de généralité qu'il voudra.

II- *Incipit*

Avant 1600

Commencer un roman grec : Françoise LETOUBLON commence par le commencement, par l'archétype du roman occidental d'aventures et d'amour. Les *topoi* d'ouverture : la fiche d'identité des héros et leur rencontre, chez Xénophon d'Ephèse, Chariton, Tattius ; le tableau initial, image du roman

⁵ Toutefois un opérateur FT, fonction textuelle, est disponible pour écrire la formule informatisable, lien logique entre les toposèmes thématiques et narratologiques.

avant le roman, chez Longus ; le spectacle *in medias res*, les focalisations et délégations de narration, chez Héliodore, tout cela couvre d'avance l'évolution de la topique romanesque en France.

Francis DUBOST présente trois types d'ouverture : type énoncif, type subjectif ou discursif et — composé des deux premiers — les procédures d'initialité, dans la littérature du Graal. L'étude fouillée du topos d'arrivée d'un personnage le conduit à une réflexion sur la fiche, la phrase et la formule informatisées qui a nourri le travail des informaticiens et modifié le logiciel.

Liliane DULAC examine les ouvertures closes dans le *Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pizan, où elle repère le topos de veuvage qualifiant. C'est le schématisme même du récit, caractérisé ici par son haut degré d'abstraction, qui fait apparaître le topos. Les commentaires préalables de l'auteur préparent le lecteur à mener une analyse topique. Les articulations entre les éléments du topos font problème : cause ou simple succession ? Les formulations à livrer au *thesaurus* obligent à trancher.

XVIIe siècle

Michel BIDEAUX, à partir des *Nouvelles Françaises* de Sorel, définit les frontières de l'ouverture : quand le récit paraît s'engager de manière irréversible dans une intrigue, quand la situation débouche sur une histoire ; il distingue trois familles de *topos* : narratifs, discursifs, métanarratifs.

Le renouvellement des *topoi* d'ouverture et le passage du "grand roman" à la nouvelle chez Madeleine de Scudéry sont étudiés par Nicole BOURSIER. Pour vérifier une quarantaine de *topoi* relevés dans *Le Grand Cyrus*, *Clélie* et *La Promenade de Versailles*, elle élargit son corpus à *La Fausse Clélie* de Subligny. Elle établit que la romancière devenue nouvelliste ne renouvelle pas, contrairement à la première impression de lecture, sa topique d'ouverture ; l'imaginaire de Madeleine de Scudéry demeure accroché à la tradition baroque.

Alexandre BOVIATSI, en proposant un Molière narrateur, rappelle à juste titre que nos topos narratifs se logent aussi dans toute pièce de théâtre. Les topos d'exposition y sont des indicateurs de relations civiles : politesse et politique. Il propose aussi une définition mathématicienne du topos, *fuzzy set* ou "ensemble flou" comme catégorie au sens mathématique.

Bernard BRAY fait un travail toposémantique sur l'introduction des cinq récits secondaires dans *La Princesse de Clèves*, nommés par d'autres chercheurs "digressions, épisodes, récits au second degré ou histoires enchâssées". Les procédés d'accrochage des récits secondaires au récit principal, question liée à celle de la vraisemblance, se révèlent parfois narratifs — d'ordre thématique — parfois narratologiques.

Dans l'ouverture de *Polyxène*, de Molière d'Essertine, Jean-Claude BRUNON examine une procédure d'initialité inversée. Le récit commence par la fin, ce qui esquisse un horizon d'attente, message de retraite et de renoncement inscrit dans un début libertin.

Ellen CHAPCO se donne pour but la superposition de trois œuvres romanesques attribuées à Mme de La Fayette, *La Princesse de Montpensier*, *La Princesse de Clèves* et *La Comtesse de Tende*, afin d'étudier la configuration narrative de l'entrée en scène de l'héroïne éponyme. Elle repère cinq toposèmes constants : le mariage, la naissance, la jeunesse, la beauté, la cour comme décor historique, mais elle insiste sur les différences entre les trois œuvres, en particulier la variation de la fonction de l'ouverture et celle du rapport entre le narrateur et le narrataire.

Denise GODWIN recherche et examine les indices de ton et de dénouement dans l'ouverture des nouvelles de 1657 à 1713 de Lenoble, Boursault, Mme de Villedieu, Mme de La Calprenède, Préchac, Segrais, Courtilz de Sandras, Catherine Bernard, Melle de Scudéry et Du Plaisir, théoricien et nouvelliste.

Le *corpus* de Donna KUIZENGA⁶ se compose de quarante récits intercalés tirés de *La Princesse de Clèves*, *Zaïde*, *Clélie* et la première partie de *L'Astrée*. Une trentaine de *topoi*, qui “soulignent l’artifice de la fiction tout en cherchant à garantir sa vraisemblance, forment l’armature des *incipit*”. La statistique confirme que, dans *La Princesse de Clèves*, les récits secondaires sont plus habilement intercalés dans la fiction au premier degré. Dans ces moments de transition, “l’auteur se représente par le narrateur dont les réticences, les commentaires métanarratifs servent de miroir au travail de l’écrivain”.

XVIIIe siècle

L’analyse des ouvertures doit être liée à celle des fins, selon Marie-Hélène CHABUT qui en fait la preuve dans les récits de Diderot. Refus de l’instauration d’une voix transcendante, garante et rassurante, duplicité de la voix narrative, prise en compte nécessaire du narrataire dont le rire subversif sape l’autorité du narrateur, telles sont ses principales conclusions.

Graham FALCONER pose la question des limites du “commencement”...pour étudier un roman qui commence par une fin. Quel rôle joue le paratexte ? Comment *lire* — lectures naïve ou critique ? — les débuts de romans ? Il propose l’ouverture romanesque et ses stratégies comme programme, dans les Lettres I à X (la X est sans doute une lettre “volée”) de *Pamela* de Richardson.

L’*incipit* de *Point de Lendemain* de Vivant-Denon ouvre le texte sur un texte-cadre absent, nous démontre Jan HERMAN. Etrange “pratique inchoative” : elle suggère un discours qui la transcende, supratextuel ou infratextuel. La métalepse d’*incipit* force le topique du *locus amœnus* à nous

⁶ Voir aussi ci-dessous à “*thesaurus*”.

livrer son secret. La réflexion théorique aboutit à une question essentielle de l'esthétique baroque, celle du trompe-l'œil.

Les exemples rapportés par Jean LACROIX sont tirés de récits très courts de Marmontel, Sade, Restif de la Bretonne et Voltaire. Qualifiés ici de contes, tous partent d'un référent repérable d'actualité, sont ancrés dans les réalités sociales de l'existence quotidienne et marqués d'oralité. La question du titre de la communication : A l'ouverture des contes : simple amorce ou programme narratif ? amène une étude en triptyque : 1- ouverture à valeur universalisante ; 2- *in medias res* ou la fiction circonstanciée ; 3- ouverture mixte.

Henri LAFON étudie la série des *Nuits* de Rétif de la Bretonne dans les volumes XV et XVI, dites *Nuits révolutionnaires*. Dans la topique de ses multiples *incipit*, se retrouve le paradoxe qui fait l'intérêt du topos : c'est dans le plus commun que se lit et se dit le plus personnel. Le plaisir de commencer, toutes les cinq pages, est peut-être à l'origine de la prolifération des formes brèves, chez Rétif et d'autres.

Flora LARSSON étudie chez Pigault-Lebrun 1- la forme d'actualisation du topos, micro-récit ou séquence narrative ; 2- les quatre plans textuels concernés par l'*incipit* : les plans énonciatif, narratif, axiologique et plan de la mise en discours ; 3- l'articulation de ces plans, consécution ou juxtaposition.

Dominique TRIAIRE, spécialiste de Potocki, recense trente-cinq récits secondaires dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, ce qui pose le problème d'une typologie des ouvertures — par exemple transitives ou intransitives ou *réouvertures* ; plusieurs se révèlent riches en *topoi*, qu'il classe en deux catégories : *topoi* actuels, identifiés dans d'autres œuvres et *topoi* potentiels. Certains sont thématiques, d'autres liés à l'articulation énonciation/énoncé.

Max VERNET⁷ a pour projet d'explorer la façon dont la représentation s'est constituée aux XVIIe et XVIIIe siècles, en "évacuant du récit tout ce qui exhibait son exemplarité, c'est-à-dire un mode de relation à la lecture encore marqué par la rhétorique". Son hypothèse : les problèmes d'*incipit* ne se poseraient tels que les voit la narratologie que dans la mesure où a disparu de la surface du texte le *discours* qui sous-tend le *récit*. Jean-Pierre Camus est un témoin de cette mutation.

Santé VISELLI voit l'œuvre de Montesquieu comme ouverte, plurielle et scriptible. Son corpus se compose des *Lettres Persanes*, du *Temple de Gnide*, de *Céphise et l'Amour* et d'*Arsace et Isménie*. Il distingue deux isotopies pour y étudier les topiques d'ouverture et de préface : le voyage et la traduction.

III- *Thesaurus*

Max VERNET propose sa propre élaboration originale de tables informatisées, base de données concernant les incipit chez Jean-Pierre Camus ; elles font bien apparaître qu'il s'agit d'une *procédure*, un rituel. Donna KUIZENGA offre aussi une base de données informatisée à plusieurs entrées portant sur quarante récits intercalés chez Lafayette, Scudéry et d'Urfé. Les questions de Francis DUBOST ont abouti à une modification du *thesaurus*. La plupart des chercheurs SATOR participant à ce colloque ont rédigé des fiches informatisables de *topoi*, qui ont effectivement été placés dans le *thesaurus*.

La communication de Pierre RODRIGUEZ ne semblerait donc isolée qu'à un lecteur inattentif : il insiste sur son inscription dans le travail de la petite équipe de Montpellier et dans le grand groupe que constitue le public actif SATOR qui a discuté sa communication, remaniée ensuite pour en tenir compte.

⁷ Voir aussi ci-dessous à "*thesaurus*".

Elle s'ouvre sur une critique du surtitre du colloque "Littérature et informatique" : le problème essentiel n'est pas là, l'informatique n'étant qu'une servante déjà conquise et soumise. La rédaction des phrases et des formules de la fiche topique, avec ses difficultés d'analyse grammaticale et logique, se révèle bien plus problématique. Il s'attache donc à proposer une leçon pragmatique et théorique — Qu'est-ce qu'un topos? — pour guider les futurs utilisateurs du logiciel.

Le mode d'emploi — dont quelques extraits suivent sa communication — a pour l'essentiel été rédigé par lui. Le texte est illustré de nombreuses photographies d'écran.

J'insiste sur l'emploi du mode d'emploi : un chercheur SATOR ignorant en informatique a le droit de le rester en toute bonne conscience et pour longtemps. Il lui suffit de rédiger des "phrases" de topos en langue naturelle, avec références traditionnelles, que l'équipe responsable de la base de données traduira en "formules" informatisables et ajoutera à la base de données — avec la signature du chercheur qui propose la "phrase". De même pour la consultation. Une médiation de praticiens sera toujours nécessaire, sans que personne n'ait à en rougir. Peu à peu pourtant, j'en suis certaine, le vif plaisir de jouer personnellement à la création ou à la recherche sur la machine⁸ y amènera de nouveaux adeptes⁹.

Après les colloques de la Sorbonne, de Toronto, de New-York, de Montpellier, nous aurons le plaisir de travailler ensemble à Lisbonne en novembre 1991 et à Winnipeg en octobre 1992, ce qui confirme la solidité et le caractère international de notre entreprise.¹⁰

⁸ Remercions notre informaticien Eric-Olivier Lochard qui nous a construit ce logiciel avec l'aide de Daniel Savey et Pierre Rodriguez.

⁹ On peut prévoir des "mises en main" pendant les colloques - ou en dehors pour les acheteurs du logiciel.

¹⁰ Le colloque de Winnipeg est organisé par Santé Viselli, professeur à l'Université de Winnipeg.

Cette belle série de colloques et la publication officielle¹¹ du logiciel SATOR, accompagné de son mode d'emploi, autorisent toutes les ambitions, ouvrent à tous les possibles que nous désirions : la base de données, une fois enrichie, permettra une connaissance renouvelée de l'histoire du roman occidental, de la création narrative et de l'imaginaire.

¹¹ Le brevet du logiciel a été déposé en pli Soleau à l'INPI, institut national de la protection industrielle, au nom de son concepteur Eric-Olivier Lochard.

**Première section :
topique des ouvertures narratives**

I — Avant 1600

PROCEDURES D'INITIALITE DANS LA LITTERATURE DU GRAAL

Dire que la littérature médiévale dans son ensemble présente un caractère topique nettement affirmé serait commencer par le plus banal des *topoi*, mais cette mauvaise ouverture m'amènerait du moins à signaler l'existence d'une abondante littérature critique sur la question. Le pionnier en la matière fut certainement Ernst Robert Curtius, qui traite le «*topos*», comme un «lieu» thématique et non plus comme le «lieu» logique d'Aristote. Dans son ouvrage monumental *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, il consacre une section à «la topique de l'exorde», et pourrait donc à ce titre représenter pour nous une référence importante. Il faudrait citer également, parmi beaucoup d'autres, les travaux de Jean Frappier sur le *don contraignant*, que Philippe Ménard appelle plus justement *don en blanc*, ceux de Jean-Charles Payen sur le motif du *repentir* et le déplacement des *topoi*, ceux de Paul Zumthor sur la constitution de modèles conceptuels, poétiques ou narratifs¹.

¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972 ; «Topique et tradition», *Poétique*, n° 7, 1971, pp. 354-365 ; Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1968 ; *Littérature française. Le Moyen Age*, Arthaud, 1984, chap. VII, «Topoi littéraires et mentalités». Voir en outre diverses études particulières : Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire au Moyen Age*, Paris, Bordas, chap. VII ; Jean Frappier, «Le motif du *don contraignant* dans la littérature du Moyen Age», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, VII, 2, 1969, pp. 7-46 ; Philippe Ménard, «Le don en blanc qui lie le donateur : réflexions sur un motif de conte», *Arthurian Tapestry, essays in memory of L. Thorpe*, Glasgow, 1981, pp. 37-53 ; Alexandre Micha, «Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles», *Studi Medievali*, t. XVII, 2, 1951, pp. 303-320 ; A. Micha, «L'épreuve de l'épée dans la littérature française du Moyen Age», *Romania*, t. 70, 1948, pp. 37-50 ; Joël Grisward, «Le motif de l'épée jetée au lac : la

Dans un ensemble où le *topos* est partout, il fallait donc trouver un moyen de limiter la recherche. J'ai choisi un corpus centré autour du Graal, thème topique par excellence. En fait, le jeu des ramifications et des interférences topiques m'entraînera souvent hors du champ initialement retenu.

Les récits du Graal forment un ensemble en situation d'intertextualité très étroite, depuis *Le Conte du Graal*, roman que Chrétien de Troyes inacheva dans les années 1180-90, jusqu'aux *Continuations* en vers et récits en prose du XIII^e siècle. En gros, un demi-siècle de Graal-fiction. Sans cesse repris, prolongé, compilé, transformé, le *Conte du Graal* de Chrétien pourrait apparaître comme l'ouverture commune à toutes les autres narrations qui en dérivent ou le présupposent. Ces narrations sont à la fois interdépendantes, et singulières, car elles présentent des divergences très marquées dans les contenus imaginaires et les orientations idéologiques.

I — Trois types d'ouvertures. Les récits du Graal font apparaître trois types d'ouvertures que je vais présenter dans un instant. Auparavant permettez-moi d'évoquer deux situations particulières que je n'aurai certainement pas le temps d'exposer en détail.

La première est celle des *Continuations*, qui viennent s'insérer dans le pré-texte sans laisser la moindre trace d'interpolation. C'est le degré zéro de l'ouverture. Le motif emblématique de ces transitions imperceptibles serait celui de la suture invisible, qui se concrétise dans le récit avec le *topos* merveilleux de l'épée brisée et ressoudée de façon surnaturelle. (On en connaît au moins trois occurrences dans le corpus qui nous occupe : *Conte du Graal*, Gerbert, Manessier). Le continuateur prend le relais au moment où son prédécesseur raconte l'aventure merveilleuse de l'épée ressoudée. Il y aurait donc une relation à expliciter entre la soudure des fragments de l'épée et la réunion des fragments textuels.

La seconde particularité n'apparaît pas dans le texte imprimé, mais seulement dans les plus beaux manuscrits où une enluminure précède le texte. La lettre initiale vient ensuite, c'est en général une grande majuscule ornée, et

mort d'Arthur et la mort de Batradz», *Romania*, t. 90, 1969, pp. 289-340 et 473-514 ; Jean Rychner «Le prologue du *Chevalier de la charrette* et l'interprétation du roman», *Mélanges Rita Lejeune*, 1969 ; Pierre Jonin, «La partie d'échecs dans l'épopée», *Mélanges Frappier*, 1970, t. I, pp. 483-497 ; M. Gsteiger, «Note sur les préambules des chansons de geste», *Cahiers de Civilisation médiévale*, Poitiers, avril-juin 1959, II, 2, pp. 213-220.

surchargée, parfois jusqu'au délire, d'arabesques et de motifs fantastiques (ms B.N. 12576, par exemple). Il s'agit d'une ouverture graphique, d'une ouverture pour l'œil, que l'auteur n'avait certainement pas prévue, mais qui peut être importante pour l'intelligence secrète du récit, ainsi que l'a montré Roger Dragonetti. Evoquant *le goût prononcé de l'époque médiévale pour le rehaussement coloré des lettres initiales, historiées, surchargées parfois jusqu'à l'illisibilité*, un autre critique, Jean-Charles Huchet suggère que ce travail sur la lettre est peut-être une manière de dériver ailleurs les incertitudes qui marquent tout commencement². Cela dit, qui mériterait plus amples développements, venons-en aux trois catégories principales.

1°) Ouverture de type «énoncif». Par ce terme emprunté à la sémiotique³, on désignera la forme d'ouverture la plus simple. Le récit s'installe d'emblée dans la substance de la fiction, dont il relate le premier procès (*Queste del Saint Graal*). Il est conduit à la troisième personne, selon les modalités ordinaires de la narration à focalisation zéro, avec un narrateur extra- et hétérodiégétique, sans la moindre marque d'énonciation immédiatement repérable.

2°) Ouvertures subjectives ou discursives. Par opposition, on pourrait appeler «subjectives» ou «discursives» les ouvertures qui s'attachent à construire la figure d'une instance d'énonciation. C'est le cas des prologues à la première personne, comportant ou non la mention d'un nom d'auteur, une dédicace, des réflexions sur le travail de l'écrivain, sur la situation du narrateur par rapport à son protecteur, des références au pré-texte, au livre modèle (source plus souvent fictive que réelle d'ailleurs), ainsi que des éléments qui relèvent de l'oralité et de la fonction phatique, l'invitation à faire silence par exemple. Ces éléments discursifs se sont très vite organisés en une série de *topoi* d'ouverture. Le prologue du *Conte du Graal* en contient plusieurs. Il est construit sur deux ensembles topiques entrelacés : d'une part, l'éloge du protecteur, Philippe de Flandres, éloge développé par comparaison avec un autre personnage

² Jean-Charles Huchet, *Le roman médiéval*, P.U.F., p. 175 : «D'un même mouvement, le volume, l'éclat de l'or et des couleurs, les arborescences qui parasitent la lecture, tentent, pléthoriquement, de faire oublier l'incertitude de tout commencement et chantent en image les bonheurs de la «trouvaille» de la lettre qui donne corps à l'initium. »

³ A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, p. 124.

référentiel, à la fois historique et mythique, Alexandre le Grand, le conquérant macédonien, devenu à l'époque de Chrétien de Troyes le héros d'une vaste fresque romanesque ; d'autre part, un métadiscours sur la production du texte, avec la métaphore de la *semence* et la fiction d'un livre-modèle que Chrétien se serait borné à mettre en vers. La jonction entre les deux ensembles topiques se fait de la manière suivante : le « bon lieu » de la semence littéraire, c'est évidemment la cour de Philippe de Flandres présenté comme le donateur du livre-modèle ; la supériorité de Philippe sur Alexandre est celle de la charité chrétienne. Je ne m'attarderai pas sur le prologue du *Conte du Graal*, car les 68 vers de cette ouverture ont été maintes fois commentés⁴, d'autre part, il est à craindre que la portée véritable de ce prologue n'échappe complètement à l'analyse du sens manifeste, donc à la simple saisie d'une topique, ainsi que l'a montré l'étude de Roger Dragonetti, « Le « Chrétien » du prologue » dans *La vie de la lettre au Moyen Age*⁵.

3) Procédures d'initialité. La troisième catégorie est un composé des deux premières. En raison de la complexité qui caractérise ce troisième type, l'expression « procédures d'initialité » est préférable à celle d'« ouverture ». Je l'emprunte à Alexandre Leupin⁶ qui a étudié *l'Estoire del Saint Graal* comme « le grand portail de la légende arthurienne ». Il souligne que « l'exorde connaît un développement exceptionnel, qu'aucun roman précédent n'avait manifesté : le prologue occupe quatorze pages in-4° de l'édition Sommer, et construit l'une des *procédures d'initialité* les plus complexes qui soient. » La formule « procédure d'initialité », désigne donc un prologue mixte, à la fois discursif et narratif. Dans le prologue de *l'Estoire*, le récit est en fait un proto-récit⁷ qui n'est pas le commencement de la fiction, mais plutôt une fiction des commencements, relatant l'histoire du texte et les circonstances de sa manifestation à travers une série de médiations naturelles et surnaturelles. L'histoire du livre donné par le Christ, perdu puis retrouvé par le narrateur, met

⁴ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, Paris, SEDES, 2° éd. 1979, chap. V, pp.47-58 ; Jacques Ribard, *Du Philtre au Graal*, Paris, Champion, 1989, pp. 11-12 ; Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age*, Seuil, 1980.

⁵ *Ibidem*, pp. 101-134

⁶ Alexandre Leupin, *Le Graal et la Littérature*, Lausanne, éd. Lettera, L'Age d'Homme, 1982, p. 25.

⁷ *Ibidem*, p. 25.

en jeu en effet divers éléments de la topique mystique (le songe et la vision) mais aussi de la topique fantastique (la *beste diverse*, et l'exorcisme).

Le prologue de *l'Estoire del Saint Graal*, texte au demeurant fort peu visité par la critique, offre un champ d'analyse exceptionnel à quiconque s'intéresse aux subtilités des ouvertures narratives. Alexandre Leupin y distingue cinq moments d'initialité. Toutefois le thème des «commencements», narrativisé dans le proto-récit, se module sans doute de manière beaucoup plus appuyée. En voici un bref résumé : 1° — Le narrateur se présente dans toute son indignité de pécheur, selon le *topos* de la modestie affectée (déjà répertorié par Curtius), c'est la partie proprement discursive de l'ouverture. 2° — Début du proto-récit avec une première apparition du Christ et le récit de la donation du livre. 3° — Retour au commencement des commencements, le Christ déclare qu'il est l'auteur du livre *jou meïsmes l'escriis de ma main*. 4° — Commencement de la lecture, acte qui transforme le narrateur en lecteur (Leupin, p. 27) et qui semble confirmer l'adage topique selon lequel on n'écrit jamais que ce que l'on a lu. 5° — Cette lecture révèle au narrateur-lecteur les commencements de son propre lignage «*Si commenchai a lire et trovai le commencement de mon lignage*». Le narrateur était donc inclus dès l'origine dans le projet d'écriture. 6° — Après un long moment, poursuivant sa lecture, il découvre la mention «*Chi commence del Saint Graal*» (On commence ici à parler du Saint Graal, p. 6, l. 1). On observe ainsi une inclusion du récit principal dans le proto-récit, avec la mise en scène de l'acte de lecture et le dégagement des temps forts du texte à venir, dans une sorte d'anticipation du parcours réservé au lecteur. 7° — Une fois passée l'heure de midi, au moment où commence le déclin du soleil, le narrateur, poursuivant sa lecture, trouve une autre mention d'initialité «*Chi commence la grant paor*» (Ici commence la grande peur). Alexandre Leupin parle donc très justement d'une «initialité qui toujours recommence». Cependant tout semble compromis, et le prologue semble effacer ses propres commencements lorsqu'on apprend, après le récit d'une *visio* qui transporte le narrateur au troisième ciel, que le livre a disparu. Tout est donc à refaire, et le prologue passe de la topique des commencements à celle des recommencements.

Le narrateur, qui est un prêtre, avait enfermé le livre dans le tabernacle du moustier. Mais le matin de Pâques, alors que l'on commémore la sortie du Tombeau, il s'aperçoit que le livre n'est plus dans *la casse* (la caisse), qu'il

avait pourtant fermée à clé. L'analogie est évidente, elle est même explicitée : don du Christ, le livre participe de la personne du Christ, et ressuscite comme Lui. Non seulement il ressuscite, mais encore il se dérobe aux yeux des hommes pour une pérégrination qui ressemble fort à une descente aux enfers. En effet, pour retrouver le livre, le narrateur accomplit une sorte de voyage initiatique qui dure plusieurs jours. Il passe d'abord par la vallée de la mort et rencontre ensuite la *beste diverse* qui l'attend à un carrefour. Cet animal est un monstre hybride⁸ qui présente une opposition chromatique très marquée entre le blanc et le noir. *Elle était blanche comme neige. Elle avait un cou de brebis. Ses pattes et ses cuisses noires comme du charbon étaient celles d'un chien, son poitrail, sa croupe et son corps tenaient du renard, sa queue, du lion* (trad. des l. 2-6 de la p. 9). Cet animal va guider de manière fort paisible⁹ le narrateur vers une chapelle où il retrouvera le livre, mais il ne pourra en prendre possession qu'après avoir guéri un possédé. Est-il besoin d'ajouter que l'instrument de l'exorcisme ne sera pas une Bible, mais le livre perdu, *l'Estoire del Saint Graal*, que le narrateur n'aura plus qu'à recopier selon les injonctions du Christ, qui le gratifie d'une seconde apparition. Et c'est ainsi que le commencement se confond avec le recommencement. Le livre que liront les hommes ne sera que le double du livre écrit par le Christ. Au terme de toutes ces fausses initialités, commence enfin le travail concret de l'auteur, que la fiction a transformé en copiste, avec l'énumération de ses instruments de travail : *penel/penne* (penna) — homophone de *peine* (pœna) —, *encre, parcemin et coutel*.

Il est impossible de commenter ici cette longue ouverture¹⁰, toutefois la disparition du livre, sa vie cachée, la quête dont il est l'objet sous la conduite d'un animal monstrueux et doux, ses vertus surnaturelles analogues à celles de

⁸ Nous croisons ici un autre univers topique. Sur la beste glatissant, voir BOZOKY Edina, «La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens», *Revue de l'Histoire des Religions*, t. CLXXXVI - 2, oct. 1974, pp. 127-148 ; MUIR Linette Ross, «The Questing Beast : its origins and development», *Orpheus*, IV, 1957, pp. 24-32 ; NITZE William A., «The Beste Glatissant in Arthurian Romance», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LVI Band, 1936, pp. 409-418.

⁹ Ce trait est tout à fait exceptionnel dans l'ensemble topique de la *beste diverse*, qui est soit une bête persécutée soit une bête très dangereuse.

¹⁰ Ce commentaire a d'ailleurs été conduit de manière exemplaire par Alexandre Leupin, *op. cit.*, pp. 29-35.

l'Écriture Sainte, tout cela ressemble fort à une apologie du texte apocryphe. La littérature du Graal avait fait l'objet d'une récupération chrétienne de la part des continuateurs « invisibles » Gerbert de Montreuil et Manessier, auxquels je faisais allusion plus haut, mais elle restera toujours une littérature parallèle, une littérature à la recherche d'une légitimité. Pratiquer l'exorcisme à l'aide du Livre du Graal n'est pas un geste très orthodoxe, c'est le moins qu'on puisse dire. Prétendre que ce livre a été écrit par le Christ, est une position intenable, sauf à la présenter comme une révélation.

L'humble anonyme ne se privera pas de ce « scoop ». Selon lui, on ne connaissait jusqu'ici que deux actes d'écriture¹¹ dans la vie du Christ : en voici un troisième, *l'Estoire del Saint Graal*, rédigée après la résurrection, comme le dernier message laissé aux hommes par le Sauveur. Derrière cette audacieuse fiction, qui présente toute les caractéristiques d'une très habile opération publicitaire, c'est toute la réhabilitation de l'écrit apocryphe qui se trouve engagée. En même temps, perce le malaise de l'auteur médiéval, qui, pour toute une série de raisons ne peut assumer son rôle de créateur

Ecrivain ou écrivain ? Quelle que soit la topique mise en jeu, ces différentes ouvertures révèlent en effet un point critique : un rapport ambigu de l'auteur à son propre texte. On observe généralement une fuite déguisée devant la responsabilité de l'écriture, avec une instance d'énonciation sans cesse déplacée. Diverses fictions se mettent en place qui oscillent entre la dictée du texte, la traduction ou l'adaptation d'un hypothétique et toujours introuvable texte-modèle. Ailleurs, un discours clivé et ambivalent, celui du prologue du *Perceval* en particulier, donne à lire derrière une homophonie parfaite soutenue par l'identité des graphies médiévales, la dette à l'égard du **conte** (texte modèle) et la dette à l'égard du **comte** (protecteur), tandis qu'en sous-main s'exprime la volonté d'affranchissement et de conquête d'une écriture. Dans le discours biaisé de ce prologue, le « roman », le texte « semé » par Chrétien, se définit par un glissement sémantique qui va du sacré au profane — l'Évangile (v. 29), l'estoire (v. 39), l'escrit (v. 48), le conte (v. 63) et enfin le livre (v. 67). L'écriture du **roman** (v. 8) apparaît finalement comme l'acte par lequel l'énonciateur se **délivre** du **livre**, (dernière rime du prologue), et l'écrivain de son modèle. Le verbe **délivre** comporte en effet deux significations

¹¹ Cf. Alexandre Leupin, *op. cit.*, p. 30.

principales, qui sont à actualiser simultanément, en conservant l'ambivalence du discours : Chrétien déclare *s'acquitter* de sa mission et, *par la même occasion, s'affranchir* de son modèle.

Ces ouvertures donnent à entendre que la place de l'énonciateur est une place vide, ou pour le moins incertaine. L'origine de l'écriture se perd à travers une série de relais, le livre n'est jamais considéré comme l'œuvre de quelqu'un. Il dérive d'un autre livre, ou d'une dictée inspirée, d'une voix venue d'ailleurs et d'autrefois, du ciel ou de l'enfer¹². Ainsi s'accomplit, en apparence du moins, la circularité de l'écriture : le livre ne renvoie à rien d'autre qu'à un livre antérieur, la littérature ne fait que réécrire ce qui a déjà été écrit, la production du texte se donne comme simple reproduction. Cet effacement de l'auteur n'est jamais aussi total que dans le cas des *Continuations* de Gerbert de Montreuil et de Manessier.

II — Le cas des continuations : la soudure du texte et «le soudement de l'espee». La situation d'interdépendance entre le pré-texte et ses *Continuations* fait que certains récits relevant de cet ensemble sont dépourvus d'ouverture narrative, ainsi que je l'avais brièvement signalé plus haut. Deux *Continuations* se greffent directement sur le texte-origine, et sont d'ailleurs recopiées à sa suite dans les manuscrits, sans la moindre solution de continuité. C'est ainsi que Gerbert et Manessier prolongent la *Seconde Continuation* (appelée aussi *Continuation Wauchier*) en enchaînant au beau milieu d'une phrase¹³. Ces deux *Continuations* au second degré (continuations

¹² On notera que de telles procédures d'initialité ne figurent pas nécessairement dans l'ouverture mais tout aussi bien dans le corps du récit. Merlin, sujet cognitif par excellence, dictant à Blaise, le scripteur retiré dans la forêt, la matière du Livre du Graal, appelé à devenir le *Roman de Merlin*, signé par Joseph de Boron, l'auteur véritable du récit, est un autre exemple remarquable de ces manœuvres de diversion destinées à rejeter ailleurs et sur un autre, sur un double fictif, la responsabilité de l'écriture. Le narrateur que l'on croyait extérieur à la diégèse se révèle en fait en être l'organisateur essentiel. Or, lorsque Merlin dicte son texte, il laisse parler sa mémoire, c'est-à-dire en dernière analyse, le diable, puisqu'il est bien précisé dans le récit que Merlin le prophète est aussi fils du Diable, et que son omniscience a deux origines : il tient de Dieu le pouvoir de connaître l'avenir ; du diable, la connaissance du passé. Robert de Boron a-t-il perçu qu'en attribuant à son personnage une telle dualité constitutive, il versait du même coup la littérature qui en procède au compte des œuvres démoniaques ?

¹³ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, éd. Mary Williams, Paris, Champion, 1922, pp. 1-2 ; Manessier, éd. Ch. Potvin, *Perceval le Gallois*, Dequesne

d'une continuation) se branchent sur le dernier vers de Wauchier, *Et Perchevaus se reconforte...* pour imprimer au récit deux orientations fort différentes, puisque chez Gerbert Perceval n'est pas encore jugé digne de recevoir la révélation des secrets du Graal, alors que chez Manessier, le Roi Pêcheur délivre d'emblée au héros la signification de la Lance et du Graal, en associant ces deux objets à la Passion et au rôle salvateur attribué au Sang du Christ. Cette technique nous ramène au thème de la soudure invisible, thème récurrent dans les récits du Graal, dont le support concret est celui de l'épée brisée ou de l'écu fendu, et dont l'émergence se situe précisément au moment où s'effectue le relais des énonciateurs de la manière imperceptible qui vient d'être décrite. Si bien qu'indépendamment de ses autres valeurs symboliques, l'épée brisée, puis merveilleusement ressoudée pourrait bien être une figure du continuum textuel, de l'œuvre reprise et continuée. Le manuscrit de Montpellier précise d'ailleurs que Manessier «commença au soudement de l'espée¹⁴». Le *topos* de l'épée soudée fonctionne donc dans la diégèse comme un signe d'élection qui rend Perceval digne d'accéder aux mystères du Graal ; mais, dans la stratégie d'énonciation propre aux deux *Continuations* qui nous occupent, le *topos* marque le lieu où le «fil» (image commune à l'épée et au récit) se casse et se reforme sans qu'il y paraisse.

Peut-on aller au-delà de cette première remarque et approfondir la *senefiance* du *topos* en regard de l'entreprise des deux continuateurs qui travaillent en sous-œuvre, comme disent les maçons? L'épée brisée peut représenter la rupture de l'unité textuelle, dans la mesure où depuis Chrétien de Troyes, qui a introduit le *topos*, il s'agit d'une épée portant une inscription¹⁵. Si bien que ressouder l'épée, ce n'est pas seulement réussir à reconstituer une arme et triompher de l'épreuve qui donne accès au Graal, c'est aussi rendre à un texte son unité perdue, et restaurer ainsi les chances de la signification. Examinons dans quelles conditions s'opère la soudure de l'épée, *topos* que nous interprétons désormais comme la soudure de deux fragments textuels.

Masquillier, Mons, t. V,1, vv. 34935.16). Parlant de la suture invisible, William Roach, souligne que, dans au moins six manuscrits (E M P Q S U), les textes s'enchaînent «with no rubric or large capital letter in any of these mss to mark the transition from the work of one author to the other» *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes*, Philadelphia, 1971, p. 551.

¹⁴ *Perceval le Gallois*, éd. Ch. Potvin, op. cit. t. V, 2 p. 157.

¹⁵ *Conte du Graal*, vv. 3118-3172.

L'opération relève du merveilleux, et ne reçoit donc aucune explication. Il est dit simplement que l'épée ressoudée, brillante et fourbie, est aussi belle que si elle était neuve.

A ce point précis, les manuscrits divergent. Le manuscrit de Mons note que les deux fragments d'acier se réajustent si parfaitement qu'*en la jointure avoit une seule escripture*¹⁶. Dans d'autres manuscrits, dont celui de Montpellier, une restriction signale *que tot droit an la jointure / Fu remese une creveüre / Petitet[e], non mie granz*¹⁷. Les copistes — qui étaient aussi des lecteurs — ont donc hésité entre l'image d'une continuité parfaite et la trace d'une rupture, si petite soit-elle. L'examen des variantes montre que la *creveüre*, la brèche, l'altération de l'acier et de l'écriture, résulte peut-être d'une mauvaise lecture du mot *escripture*, *escrebeure* dans le manuscrit de Londres) devenu *escreveure* (mss de Berne et de Paris, B.N. f. fr. 1429) puis abrégé en *creveüre* et interprété avec renversement de sens. Au moment où le principe même de la suture textuelle cherche obscurément à se mettre en abîme, la mouvance des leçons semble exprimer l'alternative qui s'impose à l'entreprise du continuateur : jointure ou cassure. L'absence d'ouverture narrative montre que Gerbert et Manessier ont voulu s'inscrire sans hiatus dans une entreprise qu'ils ont prolongée dans un sens dévot, sans la moindre rupture idéologique. Selon les suggestions de la typologie chrétienne ils ont vu en effet dans le Graal le vase dans lequel Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang du Christ mourant sur la Croix, et dans la Lance qui saigne, une postfiguration de la lance du centurion aveugle guéri par le sang du Christ. Entre les auteurs et le discours clérical, la suture est invisible, comme sur les deux fragments de l'épée resoudée, il n'y a plus qu'une seule et même *escripture*, fidèle à l'Écriture sainte, ou du moins aux traditions parallèles, plus ou moins apocryphes. Mais d'un autre côté, les altérations subies par le *topos* de l'épée suggèrent que *l'escripture* engendre la *creveüre*, la brisure, la rupture. Et l'on pourrait montrer que les continuateurs, à cause précisément de leur volonté d'orthodoxie dans l'interprétation du Graal et de la Lance, se trouvent de fait, sans le savoir ni le vouloir, en position de rupture par rapport à l'œuvre de l'initiateur, le texte de Chrétien qu'ils prétendaient pourtant «continuer»¹⁸.

¹⁶ Ed. Potvin, V, 2, vv. 34897-98.

¹⁷ Pour les variantes, se reporter à l'édition W. Roach, t. IV, p. 511.

¹⁸ Je me permets de renvoyer ici à mon article «Le conflit des lumières : lire *tot el* la scène du Graal chez Chrétien de Troyes», à paraître dans la revue *Le Moyen Age*.

III - Etude d'un topos d'ouverture : arrivée d'un personnage

La Queste del Saint Graal ne présente aucune ouverture de type discursif. Le texte le plus «signé», à travers l'idéologie cistercienne qui l'anime de bout en bout, pouvait aisément se passer de prologue, d'autant que la fonction discursive sera abondamment représentée dans le cours du récit à travers le personnage récurrent de l'ermite. Le récit s'ouvre donc *ex abrupto* par une scène de cour. A l'occasion de la Pentecôte, Arthur a réuni ses chevaliers à Kamaalot. Arrive une demoiselle qui demande à Lancelot de se rendre avec elle dans la forêt voisine. Elle refuse de donner ses raisons. Lancelot la suit tout de même. Tel est l'événement qui déclenche l'histoire et qui appartient à un ensemble topique assez vaste, déjà répertorié dans le *thesaurus* SATOR sous la formule INCIPIT ARRIVEE. Il se trouve que ce *topos* est très bien représenté dans le récit médiéval, mais la *Queste* est le seul récit du Graal à le placer en ouverture. Les autres occurrences (au nombre de neuf) figurent dans des récits arthuriens dans lesquels le Graal n'intervient pas¹⁹. Nous sommes donc en présence d'un déplacement de *topos*, à l'intérieur de la matière arthurienne.

La formule la plus ramassée du *topos* serait la suivante : *l'arrivée d'un personnage à la cour déclenche l'aventure*. Cette phrase-définition s'écarte un peu de celle qui figure déjà dans le *Thesaurus*, à savoir, «*l'arrivée d'un personnage provoque le désordre*», phrase dégagée à partir de récits composés aux XVII^e et XVIII^e siècles. C'est pourquoi j'avais suggéré une autre présentation pour la saisie des *topoi*. En me fondant sur la remarque que la **formule** et la **phrase** faisaient un peu double emploi, je proposais d'établir entre elles une hiérarchie, de donner à la formule une plus grande extension sémantique, et d'inscrire ensuite autant de phrases qu'il le faudrait pour décrire au plus près la réalité de chaque *topos* actualisé par les textes.

¹⁹ On trouvera en annexe la fiche des occurrences présentées dans un ordre chronologique un peu conjectural, avant et après la *Queste*.

Exemple : INCIPIT ARRIVEE

FORMULE : L'arrivée d'un personnage déclenche l'aventure²⁰

PHRASES :

- PHR. 1 Un personnage arrive à la cour, prend la parole et lance un défi
- PHR. 2 Un personnage arrive à la cour et demande un don
- PHR. 3 Un personnage arrive à la cour et se targue de posséder l'amie la plus belle
- PHR. 4 L'arrivée d'un personnage provoque le désordre, etc...

Intérêt de cette présentation : Elle évite la dissémination des *topoi*. Elle va du général au particulier. Elle permet de décrire de manière plus précise la relation entre l'événement (arrivée) et sa conséquence (contenu spécifique des phrases successives). L'ordre des phrases pourrait correspondre à l'ordre chronologique établi à partir de la première attestation connue (ou recensée) du *topos*. La **formule** repose sur l'identité de la proposition majeure : «arrivée d'un personnage», qui formerait le noyau dur. Chacune des **phrases** connectées à cette formule comporte nécessairement cet invariant auquel s'ajouteront des spécifications variables. Exemple : dans les textes médiévaux l'invariant sera représenté par la **formule**, avec, comme constante essentielle, la prise de parole.

CONSTANTES :

- Constante de lieu : Cour d'Arthur
- Constante du moment : temps festif avec de légères variantes, probablement peu pertinentes, puisque la réunion de la cour peut avoir lieu à la Pentecôte (*Queste, A. P., Chev. d. E.*), à l'Ascension (*Chev. char.*), au mois d'août (*Bel Inconnu*), plus rarement à Pâques (*Violette*) ou encore à un moment indéterminé de la belle saison (*Merv. Rig.* : «temps d'été»).
- Constante encore, la nature verbale du procès, qui est toujours un acte de parole²¹.

²⁰ Formulation corrigée à partir des pertinentes remarques de Pierre Rodriguez après ma communication. La première formule «l'arrivée d'un personnage modifie la situation» étant d'une extension beaucoup trop large.

²¹ Sauf dans les occurrences visées par la phrase 4 dégagée à partir de textes du XVIII^e siècle. Lorsque le personnage se trouve dans l'impossibilité de parler, s'il s'agit d'un mort par

VARIANTES :

- Variantes sur la nature de l'agent : Le nouvel arrivant peut-être
 - un chevalier (*Char.*, *Chev. D.E.*, *Bel Inc.*)
 - une demoiselle (*Queste, B.I.* (2^o arrivée)
 - exceptionnellement, un cadavre (*Veng. Raguidel*)
- Deux variantes dans le contenu du procès de parole représentent une bifurcation essentielle pour l'interprétation du *topos*. Le discours du personnage qui arrive contient en effet soit une DEMANDE, soit un DEFI (5 demandes et 4 défis). La vantardise du comte de Nevers dans le *Roman de la Violette* pouvant être considérée comme forme particulière du défi.

REDOUBLEMENT DU *topos* : Dans le cas de deux arrivées successives (*Bel Inconnu, Atre Périlleux*), la première n'a pas nécessairement un rôle de déclencheur, mais plutôt de préparation. Il faudrait peut-être ici avoir recours à une autre phrase-définition, tout en conservant le noyau dur du *topos* «Arrivée d'un personnage et prise de parole». La nouvelle phrase se modulerait ainsi : «Un personnage arrive à la cour, demande et obtient un don contraignant»²². Il paraît souhaitable toutefois d'enregistrer ces *topoi* dans le même ensemble topique, comme deux réalisations différentes de la formule principale, puisque les deux arrivées successives sont liées. En demandant au roi le don contraignant, le Bel Inconnu (premier arrivant), obtient le droit de s'engager dans l'aventure proposée par la demoiselle (deuxième arrivée). Dans l'*Atre Périlleux*, la demoiselle arrive la première, demande le don contraignant et devient ainsi l'objet du défi lancé par le *grant chevalier*.

Remarques :

1 — Sur la double arrivée. Si le *topos* des deux arrivées successives était bien un *topos* d'initialité absolue, et seulement cela (ce qu'une enquête élargie devrait permettre de vérifier), on pourrait alors en tirer argument pour redéfinir la frontière de certains récits. Il serait légitime, par exemple, de considérer les

exemple, un message écrit trouvé sur le cadavre viendra remplir le même office (*Vengeance Raguidel*):

²² Le don contraignant relève lui aussi de la topique du récit médiéval. C'est une promesse accordée par le détenteur de la souveraineté, le roi en général, qui accepte de satisfaire une demande dont il ne connaît pas le contenu. Le don contraignant engage donc celui qui l'octroie en toute ignorance de cause ! C'est véritablement un don en blanc. Sur l'origine celtique de cette coutume à laquelle les ethnographes ont donné le nom de *Potlatch*, cf. J. Frappier, *art. cit.*, pp. 26 et suiv.

aventures de Brunor, «le valet a la cote maltaillée» du *Tristan en prose*, comme un récit autonome puisqu'il s'ouvre lui aussi par le *topos* des deux arrivées consécutives²³. Le *Roman de la Violette* (XIII^e siècle, Gerbert de Montreuil) offre une variante de ce *topos* (PHR. 3) avec le thème de la gageure: le premier arrivant vante les mérites et la vertu de son amie, le second fait le pari de séduire rapidement cette femme exceptionnelle.

2 — La liaison des éléments topiques construit la syntaxe du récit, c'est pourquoi, toujours au chapitre des observations complémentaires, il serait souhaitable de mentionner l'insertion du *topos* dans une configuration narrative régissante. En ce qui concerne la *Queste*, par exemple, la demande formulée par la demoiselle ne se comprend que secondairement, lorsque le lecteur est en mesure de mettre cette demande en relation avec l'adoubement du héros, Galaad. Cet adoubement doit être accompli par Lancelot, le père du jeune homme, mais en dehors de l'espace arthurien, en dehors du «monde», dans la double enceinte de la forêt et de l'abbaye. Ainsi s'esquisse la vocation mystique du héros du Graal.

3 — La fréquence du *topos* INCIPIT ARRIVEE. J'ai relevé pour l'instant neuf occurrences de ce *topos* d'ouverture²⁴. Huit sont étrangères à la littérature du Graal. Toutefois, dans le corpus du Graal, le même *topos* se retrouve fréquemment, non pas en ouverture absolue, mais dans les ouvertures internes, si l'on peut dire, aux moments de relance du récit. Dans le *Conte du Graal*, par exemple, l'arrivée du Chevalier Vermeil a bouleversé toute la cour car le

²³ Rappelons que l'ouverture des aventures de Brunor suit le canevas décrit à propos du *Bel Inconnu*. Le jeune homme arrive à la cour le mardi de Pâques (Löseth, § 66) et demande à être armé chevalier par Arthur. Ce dernier hésite, mais, ayant prouvé sa bravoure en triomphant d'un lion qui avait rompu ses chaînes, l'inconnu est adoubé dès le lendemain. Arrive ensuite une demoiselle qui propose une aventure des plus périlleuses. Brunor obtient un don et, par la même occasion, le droit de tenter cette aventure. La demoiselle le juge trop tendre et l'accable de sarcasmes, s'attirant ainsi le surnom de «demoiselle mesdisant» (Löseth, § 68). La présence de ce dispositif pourrait donc représenter un argument supplémentaire pour ceux qui considèrent que le récit des aventures de Brunor est «un roman dans le roman». Cf. l'article de Renée L. Curtis, «A Romance within a Romance : the Place of the Roman du Vallet a la Cote Maltailliee in the «Prose Tristan». *Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge*, Genève, Droz, 1987, pp. 17-35.

²⁴ On en trouverait une dixième dans l'ouverture d'un poème anglais plus tardif (après 1360), *Sir Gavain and the Green Knight*, avec l'arrivée de Bertilak, porteur d'un défi qu'Arthur veut immédiatement relever, mais le roi finit par accéder à la requête de Gauvain qui réclame l'honneur de tenter cette aventure. C'est l'ouverture d'un autre *topos* narratif parfois dénommé par les médiévistes, «le jeu du décapité».

personnage était porteur d'un double défi contre le Roi, qu'il menaçait d'abord en tant que détenteur de la souveraineté, et qu'il menaçait aussi à travers l'outrage fait à la reine (la coupe renversée), geste qui symbolisait manifestement la volonté d'une prise de possession sexuelle. On pourrait signaler également l'arrivée de la demoiselle hideuse (une autre demoiselle à la mule, *mule fauve* cette fois) qui vient invectiver Perceval, et inciter tous les chevaliers à sortir de l'inaction pour affronter diverses aventures périlleuses.

CONCLUSION

L'étude de la topique d'ouverture nous renseigne d'abord sur des stratégies d'énonciation qui maintiennent hors d'atteinte une image singulièrement diversifiée et instable de l'énonciateur médiéval : narrateur absent, narrateur-transcripteur, narrateur insaisissable développant un discours clivé où domine le désir de récuser le statut d'auteur. Tous ces détours ouvrent une question : pourquoi l'auteur du Graal a-t-il éprouvé le besoin de médiatiser sa propre fonction à travers la fiction d'un sujet énonciatif toujours rejeté ailleurs ? Et si le mythe du Graal est en quelque manière un mythe d'interrogation, quelle est la portée d'une question qui reste sans réponse ?

Par ailleurs, si le *topos* INCIPIT ARRIVEE est revêtu d'une telle importance, lisible d'abord dans le nombre élevé de ses occurrences, c'est incontestablement le signe que la cour arthurienne est en elle-même incapable de créer l'événement. Elle vit dans l'attente de l'aventure, elle ne la suscite pas. Or l'aventure, d'après l'étymologie, c'est, au sens large, «ce qui arrive». Le *topos* ARRIVEE représente donc beaucoup plus qu'une simple modalité d'INCIPIT, il apparaît comme le «principe» même du récit arthurien. Il introduit le dynamisme de la quête dans un univers statique. On a pu constater que ce dynamisme émane d'un ailleurs imaginaire, homologable parfois à l'Autre Monde, où se situe l'origine de l'aventure, donc de l'histoire. Par rapport à l'histoire (la grande et la petite) la cour possède des capacités de réponse, mais rarement des capacités d'initiative²⁵. Le *topos* qui nous occupe coïncide en effet avec le moment où la figure de la souveraineté (le roi Arthur) est interpellée :

²⁵ C'est peut-être le lieu de signaler l'apparition, à une date assez incertaine et très controversée, probablement au début du XIII^e siècle, d'une inversion parodique du *topos* avec *Jaufré*, roman arthurien en vers provençaux. L'étrange procédure d'initialité mise en place ici ne paraît avoir d'autre finalité que d'offrir un divertissement à la cour... aux dépens du roi Arthur. Puisque l'aventure ne vient pas à la cour, c'est la cour qui va vers l'aventure. La parodie

- soit pour une DEMANDE
- soit pour un DEFI, ou un RAPT

Mais on observe très souvent une délégation de pouvoir du roi vers un chevalier. Avec ici une alternance signifiante, puisque le héros est tantôt un chevalier célèbre (Lancelot, Gauvain) ; tantôt un «inconnu» (*chevalier novel*) qui va acquérir ainsi la dimension héroïque.

Le *topos* de «l'aventure survenant à la cour,» joue toujours le rôle d'un DECLENCHEUR narratif, mais avec ses contenus ambivalents, DEMANDE et DEFI (accessoirement, PROMESSE DE RECOMPENSE), ce *topos* n'est pas non plus dépourvu d'ambiguïté. Les contenus discursifs consacrent d'une part le roi Arthur comme une figure de la souveraineté (le motif de la DEMANDE D'ASSISTANCE présuppose l'existence d'un pouvoir d'arbitrage, de régulation, ainsi qu'une capacité de riposte), mais d'autre part, ces mêmes contenus le désignent aussi comme une figure de la précarité, exposée à diverses menaces, qui portent sur les attributs de la souveraineté, la reine, la barbe, les hôtes du Roi, etc., et qui sont concrétisées par le motif de la PROVOCATION, de l'INSULTE ou du RAPT. L'ambiguïté se prolonge également avec l'examen des «solutions» narratives. Interpellé, le roi ne répond jamais en personne, mais par le jeu de la délégation de pouvoir à l'un des représentants du groupe chevaleresque. Le *topos* se situe indéniablement dans le droit fil d'un «imaginaire féodal» exaltant un ordre politique qui trouve son origine et son garant parmi le groupe des guerriers. Groupe lui-même scindé en deux catégories d'âge, les chevaliers établis et glorieux, et les «juvenes», les «inconnus» d'autre part, devant lesquels s'ouvrent les pièges et les séductions de la féerie comme autant de solutions valorisantes et compensatoires. L'équilibre du système repose en définitive sur une situation d'interdépendance fonctionnelle entre le roi et les féodaux, tandis que se fixe le mythe d'une chevalerie idéale, auquel l'histoire réelle apportera bientôt les démentis que l'on sait²⁶.

porte sur deux topoï : celui que nous venons d'étudier (aventure déclenchante) et celui bien connu de la chasse (*Erec et Enide, Guigemar, Fergus, etc.*)

²⁶ Voir sur ce point : Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque*, Paris, 1970 ; Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, Politique et Société, dans la France du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1979 ; Jean Dufournet, *La destruction des mythes dans les Mémoires de Philippe de Comynes*, Droz, 1966.

Documents annexes

Liste des occurrences du topos INCIPIT ARRIVEE

A — **En amont** (ne sont retenues que les occurrences qui figurent en ouverture, mais ce *topos* est également très fréquent dans les relances du récit arthurien) :

- 1) Chrétien de Troyes : *Le Chevalier de la Charrete*, circa 1177, (un inconnu vient défier le roi devant toute la cour réunie pour l'Ascension). Le chevalier qui relèvera le défi est sommé de se rendre dans la forêt avec la reine. Episode qui débouche sur l'enlèvement de la reine.
- 2) Renaut de Baujeu : *Le Bel Inconnu*, (une demoiselle vient demander de l'aide au nom de sa dame victime d'un sortilège et proposer la terrible aventure du Fier Baiser, vv. 133-198). Aventure revendiquée par le Bel Inconnu qui vient d'arriver à la cour. Rôle programmatique du *topos* :
Manifestation du héros et demande d'assistance
- 3) *La Demoiselle à la mule* (bref roman en vers fin XII^e — début XIII^e, attribué à Païen de Mézières). Pentecôte. Cour d'Arthur réunie à Carduel. Arrivée d'une demoiselle montée sur une «mule sans frein». Epreuve proposée : retrouver le frein de la mule. Récompense : femme et fief. Keu tente l'aventure le premier et échoue. Gauvain réussit, mais refuse la récompense promise.
- 4) *La Vengeance Raguidel*, début XIII^e siècle, (attribution — contestée — à Raoul de Houdenc, auteur du *Méragis* et du *Songe d'Enfer*), éd. Mathias Friedwagner, Halle, 1909.
Cour d'Arthur à Carlion. La journée s'écoule sans que survienne la moindre «aventure». Arthur se croit abandonné de Dieu. Il ordonne à ses chevaliers de manger sans lui et se retire dans sa chambre. Il voit alors accoster un bateau . Dans le bateau, un char à quatre roues. Sur le char, un chevalier «enferré». A la ceinture du chevalier, une aumonière. A sa main, cinq anneaux. Dans l'aumonière, un message : le chevalier demande à être vengé par celui qui pourra lui ôter la lance fichée dans son corps, et qui sera nécessairement assisté par celui qui pourra retirer les cinq anneaux.
Demande de vengeance + épreuves qualifiantes de caractère électif.

Remarque : le nouvel arrivant est ici un cadavre transporté sur une nef merveilleuse (croisement avec le *topos* du chevalier «enferré»). Le message qui déclenche les événements est un écrit.

Textes probablement postérieurs à la *Queste* :

- 1) *L'Atre périlleux* (vers 1250). Cour d'Arthur, Pentecôte. Arrivée d'une demoiselle qui demande un don en blanc. Arthur s'engage à l'octroyer. Contenu du don : la demoiselle demande la permission de faire le service à la table du roi et d'être placée sous la protection du meilleur chevalier de la cour, Gauvain en l'occurrence. Le lendemain, survient un «grand chevalier» qui emmène la jeune fille avec des paroles insultantes à l'encontre des chevaliers de la cour. Insertion dans la structure narrative : lancé à la poursuite du ravisseur de la demoiselle, Gauvain arrive à l'Atre Périlleux où il doit combattre la nuit contre un chevalier diabolique.
Demande de protection
Rapt
- 2) *Le chevalier aux deux épées* (vers 1250) : Cour plénière d'Arthur. Carduel, Pentecôte. Festin solennel. Arrivée d'un chevalier qui vient défier Arthur au nom du roi Rion d'Outre Ombre : la barbe ou la guerre. Défi relevé par le chevalier aux deux épées, un chevalier «nouvel». La seconde épée est l'épée courtoise. C'est aussi l'épée d'un mort. La dame de Garadigan l'avait ramenée de la Gaste Chapelle et avait décidé de prendre pour époux celui qui serait capable de détacher l'épée qu'elle avait ceinte.
- 3) *Les merveilles de Rigomer*, récit attribué à un certain Jehan (fin XIII^e s.), éd. Wendelin Færster, Gesellschaft für romanische Literatur, Band 19, Dresde, 1908, vv. 18-111. La cour du roi Arthur, un dimanche d'été à Karlion. Les chevaliers attendent que survienne une «aventure» avant de s'asseoir à table. Arrivée d'une très belle demoiselle qui reproche aux chevaliers leur inaction paresseuse, et leur propose «Tante tres vaillant aventure» : partir pour l'Irlande où sa Dame voudrait bien rentrer en possession de sa terre. Les plus belles récompenses sont promises, mais les chevaliers arthuriens oublient de se faire préciser le nom du lieu à reconquérir et le nom de la Dame à sauver. Plusieurs chevaliers s'engagent alors dans la quête. Echec de Lancelot ; succès de Gauvain.

- 4) Les aventures de Brunor insérées dans le *Tristan en Prose*, éd. Renée L. Curtis, t. II, Brill, Leiden, 1976, § 636-776. Episode analysé par Löseth, *Le roman en prose de Tristan. Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise*, analyse critique d'après les manuscrits de Paris, E. Bouillon, 1891, §§ 66-70.
- 5) Occurrence étrangère au cycle arthurien : ouverture du *Roman de la Violette*, Gerbert de Montreuil, 1229, éd. Labaree Buffum, S. A. T. F., Paris, 1928. A la cour du roi Louis arrive un jeune homme, Gérard, comte de Nevers, qui se targue de posséder l'amie la plus belle et la plus sage. Lisiart, comte de Forez, parie alors toute sa terre qu'il séduira la belle (cycle de la gageure).

Francis DUBOST,
MONTPELLIER III

**LES OUVERTURES CLOSES DANS LE LIVRE DE
LA CITE DES DAMES DE CHRISTINE DE PIZAN :
LE TOPOS DU «VEUVAGE QUALIFIANT»**

Je voudrais examiner un aspect limité de la topique des ouvertures de récits dans une œuvre de Christine de Pizan, *La Cité des Dames*,¹ écrite en 1404-1405. Mon propos ne sera pas d'en faire une analyse littéraire, mais simplement de donner un ou deux exemples de *topoi* d'ouverture et d'avancer quelques réflexions dans la perspective du futur *thesaurus* ².

La Cité des Dames n'est ni un roman, ni un recueil de nouvelles : c'est une œuvre morale et allégorique destinée à combattre les calomnies que de tout temps les hommes ont multipliées contre les femmes ; la Cité dont il s'agit et qui se bâtit sous les yeux du lecteur sera une ville fortifiée qui les protégera de leurs attaques. La fonction pour ainsi dire militaire de l'ouvrage n'empêche pas qu'il puisse être considéré comme narratif à un double titre.

¹ Christine de Pizan, *Le livre de la Cité des Dames*, éd. M.Curnow, thèse Vanderbilt University, 2 vol., 1975. Dissertation Abstracts International, XXXVI, (1975-76), p. 4536-7 A, (édition non publiée). Les citations sont tirées de cet ouvrage.

Christine de Pizan, *The book of the City of Ladies*, translated by E.J. Richards, New-York, Persia Books, 1982.

Christine de Pizan, *la Cité des Dames*, texte traduit et présenté par Thérèse Moreau et Eric Hicks, Paris, Stock «Moyen-Age», 1986.

Voir aussi Charity Cannon Willard, *Christine de Pizan, her life and Works*, New-York, Persea Books, 1984.

² Michèle Weil, «Comment repérer et définir le *topos*?», dans *La naissance du roman en France*, colloque international tenu à l'Université de Toronto en mars 1988, Actes édités par Nicole Boursier et David Trott, *Biblio 17, Papers...*, 54, Paris-Seattle-Tubingen, 1990.

Dans l'ensemble il se présente comme le récit de l'édification de la Cité, entreprise par l'auteur avec l'aide de trois inspiratrices, Raison, Droiture et Justice. D'autre part cette construction, cette maçonnerie littéraire, est composée d'éléments qui pour la plupart ont eux-mêmes un caractère narratif : les pierres destinées à bâtir les murs et les palais de la ville forte sont des portraits d'héroïnes qui illustrent les capacités et les vertus que les hommes reprochent traditionnellement aux femmes de ne pas avoir. On peut donc considérer aussi bien l'ouverture du récit au premier degré que celles des portraits narratifs qu'il réunit. Entre les deux niveaux, il existe plus d'une analogie, notamment parce qu'aucun de ces récits ne saurait déboucher sur un quelconque imprévu romanesque : d'entrée de jeu sont annoncés leur sens et leur aboutissement, l'apologie des femmes. En pareil cas l'ouverture narrative ressemble beaucoup à une clôture, la structure ordinaire de chaque histoire étant analogue à celle d'une fable dont la moralité serait donnée en position liminaire. Ce caractère résolument démonstratif et aussi le fait que beaucoup des exemples avancés sont plus ou moins historiques pourraient faire douter qu'une telle œuvre appartienne à notre champ d'étude, celui des *fictions* narratives. En fait on peut sans difficulté ranger dans cette catégorie les nombreux récits de la *Cité des Dames* : qu'ils soient empruntés à la mythologie gréco-latine, à l'histoire ancienne, à la Bible, aux légendes chrétiennes et même à certains romans célèbres, les portraits en action sont constitués d'histoires recomposées selon la finalité édifiante de l'ensemble. Les actions fabuleuses des divinités antiques sont par exemple réinterprétées d'un point de vue evhémériste, et sur ce terrain Christine ne cesse d'innover de la manière la plus surprenante. Les figures féminines traditionnellement négatives comme Médée et Circé, magiciennes maléfiques, ou comme Xantippe, la femme de Socrate, réputée mégère, sont réinventées : elles deviennent aussi admirables qu'émouvantes, une fois écarté le masque repoussant que leur avaient infligé les calomnies masculines. Nous pouvons donc considérer la *Cité des Dames* comme un ensemble de compositions narratives, ensemble un peu particulier et marginal par rapport aux grandes lignées romanesques, mais non sans lien avec elles. Il suffira de noter à ce propos qu'une des sources de l'ouvrage n'est autre que le *Décameron* de Boccace³ et qu'on y fait référence à la *Châtelaine de Vergy*, ce petit récit du XIIIe siècle qui a eu une longue postérité.

³ Carla Bozzolo, «Il Decameron come fonte del Livre de la Cité des dames de Christine

Reste cependant à préciser ce qu'on doit entendre par ouverture narrative dans une telle œuvre. Comme je l'ai dit, chaque portrait commence par l'énoncé des qualités éminentes qu'illustre l'héroïne dont il va être question. Mais ce n'est pas là un type d'ouverture proprement narratif, car ce qui suit peut n'être qu'un catalogue de vertus ou d'exploits et non un récit proprement dit, du moins si on entend par récit la représentation d'une suite d'actions dont la temporalité est marquée et qui convergent vers quelque résultat intéressant. Cependant, dans la plupart des cas, il y a bien déclenchement du récit, et ce qu'on peut désigner comme ouverture proprement narrative est précisément ce point où la représentation statique d'un personnage fait place à la narration d'une histoire. Or la mise en parallèle de ces départs du récit, dans la *Cité des Dames*, fait apparaître la répétition de séquences semblables ou analogues qu'on peut être tenté de considérer provisoirement comme des *topoi*, en attendant de trouver une éventuelle confirmation hors de l'œuvre de Christine de Pizan.

Je proposerai donc comme un *topos* probable la séquence suivante :

une femme, douée de qualités supérieures,
après être devenue veuve,
accomplit des exploits remarquables
sur un terrain d'ordinaire réservé aux hommes
(la guerre, la politique)⁴.

Bien sûr on peut donner une formulation plus condensée : le veuvage fait passer une femme à une situation où elle égale ou surpasse les hommes. Cette séquence narrative est placée en position d'ouverture dans toute une série de portraits-récits, celui de la reine Frédégonde, veuve de Chilpéric, présente dans deux chapitres⁵, ceux de Sémiramis, veuve de Ninus⁶, d'Artémise, veuve

de Pizan», dans *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, a cura di Franco Simone, Torino, Giappichelli, 1966, pp. 3-24.

⁴ J'exclus de cette étude le cas des femmes devenues, après leur veuvage, des saintes illustres. Voir en particulier le Livre III de *La Cité des Dames*.

⁵ Des dames de saige gouvernement des temps anciens assez te pourroye dire, si comme cy apres rendra ad ce propos ce que je t'en diray. En France fu la royne Fredegonde, laquelle fu femme du roy Chilperic. Celle dame, nonobst(ant) fust elle cruelle outre loy naturelle de femme, toutesvoyes, après la mort de son mary, gouverna le royaume de France par grant sçavoir. Voire, qui estoit pour lors en moult grant balance et peril : car un petit filz sans plus luy estoit demouré heritier du pere qu'on nommoit Clotaire. Sy avoit grant division

de Mausole, de Bérénice, veuve d'un roi de Cappadoce. Dans tous les cas le récit des exploits de l'héroïne est introduit par la mention plus ou moins appuyée de la mort du mari qui intervient dès la troisième ou quatrième phrase, ou au plus tard à la fin du paragraphe introductif. Voici par exemple le début du chapitre consacré à Artémise, veuve du roi Mausole (I, XXI)⁷ :

De la noble royne Arthemise.

Que dirons nous moins que des autres dames preux de la tres noble et tres excellent de Care, laquelle quant demouree fu vesve du roy Mausole, son mary, que elle ama de si grant amour que pour sa mort fu aucques au cuer partir ; et comme il y parut, si que devisé te sera en temps et en lieu cy après, a ceste dame demoura maint grant païs en gouvernement. Mais du gouverner ne s'esbahy mie : car force en vertu, sagesce de meurs et prudence en gouvernement estoit toute en elle. Sy ot avec ce si grant hardiesce en fait de chevalerie et tant bien en garda la discipline que, par plusieurs victoires que elle ot, la magesté de son nom par grant renommee tres hault esleva. Car en son vesvaige, avec ce que moult notablement gouvernoit son païs, elle se arma par plusieurs foiz, et en especial en deus moult notables faiz : l'un fu pour garder son païs, l'autre fu pour tenir loyauté d'amistié et foy promise.

Le premier fu tel que, quant le dit roy Mausole, son mari, fu mort, ceulx de Rodes, qui marchisoient assez pres au royaume de celle dame, ourent grant envie et desdaing que une femme eust seigneurie sur le royaume de Caire.

entre les barons pour cause du gouvernement et ja estoit source grant guerre sus le royaume. Mais celle dame tenoit continuellement son enfant entre ses bras ; assembloit a conseil les barons et leur disoit : «Seigneurs, voycy votre roy. Ne mettés pas en oubli la loyauté qui toujours a esté es François, et ne le vueillez desprisier pourtant se il est enfant : car a l'aide de Dieu il croistra ; et quant il sera en aage, il cognoistra ses bons amis et les guerdonnera selonc leurs dessertes, si ne le vueillez desheriter a tort et a peschié. Et quant a moi, je vous fais certains que a ceulx qui bien et loyaument se maintendront je les guerdonneray si grandement qu'a tousjours leur en sera de mieux». Et ainsi ceste royne appaisoit les barons, de laquel chose par son saige gouvernement tant fist que elle tira son filz des mains de ses annemis, le nourrit elle meismes tant qu'il fu grant, et par elle fu revestu de la couronne et de l'onneur de royaume : ce qu'il n'eust oncques esté se la prudence d'elle ne fust. *Livre de la Cité des Dames*, t.2, Livre 1, XIII, pp. 668-9. Voir aussi I, XXIII.

⁶ *Le Livre de la Cité des Dames*, op.cit., I, XV, pp. 677-681. Voir Liliane Dulac, «Un mythe didactique chez Christine de Pizan, Sémiramis ou la veuve héroïque», dans *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, vol.I, Montpellier, CEO, 1978, pp. 313-343.

⁷ *Le Livre de la Cité des Dames*, op. cit., pp. 706-7.

Je citerai encore le court récit consacré à Bérénice⁸, qui est tout entier suspendu à l'évènement qui le déclenche, le veuvage, cause immédiate du péril extrême suscitant l'exploit (I, XXV).

Cy dit de la royne Veronice de Capadoce.

Une royne fu en Capadoce qui nommee estoit Veronice, noble de sanc et de couraige, comme celle qui estoit fille du grant roy Mitridates qui seigneurissoit une grant partie d'Orient, et femme fu du roy Anares de Capadoce. Ceste dame demoura vesve, en laquelle vesveté un frere de son feu mary l'assailli de guerre pour elle et ses enfans desheriter. Et comme il avenist durant celluy contens qu'en une bataille l'oncle occist deux de ses nepueuz, c'est assavoir les filz de la dame, elle en fu si durement doulente que celle grant yre fist fouyr d'elle toute paour femenine. Si s'arma elle meismes et a grant ost ala contre son serourge, et tant y exploita qu'en la parfin l'occist de sa propre main, fist passer son chariot sur luy et vainqui la bataille.

Le cas le plus remarquable est sans doute celui des Amazones : le «veuvage qualifiant» est cette fois collectif ; en outre il est complété par l'expulsion des mâles subsistants (atténuation du sort qui leur est fait dans le *De Claribus Mulieribus* de Boccace où ils sont massacrés). Alors peut commencer le récit des exploits des Amazones auxquels plusieurs chapitres sont consacrés⁹.

La fonction d'embrayeur du veuvage est d'autant mieux marquée que ces récits sont accompagnés de références allusives à d'autres héroïnes qui se sont distinguées dans les mêmes conditions, Blanche de Castille, la reine Jeanne, veuve de Charles IV, une duchesse d'Anjou¹⁰.

Il n'est pas sans intérêt de noter que tous ces chapitres consacrés aux femmes «qui bien et bel en leur vesveté gouvernement elles et leurs juridiccions»¹¹ se trouvent rassemblés au début du livre. On admettra donc que le *topos* du «veuvage qualifiant» a une fonction d'ouverture dans le grand récit du premier niveau, celui de l'édification de la Cité qui se confond avec

⁸ *Le Livre de la Cité des Dames, op. cit.*, p. 718.

⁹ *Ibidem, op. cit.*, I, XVI à XIX inclus, pp. 681-701.

¹⁰ *Le Livre de la Cité des Dames*, I, XIII, pp. 669-672.

¹¹ *Ibidem*, I, XIII, p. 671.

l'écriture du livre lui-même¹². En effet les exemples multipliés de reines et princesses veuves constituent très explicitement les «fondations de la ville», et la première pierre qui entre dans sa construction n'est autre que le personnage de Sémiramis. Quant aux récits suivants, consacrés aux Amazones, ils en formeront le premier mur.

Qu'il s'agisse du grand récit, ou des récits-portraits ouverts par le *topos* du veuvage qualifiant, il est clair que ce dispositif répond au programme idéologique de l'ouvrage : Christine a cherché à produire d'emblée un effet de série pour imposer l'idée qu'une fois en position d'indépendance, beaucoup de femmes ont pu surpasser les hommes sur le terrain considéré comme leur apanage, celui de la guerre et du gouvernement. Si de ce point de vue le veuvage est un évènement capable d'émanciper le génie captif des femmes, il constitue aussi une situation avantageuse ; et en cela sa signification est analogue à celle donnée dans plusieurs récits à la virginité. Un exemple curieux illustre ce parallélisme, celui de la reine Zenobie, héroïne de deux séries d'exploits, l'une comme vierge, l'autre comme veuve. L'état de mariage ne représente qu'un bref intermède entre les deux récits, le second, le plus important, étant ouvert par la disparition du mari¹³ :

Ne furent pas les femmes preux seulement celles d'Amazonnie : car ne doit pas estre moins renommee la vaillant Cenobie, roine des Palmurenes, dame de tres noble sanc yssue des Tholomees, roys d'Egypte. De ceste dame fu apparant tres son enfance le grant courage et l'inclinacion chevallereuse que elle avoit. Et aussitost que auques fu efforciee, nul ne la pot garder qu'elle ne delaissast la demeure des villes fermees et des palais et chambres royaulx pour habiter es bois et es forestz, ouquel lieu, cainte d'espee et de dars, par grant diligence versoyoit la sauvagine. Et puis des cerfs et des biches, se prist a combatre aux lions, aux ours et a toutes autres fieres bestes qu'elle assalloit sans paour et vainquoit merueilleusement. Ceste dame ne tenoit point a paine de gesir au boys, sans rien doubter, sus la terre dure par froit et par chaut ; ne luy grevoit tracier par les destroy des fourestz, gravir par ses montaignes, fouy(r) par vallees, courant apres les bestes. Ceste pucelle desprisoit toute amour charnelle et longtemps refusa mariage, comme celle qui garder virginité vouloit toute sa vie. A la parfin,

¹² Joël Blanchard, «Compilation et légitimation au XV^e siècle», *Poétique* 74 (1988), pp. 140-157.

¹³ *Le Livre de la Cité des Dames*, op. cit., I, XX, pp. 701-704.

contrainte par ses parens, prist a espoux le roy des Palmurenes, de grant biauté de corps et de viaire...

Après celle vittoire avint que son mari fu occis par un sien parent par envie de raigner ; mais riens n'y valu, car la dame de noble couraige bien l'en garda : car comme vaillant et preux, prist la possession de l'empire pour ses enffans encores petis. Et se mist en siege royal comme empereris, prist le gouvernement par grant vertu et cure et, a tout dire, tellement le gouverna et par si grant scens et discipline de chevalerie que Gallerien, et après luy Claudien, empereurs de Romme, quoyqu'ils occupassent une partie d'Orient pour les Rommains, n'oserent oncques entreprendre aucune chose contre elle. Et semblablement les Egipiens ne les Arabiens ne ceulx d'Armenie : ains tant redoubtèrent sa puissance et sa grant fierté que ilz furent tous comptens de garder les termes de leurs contrees. Ceste dame tant saigement se savoit maintenir qu'elle estoit de ses princes tres honnouree, de son pueuple obeye et amee, de ses chevaliers crainte et doubtee.

Pour réfuter les calomnies de ceux qui les accusent de rendre le mariage pénible, Christine donne plusieurs exemples d'héroïnes célèbres par leur amour conjugal. Or il se trouve que rien ne fait mieux ressortir les prodiges dont les femmes sont capables sur ce terrain que, encore une fois, la mort de leur mari. Ce *topos*, également utilisé en position d'ouverture, peut se formuler ainsi : une femme, une fois devenue veuve, accomplit des actions extraordinaires qui prouvent son amour conjugal. Il en est ainsi d'Artemise, veuve de Mausole (déjà citée pour ses capacités guerrières), d'Argie, femme de Polynice et d'Agrippine, veuve de Germanicus (II, 16, 17, 18)¹⁴.

Au lieu du veuvage effectif, la mort prochaine de l'époux peut avoir la même fonction : c'est le cas des femmes de condamnés, Xantippe, femme de Socrate, et Pauline, femme de Sénèque¹⁵. Ainsi le veuvage, comme évènement

¹⁴ *Ibidem, op. cit.*, pp. 825-832.

¹⁵ *Ibidem*, II, XXI, XIII, pp. 836-839 :

Ci dit de Xancippe, femme du phillosophe Socrates.

Xancippe, la tres noble dame, fu de grant scavolr et bonte, sy ot espousé le tres grant phillosophe Socrates. Et nonobstant fust ja enviellis et que il eust plus grant cure de cerchier et reverchier les livres que de pourchacier a sa femme choses souefves et curieuses, la vaillant dame ne le laissa pas pourtant a amer, ains extimoit estre tant grant chose l'excellence de son sçavoir et la grant vertu de luy et de sa constance qu'elle l'avoit en souveraine amour et reverence. Et quant ceste vaillant dame sceut que son mary estoit condempnez a mort par ceulx d'Athenes pour ce que il les reprenoit d'aouer les ydolles et disoit que il n'estoit que un seul dieu que aouer et servir on devoit, ceste noble dame ne pot avoir de ceste chose pacience, ains s'en

accompli ou prochain, ouvre le récit des actions par lesquelles une femme montre des qualités qui, dans d'autres circonstances, seraient restées méconnues. Il n'est certes pas dit que le veuvage est une libération, mais il est clair en tout cas qu'il constitue souvent l'événement qui libère le récit.

Il faut maintenant regarder hors de la *Cité des Dames* pour examiner si «le veuvage qualifiant» a quelque chance de se trouver confirmé dans sa qualité de *topos*. A première vue, la probabilité de cette confirmation est loin d'être évidente, car il ne s'agit pas d'une formule narrative très répandue. Depuis quelques siècles, les exploits virils des veuves guerrières, ou les preuves tardives que d'autres ont pu donner de leur amour conjugal, n'ont guère obsédé l'imagination des conteurs et des romanciers. On pourrait même être tenté de voir dans le «veuvage qualifiant» un *topos* proprement christinien : mais dans ce cas pourrait-on encore lui conférer cette appellation de *topos* ? Toujours est-il que, dans la *Mutacion de Fortune*¹⁶, une énorme histoire universelle en vers (23636 vers), Christine raconte, dans une introduction allégorique, comment après la mort de son mari, la Fortune l'a soudain changée en homme en lui donnant «fort et hardi cuer»¹⁷. Et c'est en effet une fois devenue veuve à vingt-cinq ans qu'elle s'est préparée à une carrière d'écrivain ; une carrière sans précédent pour une femme, qui constitue un exploit dont elle est fière. L'autre version du *topos* supposé n'est pas non plus dénuée de résonances autobiographiques : car c'est après la mort de son mari que Christine a donné les plus belles preuves de l'amour qu'elle lui portait en évoquant souvent son souvenir, et le bonheur perdu, dans son œuvre lyrique. Ainsi on soupçonnera que Christine de Pizan a conscience d'être, dans l'ordre des lettres, une veuve aussi conquérante que Sémiramis et aussi fidèle qu'Artémise. Mais de telles remarques ne contribuent nullement à confirmer notre *topos* supposé, elles tendraient plutôt à le réduire à une sorte d'obsession personnelle.

fouy toute eschevelee, plaine de dueil plourant et batant au palais ou son mari estoit, qu'elle trouva entre les faulx Juges qui ja luy avoyent baillé le beuvraige venimeux pour abrigier sa vie. Et comme elle arrivast sur le point que Socrates vouloit boire et mettre le hanap a la bouche pour boire le venin, elle a fouy celle part, et par grant yre luy erracha le hannap des mains et tout versa par terre (II, XXI, pp.836-7) ; revu sur B.N. Ms fr 607.

¹⁶ Christine de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, éd. S. Solente, Paris, Picard, I, 1959 ; II, 1959 ; III, 1964 ; IV, 1966 (S.A.T.F.).

¹⁷ *La Mutacion de Fortune*, *op. cit.*, I, v. 1359-1361.

Il faut pourtant tenter cette confirmation problématique. A cet égard, je ne ferai qu'amorcer l'enquête en considérant deux textes : le premier, de Boccace, est la source principale de Christine ; l'autre est une œuvre morale plusieurs fois rééditée au 17^e siècle : *La Galerie des Femmes fortes* du père Le Moyne, de la Compagnie de Jésus. L'œuvre de Boccace¹⁸, ou plutôt sa version française, encore inédite, qu'a utilisée Christine (*Des Femmes nobles et renommées*), présente souvent les mêmes personnages, mais dans un esprit très différent, généralement peu favorable aux femmes. On y retrouve les histoires de Sémiramis, d'Argie, veuve de Polynice, d'Artémise, veuve de Mausole, et bien sûr les Amazones. Cependant ces récits, qui sont plus complexes et détaillés que ceux de la *Cité des Dames* n'ont pas dans l'ensemble pour ouverture le *topos* du «veuvage qualifiant», qu'on ne retrouve guère que dans l'histoire de Sémiramis¹⁹. Si la mort du mari est mentionnée, l'événement est généralement noyé parmi d'autres circonstances : il n'a pas la fonction d'un embrayeur de récit et n'en constitue même pas une articulation majeure. Ainsi les éléments du *topos* se trouvent pour ainsi dire à l'état latent chez Boccace, parce qu'ils appartiennent à l'histoire, à la fable ; mais le *topos* ne paraît pas constitué en tant que tel, ce qui tend à prouver que la séquence du «veuvage qualifiant» n'est pas une donnée inévitable, héritée de la tradition, mais bien un *topos* qui prend, ou ne prend pas, consistance dans la narration. Comparés aux récits de Boccace, ceux de la *Cité des Dames* sont beaucoup plus sobres, comme épurés des détails sans valeur démonstrative, et cette simplification fait ressortir le veuvage comme moment de l'impulsion initiale d'où part une carrière héroïque.

Très différente de l'œuvre de Boccace est la *Galerie des femmes fortes*²⁰ que je remercie Michèle Weil de m'avoir signalée. L'auteur assortit

¹⁸ *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* a cura Di Vittorio Branca, Arnaldo Mondadori Editore, t.X, *De Mulieribus Claris*, a cura Di Vittorio Zaccaria, 1970.

G.Boccaccio, *Concerning Famous Women*, translated by Guido. A.Guarino. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1963.

Des femmes nobles et renommées, traduction française du *De Mulieribus Claris*, B.N. Ms fr 12420 ; Ms fr.598.

¹⁹ *Des femmes nobles et renommées*, B.N. Ms fr 12420 fol.8-10. Voir L.Dulac, article cité, pp. 333-340.

²⁰ Pierre Le Moyne, *La Galerie des Femmes fortes* par le Père Le Moyne de la Compagnie de Jésus, 4^e édition revue et corrigée, Paris, 1673, tome I, pp. 218-223.

ses dissertations méthodiquement argumentées de récits exemplaires. Quand il s'agit par exemple de prouver que les femmes sont capables de vertus militaires, il raconte l'histoire de Jeanne de Flandres, comtesse de Montfort (c'est un épisode de la guerre de Cent ans). Après la mort de son mari emprisonné au Louvre pour avoir voulu disputer la succession du duché de Bretagne contre la volonté du roi de France Philippe VI, la «généreuse veuve» entreprend une action politique et militaire qui lui permettra de résister des années durant. Comme dans la *Cité* et pour les mêmes raisons, le veuvage est l'élément initiateur du récit principal :

Cette chute du Comte apparemment devoit attirer la chute de la Comtesse : comme on dit que la mort de Palmier est suivie de la mort de la Palme. Mais tous les Amours ne sont pas de la mesme complexion, ny sujets aux mesmes symptomes. La généreuse veufve demeura ferme, entre la mort de son mary, qui lui pesoit extrêmement sur le cœur ; et la guerre qu'il luy laissoit sur les bras ; ce n'estoit pas une petite charge à une jeune Femme, d'avoir a soutenir toute la France ennemie ; et en armes. Elle visita en personne toutes les villes de son Party : elle rassura les Peuples effrayez, et confirma les Garnisons irrésolues²¹.

On pourrait trouver d'autres exemples de ce genre dans la *Gallerie des femmes fortes* où le veuvage est plusieurs fois désigné comme le départ de carrières glorieuses ; les «veuves couronnées»²² y occupent une place très en vue.

Je voudrais, pour terminer, poser brièvement quelques questions à propos de l'organisation interne de ce *topos*. Mes questions seront d'une novice en la matière, mais peut-être le caractère marginal des textes dont je suis partie peut-il avoir quelque intérêt dans la perspective de la constitution du *thesaurus* topique ?

La comparaison des récits parallèles de Boccace et de Christine prouve que l'existence d'un *topos* comme celui du «veuvage qualifiant» ne tient pas à l'histoire, mais à la mise en œuvre qui est faite dans la narration. Que certains éléments soient ou non mis en relief fait que le *topos* prend corps ou non. Il importe donc de régler l'analyse topique en sorte qu'elle se situe au niveau le

²¹ op. cit., I, pp. 219-220.

²² op.cit., I, p.170.

plus concret du texte, celui de la narration immédiatement perçue par le lecteur : c'est ce qui se produit quand un objet, un syntagme ou quelque autre détail, tendent à devenir l'élément distinctif ou le signal d'une séquence narrative. Mais dans la *Cité des Dames*, le paradoxe est que la narration est caractérisée par un haut degré d'abstraction. C'est le schématisme même du récit qui fait apparaître le *topos*, alors qu'il reste le plus souvent latent dans les textes plus riches de Boccace. Mais ne devient-il pas alors difficile de décider si le *topos* affleure ou non ? Car toute lecture, après tout, est plus ou moins un jeu à monter à partir des éléments fournis.

Une autre difficulté en la matière tient peut-être aux dispositifs extérieurs à la séquence elle-même. Ainsi dans la *Gallerie des Femmes fortes*, comme dans la *Cité des Dames*, certains commentaires préalables de l'auteur mettent en relief l'exemple des veuves, bien avant que n'interviennent les récits. Le lecteur est ainsi préparé à reconnaître dans le veuvage un événement décisif, alors qu'il suffirait d'un autre contexte pour qu'il lise autrement le récit.

Autre problème, l'interprétation à donner aux articulations de la séquence topique. A prendre littéralement les récits de la *Cité des Dames*, le rapport entre la mort du mari et les exploits de l'épouse est purement temporel : c'est un simple «après». Mais derrière l'énoncé d'une succession on perçoit d'autres significations suggérées, mais inévitables et quelquefois contradictoires. Quand le *topos* chez Christine a une valeur autobiographique, *après* suggère une nécessité malheureuse dont Christine tire pourtant fierté. Dans le cas des Amazones, si promptes à percevoir les avantages du veuvage, *après* signifie clairement *grâce à*. Enfin dans les récits du Père le Moyne, la valeur est plutôt concessive : *malgré* leur état de veuves, des femmes accomplissent des prodiges. Ces variations s'accompagnent de véritables ambiguïtés : que peut-il en rester dans la formule qui résume le *topos* ? Après tout l'ambiguïté est peut-être la véritable ouverture non close de beaucoup de récits vers leur avenir de lecture. Je suppose que le *thesaurus* doit d'une certaine manière lui laisser un peu de place.

Liliane DULAC,
MONTPELLIER III

COMMENCER UN ROMAN GREC

Du genre romanesque dans l'Antiquité grecque, cinq romans seulement subsistent au complet, probablement tous postérieurs à l'ère chrétienne, et tous des romans d'amour, se laissant classer en séries topiques assez aisément. Le moins élaboré littérairement de la série, *Les Ephésiaques* de Xénophon d'Ephèse, ressemble tellement à une suite de *topoi* enchaînés les uns aux autres qu'on y a souvent vu un résumé schématique : Pierre Grimal l'a laissé de côté dans son édition des *Romans Grecs et Latins* dans la bibliothèque de la Pléiade. Le plus élaboré littérairement, *Les Ethiopiques* d'Héliodore, qui en version originale ou dans la traduction d'Amyot a nourri le roman européen du XVIe au XVIIIe siècle, renouvelle les *topoi* romanesques d'une manière éblouissante, mais ne leur échappe pas : il a l'air de les citer, de les dominer, de s'en moquer parfois, et nous renforce dans l'hypothèse d'une tradition topique du roman, aussi bien dans l'enchaînement narratif et la composition que dans le contenu des épisodes. Entre ces deux extrêmes, on rencontrera Chariton d'Aphrodise, *Chéréas et Callirhoé*, Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, et Longus, *Daphnis et Chloé*¹.

¹ Voici les principaux titres d'une bibliographie générale sur le roman grec : Rohde, 1876 ; Helm, 1957 ; Weinreich, 1962 ; Perry, 1967 ; Hägg, 1971, 1983 ; Heisermann, 1977 ; Sandy, 1982, auxquels on ajoutera les ouvrages de Oeftering, 1901, Hightet, 1949 et G. Molinié pour une étude de son influence. On trouvera une bibliographie détaillée et une réflexion sur la méthode d'analyse du *topos* romanesque dans l'Antiquité dans mon livre (Létoublon, à paraître).

1. La fiche d'identité.

L'ouverture topique d'un roman conçu comme roman d'amour, d'après les exemples de notre série, consiste à donner une «fiche d'identité» des deux héros, de manière statique, avant leur rencontre : tous deux sont des adolescents de bonne famille, d'une grande beauté et d'une totale pureté. Le début ressemble fort à celui d'un conte de fées, mais on ne peut décréter arbitrairement que la «première phrase» constitue l'ouverture : il s'agit en fait d'une ou deux pages. Celle des *Ephésiaques* de Xénophon d'Ephèse, roman probablement postérieur à celui de Chariton, mais d'une technique plus élémentaire, est donnée en annexe, puis celle de *Chéréas et Callirhoé* de Chariton d'Aphrodise, du même type, mais littérairement plus sophistiquée².

Dans l'ouverture aussi se prépare l'opposition entre le sentiment amoureux, qui naît immédiatement et spontanément entre les deux jeunes gens dès le premier regard³ et l'environnement hostile à leur mariage : leurs familles ont une autre stratégie matrimoniale. Au sein même de l'équilibre préalable à tout événement, un conflit est donc en germe entre les jeunes gens et leur milieu familial (puis chez Chariton, une fois le conflit à la *Roméo et Juliette* résolu par la sagesse des pères, avec les ex-prétendants à la main de Callirhoé évincés au profit de Chéréas). Il arrive que les jeunes adolescents aient dans leur candeur juré de ne jamais subir la loi d'Eros, serment parfois symbolisé par leur dévotion spécifique à Artémis⁴.

Il semble que le genre romanesque symbolise ce dynamisme qui le crée en l'incarnant dans le personnage d'Eros : Xénophon, *Eph.*, I,2,1 «Eros s'irrite de ce mépris : c'est une divinité jalouse et qui ne pardonne pas aux orgueilleux. Il machine un piège pour y prendre le jeune homme ...» ; Chariton, *Chéréas et Callirhoé*, I,1,4 «Mais l'Amour adore les combats, et se plaît aux réussites imprévues : il n'attendait que l'occasion suivante» ; I,1,6 «le dieu avait organisé cette rencontre pour qu'ils se vissent l'un l'autre». Quand le sentiment amoureux entre en contradiction avec la conscience morale

² S. Rabau (1990) étudie cette sophistication dans la première phrase du récit, ouverture au sens le plus strict : Chariton fait croire à la réalité référentielle de l'histoire qu'il raconte en jouant à l'historien ; avant même d'exister en tant que genre, le roman se masque.

³ *Topos* romanesque le mieux étudié à ce jour, en tenant compte du roman grec (Jean Rousset, 1981).

⁴ Comme on pense ici, en «amont» aussi bien qu'en «aval» du roman grec, au personnage tragique d'Hippolyte, chez Euripide et chez Racine.

et l'idéologie du personnage, le conflit dont nous parlions précédemment se retrouve, mais intériorisé : on peut alors interpréter, me semble-t-il, la constance de la «maladie d'amour» (mentionnée unanimement dans les cinq romans, l'un des parfaits *accords symphoniques* rencontrés dans le corpus), comme une somatisation de ce conflit intérieur : Xénophon d'Ephèse, *Ephésiaques*, I,3,3 ; Chariton d'Aphrodise, *Chéréas et Callirhoé*, I,1,14 (la maladie d'amour *sans* serment de pureté chez Chariton, Achille Tatius et Longus pourrait être susceptible d'une interprétation par l'inconscient, à moins que le personnage ne somatise son opposition à sa famille).

Chez Longus et Achille Tatius, la fiche d'identité statique est précédée par une description de tableau, sorte d'image du roman en prologue (voir ci-dessous), mais n'en est pas moins présente, et topique. Daphnis et Chloé sont deux enfants trouvés, et leur fiche est faite bien avant la rencontre, au moment de leur trouvaille (et à deux ans d'intervalle) ; les objets trouvés avec eux sont des *symbola*, des signes de reconnaissance et des preuves de leur identité. Leur beauté, déjà éclatante dans la petite enfance, ne fera que croître jusqu'à l'adolescence. Achille Tatius est le premier romancier, et le seul de notre série, à adopter le procédé du récit focalisé : le récit est fait par le héros masculin Clitophon, ce qui explique que sa fiche d'identité soit donnée par bribes, incidentes au récit de sa rencontre avec Leucippé : la fiche d'identité de sa belle cousine, elle, est extrêmement conventionnelle (d'abord dans la lettre reçue de Byzance par le père de Clitophon, puis dans la description de la jeune fille au cours de la réception d'accueil). On notera la récurrence de traits déjà notés dans les deux premiers exemples d'ouvertures romanesques, ainsi *Daphnis et Chloé*, I,7, le rôle d'Eros dans les rêves respectifs des deux pères adoptifs (ou plutôt le rêve, puisque chacun fit le même rêve, la même nuit...).

2. La rencontre.

Reprenons les points analysés si brillamment par J. Rousset (1981) : fête religieuse (d'Artémis chez Xénophon d'Ephèse, d'Aphrodite chez Chariton ; dans les deux cas, la jeune fille s'identifie à la déesse) ou familiale (accueil des cousines de Byzance chez Achille Tatius), impliquant un concours de foule au milieu de laquelle les deux héros se distinguent par leur éclat, entraînant des métaphores de lumière ; Chariton d'Aphrodise, *Chéréas et Callirhoé*, I,1,5 : «Chairéas, quittant les exercices du gymnase, se dirigeait vers sa maison, brillant comme une étoile. On voyait s'épanouir sur l'éclat de

son visage le feu de la palestine, tel de l'argent fleuri d'or» ; *Ibid.*, I,1,15 : «Callirhoé découvrit que c'était celui qu'elle aimait, et, telle la lumière d'une lampe qui déjà s'éteignait et dans laquelle on versa de l'huile, elle brilla de nouveau, plus grande et plus forte».

La foule s'anime, montrant que l'Amour est le véritable spectacle qui l'intéresse — il s'agit d'une représentation de l'intérêt commun de l'auteur et des lecteurs pour l'intrigue amoureuse — et anticipe même chez Xénophon d'Ephèse sur la rencontre amoureuse : I,2,9 «Et quelques-uns même ajoutèrent : 'Quel couple feraient Habrocomès et Anthia !'».

Chez Xénophon d'Ephèse, tout est prévisible et annoncé, ce qui me semble aller peut-être contre l'hypothèse classique qui fait de ce roman un «résumé» très schématique. Il me semble que Xénophon ne fait certes pas de bons développements littéraires, mais pourtant qu'il en dit parfois trop : romancier sans talent plutôt qu'abréviateur schématique, c'est la collection Harlequin de son temps, et c'est le roman idéal pour une étude des *topoi* romanesques : ils n'y sont peut-être pas tous, mais ils y sont sans le masque dont un auteur plus habile sait le plus souvent les orner et cacher. Ainsi, la rencontre, chez lui, est prévisible parce qu'annoncée, mais ne semble répondre, dans la foule de la fête d'Artémis à Ephèse, à aucune nécessité véritable : c'est le hasard qui semble la provoquer («hommes et femmes, éphèbes et jeunes filles se trouvaient réunis : tous deux se virent alors»). Chez Chariton au contraire, bien que survenue explicitement «par hasard», la rencontre semble un effet de la Providence, elle est déterminée par une nécessité impérieuse, symbolisée par la voie étroite et le «tournant» qui, provoquant le face à face, réoriente la vie des deux héros : I,1,6 «Alors, par hasard, à un tournant de rue particulièrement étroit, ils se rencontrèrent en se trouvant nez à nez ; le dieu avait organisé un itinéraire commun ...».

La blessure et la maladie d'amour comme *topoi* de la rencontre amoureuse aussi sont connues⁵. On remarquera que les romans grecs permettent peut-être à ce propos de relever l'un des critères formels du *topos* auxquels l'équipe SATOR ne s'est pas encore attachée jusqu'à présent à ma connaissance, sa formulation fréquente sous forme sentencieuse ou proverbiale : *Ephésiaques*, I,2,1 «Eros s'irrite de ces mépris : c'est une divinité jalouse et qui ne pardonne pas aux orgueilleux» ; *Leucippé et Clitophon*, I,1,3 : «La

⁵ En renvoyant encore à J. Rousset, on ajoutera le chapitre *pathos erotikon* de M. Weil, à paraître.

divinité se plaît souvent à révéler, en songe, le futur aux hommes — non pas pour qu'ils évitent ainsi le malheur (car personne ne peut être plus fort que le destin) mais pour qu'ils supportent plus aisément leurs souffrances. Car ce qui survient tout à la fois, brusquement et sans qu'on s'y attende bouleverse l'esprit sous la brutalité du coup et le submerge ; tandis que ce à quoi l'on s'est attendu avant de le subir a pu, par l'accoutumance graduelle, émousser le chagrin».

On comparera ainsi l'énoncé du déclenchement de l'amour par le premier regard sous forme de métaphore topique chez Xénophon d'Ephèse, I,3,2 «par ses yeux grands ouverts la beauté d'Habrocomès coule en elle et la pénètre», au récit plat suivi d'une justification par la sentence topique dans laquelle se trouve la métaphore chez Achille Tatius, I,4 «Dès que je la vis, je fus perdu ; car la beauté fait une blessure plus profonde qu'une flèche et, passant par les yeux, pénètre jusque dans l'âme ; c'est par l'œil que passe la blessure d'amour».

3. L'image du roman avant le roman.

Une autre forme d'aventure semble topique, la description de tableau qui est une image du roman. Sur cinq exemples, dans deux cas la fiche d'identité est en ouverture «absolue», dans deux cas, c'est la description de tableau ; un roman, les *Ethiopiennes*, commence *in medias res* : on ne peut évidemment prétendre à des statistiques, pourtant je crois que l'on peut, dès le «premier roman» conservé, parler de topique romanesque.

La description de tableau est un moyen de présenter l'art du récit comme capable de *rivaliser* avec celui du peintre (deuxième tiers du Prologue de Longus), un moyen aussi de dire ou de feindre la *distance* entre le narrateur et son objet, le récit d'amour, fonction analogue à celle du *livre* dans d'autres entrées en récit, du type médiéval ou du XVIII^e siècle : «Fasse le dieu que tout en demeurant vertueux nous-mêmes, nous puissions raconter les amours des autres» affirme le prologue de *Daphnis et Chloé*, récit généralement considéré comme licencieux, même par les auteurs du XVIII^e siècle. Chez Longus, la vision du tableau par un narrateur premier («je chassais, je vis») entraîne le désir de rivalité esthétique, donc entraîne le récit, sans qu'un lien plus profond soit perceptible immédiatement. Chez Achille Tatius, le lien est explicite : encore une fois, un narrateur en promenade — avec un prétexte religieux — voit un tableau dans un enclos sacré et le décrit. Son admiration s'étant traduite par une exclamation entraîne l'intervention d'un deuxième personnage, qui devient le narrateur de «tout un essaim d'histoires», en fait de sa propre

aventure d'amour. Le contenu du tableau a un lien avec le cadre initial du récit, Sidon en Phénicie, puisqu'il représente l'Enlèvement d'Europe par Zeus, scène que les Grecs situent dans ce pays, mais qui n'a qu'un rapport symbolique (aventure d'amour mythologique) et paradigmatique (ainsi les dieux, ainsi les hommes) avec le récit du roman.

Mais revenons à *Daphnis et Chloé* où le tableau semble au contraire très proche du récit, au point qu'on a l'impression d'une maladresse. J.J. Winkler (1990) analyse de près la scène en la rapprochant de la fin du récit, où Daphnis et Chloé une fois unis manifestent leur reconnaissance en offrant un sacrifice aux Nymphes de la grotte où Chloé avait été trouvée et en leur dédiant un *ex voto*, symbole de leur histoire. Le narrateur du début voit le tableau «en chassant dans le bois sacré des Nymphes», dans l'île de Lesbos où se situe le récit : il est tentant de supposer que c'est en voyant le tableau dédié par les héros et représentant leur aventure que le narrateur a eu l'idée de raconter à son tour l'histoire qu'il voit racontée en image dans le tableau. La description initiale serait l'indice d'une construction circulaire et spéculaire, ou comme je disais ailleurs le «miroir» et la «boucle»⁶. Mais cette analyse suppose en fait une lecture de l'ouverture recommencée après la fin du roman, un récit piégé enfermant le lecteur dans la caverne insulaire où Chloé a été trouvée enfant et a déposé une image de son histoire au moment clef de son entrée dans l'âge adulte.

4. Héliodore, hors des sentiers battus.

Par opposition à la présentation du héros, précédée d'une image du roman, Héliodore⁷ donne dès l'Antiquité le modèle d'une ouverture *in medias res*, d'une manière très «moderne» : spectacle de carnage qui fait croire qu'on est à la fin d'une tragédie plutôt qu'au début d'un roman : on a envie d'intituler à la Beckett cette entrée en récit «*fin de partie*». Et c'est une tragédie baroque⁸

⁶ Létoublon, 1983.

⁷ On renverra à la première étude consacrée à la composition des *Ethiopiennes*, C.W. Keyes, 1922 ; parmi les études modernes, on renverra particulièrement, outre les ouvrages généraux déjà cités, à Winkler, 1982.

⁸ On sait combien l'époque baroque a aimé Héliodore, voir Molinié, 1982. Sur l'aspect *spectaculaire* des premières pages des *Ethiopiennes*, voir Bühler, 1976 et l'étude du vocabulaire du théâtre dans l'œuvre d'Héliodore, Walden, 1894 (la date de parution surprend, mais est exacte).

où la mort est mise en scène : «les uns tout à fait morts, les autres à moitié», où l'on voit des «membres encore palpitants» (*Ethiopiennes*, I,6).

Surprenante aussi est la focalisation adoptée sur le regard d'une bande de brigands égyptiens : le roman grec étant manichéen, si cela continuait comme ce début paradoxal pourrait le faire attendre, on renverserait bien des idées reçues. Mais les brigands seront mis en fuite par une autre bande, et l'on va découvrir que les gentils héros de roman, jeunes et beaux, sont bien là, en piètre état mais vivants. L'originalité d'Héliodore consiste, en les faisant découvrir par des brigands barbares, à les présenter comme une énigme : on les voit et on les admire comme le font les brigands, et on se demande qui ils sont. La première phrase, si on se limite à elle, est bien un symbole du passage du noir antérieur au récit (voir l'«obscurité d'encre» citée dans un autre exposé de ce colloque) à la lumière du récit. Ce topos est illustré au cinéma, art de l/Lumière par excellence : *Le Jour se lève*.

Héliodore, maître du «suspens» romanesque dès sa brillante ouverture, montre aussi qu'il sait parfaitement qu'un bon narrateur «doit» commencer en présentant ses personnages et en racontant leur rencontre et leur maladie d'amour. Mais, avec une habileté consommée, il fait attendre ce récit et le délègue à un personnage-narrateur, le sage égyptien Calasiris, qui interprète la scène au fur et à mesure de son récit, aux livres III et IV. Tout se passe comme si le narrateur s'effaçait au début du livre I pour produire l'illusion de réalité, et pour mettre en scène au livre III le romancier Calasiris commençant un roman plus conventionnel, avec une ouverture plus topique (encore que la fiche d'identité ne s'y trouve pas vraiment). On remarquera la rencontre dans la fête panhellénique des Jeux pythiques, et Chariclée costumée en Artémis dont elle est la prêtresse. On remarquera au début du livre IV le *topos* d'«Eros jaloux de montrer le sérieux des luttes d'amour» (IV,1,1), celui de la foule présente au spectacle : «Toute la Grèce était là...» (*ibid.*) et «Emue par ce merveilleux spectacle, toute la Grèce ici faisait des vœux pour la victoire de Théagène, comme si chacun eût été lui-même engagé dans la lutte» (IV,3,2).

On comparera l'image lumineuse de Chariclée aux images de lumière précédemment notées chez les autres romanciers : «La servante d'Artémis, Chariclée, soudain au bout du stade apparut resplendissante ... sa main gauche portait un flambeau allumé, sa droite tenait une branche de palmier» (IV,1,2). On notera la fréquence des sentences soutenant les *topoi* : «les luttes amoureuses sont les plus sérieuses de toutes» (IX,1,1), «un amant a l'œil vif pour voir l'objet de son désir» (IV,1,2), les interventions métadiégétiques de

Calasiris et de Cnémon (IV,4,1) : «Je ne suis pas étonné, dit Cnémon, que les spectateurs présents à la course fussent anxieux lorsque moi-même maintenant j'ai peur pour Théagène. Aussi je te supplie de me dire au plus vite s'il a été proclamé vainqueur» ; «Me voilà ranimé, dit Cnémon, par cette victoire et par ce baiser. Mais que se passa-t-il ensuite ?» — «Vraiment, Cnémon, tu es non seulement insatiable de récits, mais encore réfractaire au sommeil. Voilà certes une grande partie de la nuit écoulée, et tu tiens bon, tu ne dors pas et une si longue narration ne te rebute pas» (IV,4,2). On remarquera surtout la métaphore topique des *ailles du désir*, qui n'est nullement une invention du cinéma contemporain : «Quel est celui à qui le regard de cette femme peut, comme à moi, donner des ailes pour voler auprès d'elle ? Ne sais-tu pas que si les peintres donnent des ailes à Eros, c'est pour symboliser la légèreté de ceux qu'il a vaincus ? ...» (IV,2,3).

* *
*
*

De Xénophon d'Ephèse à Héliodore, du degré zéro du roman à la perfection du genre, toute l'évolution de la topique romanesque (et pas seulement de la topique d'ouverture !) est déjà couverte dans l'Antiquité ; en cinq exemples du genre, il semble qu'on en ait déjà fait le tour. La question du *topos* se heurte évidemment au problème des textes perdus, mais même si l'on suppose que le roman de Chariton, premier exemple conservé en entier, est historiquement le «premier roman», on y décèle déjà des caractères topiques, s'expliquant par la connaissance qu'avait l'auteur de romans qui nous sont inconnus, mais surtout par le fait que la littérature grecque tout entière est *palimpseste* : avant le roman, il y eut la poésie alexandrine et la comédie nouvelle, avant encore, le théâtre classique, la poésie lyrique, et aux sources, l'époque homérique, textes sur lesquels le roman grec rebrode constamment, et où il puise inlassablement ses *topoi*.

Françoise LETOUBLON
GRENOBLE III

REFERENCES

Editions utilisées de romans grecs :

- Achille Tatios, *Leucippé et Clitophon*, éd. et trad. en anglais dans la coll. Loeb (Harvard) par S. Gaselee, 1917, 1947, 1961. Trad. fr. dans Grimal, 1958.
- Chariton d'Aphrodise, *Chéréas et Callirhoé*, texte et trad. par G. Molinié, Paris (Belles Lettres), 1979 ; aussi chez Grimal, 1958.
- Héliodore, *Ethiopiennes ou Théagène et Chariclée*, éd. par R.M. Rattenbury et T.W. Lumb, trad. par J. Maillon, Paris (Belles Lettres), 1960 ; aussi chez Grimal, 1958. Longus, *Daphnis et Chloé*, éd. et trad. par J. Vieillefond, Paris (Belles Lettres), 1987 et Grimal, 1958.
- Xénophon d'Ephèse, *Les Ephésiaques ou Habrocomès et Anthia*, éd. et trad. G. Dalmeyda, Paris (Belles Lettres), 1962 (roman négligé par P. Grimal parce qu'il ressemble trop à un résumé).

Romans de l'Antiquité (traduction seule) :

- Romans grecs et latins*, présentés, traduits et annotés par P. Grimal, Paris (Gallimard, Pléiade), 1958.
- Longus, *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé*. trad. de J. Amyot, 1559, réimpr. Paris, 1988 (Actes Sud, coll. Les Belles infidèles).

Ouvrages et articles critiques modernes :

- Bartsch S. 1989 *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton (Princeton University Press).
- Bühler W. 1976 «Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodor, *Aithiopika*», *Wiener Studien*, 10, 177-185.
- Curtius E.R. 1956 *La littérature européenne et le moyen-âge latin*. Paris (trad. de l'éd. orig. en allemand, 1949), nlle éd. en fr. Paris, 1986 (Agora).
- Durham D.B. 1938 «Parody in Achilles Tatius», *Classical Philology*, 33, 1-19.

- Hägg T. 1971 *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius*. Stockholm (Skrifter Utgiva av Svenska Institutet i Athen, 8°). 1983 *The Novel in Antiquity*. Oxford (Blackwell) (Ière éd. en suédois, 1980).
- Heiserman A. 1977 *The Novel before the Novel. Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West*. Chicago (UCP).
- Helm R. 1956 *Der Antike Roman*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- Hight G. 1949 *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford (Clarendon Press).
- Keyes C.W. 1922 «The Structure of Heliodorus's *Aethiopica*, *Studies in Philology*, 19, 42-51.
- Létoublon F. 1983 «Le miroir et la boucle», *Poétique*, 40, 19-35.
- 1988 «La métaphore vive dans les langues mortes», *Recherches sur la Philosophie et le langage*, Cahier du Groupe de Recherche, UA 1230, Université de Grenoble III, 9, 212-238.
- 1989 «La «modernité» de la Grecque de Prévost et la tradition grecque du genre romanesque», in *Cahiers Prévost d'Exiles*, 6, 49-122. A paraître, *Les lieux communs du roman*.
- Molinié G. 1982 *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse (Univ. de Toulouse le Mirail).
- Oeftering M. 1901 *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur*. Berlin.
- Perry B.E. 1967 *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account on their Origins*, Berkeley.
- Rabau S. 1990 «La première phrase du premier roman», *Poétique*, 82, 131-144.
- Reardon B.P. 1971 *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.C.* Paris (Belles Lettres).
- 1977 (ed.) *Erotica Antiqua*. Bangor (Ier Coll. international sur le roman antique).
- 1982 «Theme, structure and narrative in Chariton», *YCS*, 27, 1-27
- Rodriguez P. 1988 «Frantext et les *topoi* : petits enseignements d'une expérience», (article inédit).
- Rohde E. 1876 *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig.
- Rousset J. 1981 *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris (Corti).

- 1986. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris (Corti).
- Sandy G.N. 1982. *Heliodorus*. Boston.
- Walden J.W.H. 1894 «Stage-terms in Heliodorus' *Aethiopica*», *HSCP*, 5, 1-43.
- Weil M. «Comment repérer et définir le topos ?», in *Actes du Colloque de Toronto, «La naissance du roman en France*», mars 1988, coll.Biblio 17, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Paris-Seattle, 1990, pp.123-137. A paraître, *Robert Challe romancier*, Genève, (Droz).
- Weinreich O.1962. *Der griechische Liebesroman*. Zürich (Artemis).
- Winkler J.J. 1982 «The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros», *YCS*, 27, 93-158
- 1990 *The Constraints of Desire. The Anthropology of sex and gender in Ancient Greece*. New York -London (Routledge).

ANNEXES

1. le «degré zéro» : Xénophon d'Ephèse, *Ephésiaques* (éd. et trad. G. Dalmeida, Belles Lettres).
2. la littérature : Chariton d'Aphrodise, *Chairéas et Callirhoé* (éd. et trad. G. Molinié, Belles Lettres, 1979).
3. l'image du roman en *ekphrasis* : Longus, *Daphnis et Chloé* (trad. Grimal, Gallimard, 1958).
4. l'*ekphrasis* intégrée dans le roman : Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* (trad. Grimal).
5. «Fin de partie» en ouverture romanesque : Héliodore, *les Ethiopiques* (trad. J. Maillon, Belles Lettres, 1960).
6. La rencontre amoureuse rejetée dans un récit inséré (livres III et IV) : les *topoi* du début du livre IV.

1¹ 4 Il était une fois à Ephèse un homme qui comptait parmi les premiers de la ville : il se nommait Lycomédès. Ce Lycomédès prit pour femme Thémisto, fille du pays ; il en eut un fils, Habrocomès, chef-d'œuvre de beauté¹ tel qu'il ne s'en était vu ni en Ionie ni en aucun autre pays. 2 Or cet Habrocomès, de jour en jour, grandissait en beauté, et avec la grâce du corps fleurissaient en lui les qualités morales ; il s'instruisait en toutes choses et pratiquait les arts les plus variés : la chasse, l'équitation, l'escrime avec armes pesantes lui étaient exercices familiers. 3 Aussi était-il recherché non seulement des gens d'Ephèse, mais de ceux de toute l'Asie et il permettait de se distinguer au premier rang dans la cité. On lui marquait les mêmes respects qu'à un dieu, et quelques-uns allaient jusqu'à se prosterner à sa vue, jusqu'à l'adorer avec des prières. 4 Le jeune homme en éprouvait de l'orgueil, et s'il se glorifiait de sa vertu, il était plus fier encore de sa beauté : tout ce qui était réputé beau il le tenait avec dédain pour bien inférieur à lui-même ; rien ne lui semblait digne d'être regardé ni écouté par Habrocomès ; 5 louait-on devant lui un beau garçon ou une jolie fille, il se moquait de ces ignorants qui ne savaient pas que lui seul était beau. Eros même, il se refusait à le regarder comme un dieu, l'écartant avec dédain et n'en faisant nul compte : « jamais personne, disait-il, ne se prendrait d'amour ni ne se soumettrait à ce faux dieu à moins de le bien vouloir ». 6 Et si d'aventure il voyait quelque chapelle ou quelque statuette d'Eros, il se moquait, déclarant qu'il n'était point d'Eros qui ne lui cédât en beauté. Et c'était vérité, car, partout où se montrait Habrocomès, plus n'était de statue qui parût belle, ni de peinture qu'on admirât.

Il 4 Eros s'irrite de ces mépris : c'est une divinité jalouse et qui ne pardonne pas aux orgueilleux. Il machine un piège pour y prendre le jeune homme, entreprise malaisée, même pour ce dieu. Mais Eros s'arme de pied en cap, et, muni de tous ses philtres puissants, marche à l'attaque d'Habrocomès. 2 C'était le temps où l'on célébrait la fête patronale d'Artemis, et le cortège allait de la ville au Temple : la distance est de sept stades. Toutes les jeunes filles du pays devaient, richement parées, marcher en procession solennelle, et, par ailleurs, les jeunes hommes de l'âge d'Habrocomès : car celui-ci, âgé de seize ans, comptait déjà parmi les éphèbes et marchait au premier rang du cortège. 3 Une foule nombreuse était accourue à ce spectacle, gens du pays aussi bien qu'étrangers : la coutume voulait en effet qu'en cette fête on choisît des fiancés aux jeunes filles et des femmes aux jeunes hommes. 4 On voyait donc défiler le cortège : en tête les objets sacrés, les torches, les corbeilles, l'encens ; puis les chevaux, les chiens, les armes de chasse..., des attributs de guerre, mais aussi, et surtout, des attributs de paix... Chacune d'elles était parée comme pour plaire à un amoureux : 5 en tête des jeunes filles marchait Anthia¹, fille de Mégamédès et d'Évippé, citoyens d'Ephèse. Elle était belle entre toutes les autres vierges : elle avait quatorze ans : son corps était une fleur de beauté et sa parure ajoutait encore à sa grâce : 6 cheveux blonds, en partie tressés, mais surtout libres et flottant au gré de la brise ; des yeux vifs, à la fois rayonnants comme ceux d'une jeune fille, intimidants¹ comme ceux d'une chaste vierge ; pour vêtement, une tunique de pourpre serrée à la taille tombant jusqu'aux genoux et descendant sur les bras ; une peau de faon l'enveloppait, un carquois pendait à ses épaules, elle portait un arc et des ja-

velots, des chiens la suivaient. 7 Plus d'une fois les Ephé-
siens la voyant dans l'enceinte sacrée l'avaient adorée, la
prenant pour Artémis. Et ce jour-là, quand elle apparut, la
foule se récria, exprimant à sa vue des sentiments divers :
« Voici la déesse ! », criaient les uns, saisis d'étonnement ;
d'autres : « C'est l'image de la déesse façonnée par elle à sa
resemblance ! » ; tous lui adressaient des prières, se pros-
ternaient, célébraient le bonheur de ses parents : les specta-
teurs n'avaient qu'un cri d'admiration pour la belle Anthia,
8 et lorsque passa le groupe des jeunes filles le nom d'An-
thia était seul dans toutes les bouches. Mais quand Habroco-
mès parut avec les éphèbes, alors, si beau que fût le cortège
des jeunes filles, on ne songea plus à les regarder, et tous,
tournant les yeux vers lui, s'écrièrent extasiés : « Habrocomès
est beau, nul ne lui est comparable, il est, en beauté,
l'image d'un dieu ! » 9 Et quelques-uns même ajoutèrent :
« Quel couple feraient Habrocomès et Anthia ! »

Et c'était là le prélude¹ de ce qu'Eros avait machiné. Ils
eurent tôt fait d'apprendre leur mutuelle estime, et Anthia
avait le désir de voir Habrocomès, et Habrocomès, jusqu'alors
insensible à l'amour, voulait voir Anthia.

III 4 La procession avait pris fin, et toute la foule était
entrée dans le sanctuaire pour accomplir les sacrifices ; l'ordre
du cortège était rompu : hommes et femmes, éphèbes et
jeunes filles se trouvaient réunis : tous deux se voient alors.
Anthia se sent conquise par Habrocomès et Habrocomès est
vaincu par l'amour : ses regards se fixent sur la jeune fille,
dont il ne peut détacher ses yeux : le dieu le tient et le
presse. 2 Et Anthia, de son côté, n'est pas moins en
peine : par ses yeux grands ouverts la beauté d'Habrocomès
coule en elle et la pénètre : elle n'a plus souci de ce qui est

décent à une vierge : elle parle de manière à être entendue
d'Habrocomès, elle découvre ce qu'elle peut montrer de son
corps pour qu'Habrocomès le voie ; et lui, se donne tout à ce
spectacle : le dieu vainqueur le tient captif.

3 Après le sacrifice, ils s'éloignent l'un de l'autre, la
tristesse au cœur, déplorant la trop prompte séparation : ils
veulent se regarder encore, ils reviennent sur leurs pas, ils
s'arrêtent, ils trouvent maint prétexte des'attarder. 4 Quand
ils sont rentrés chez eux, chacun d'eux reconnaît quel mal
est le sien : ils se revoient en pensée, le feu d'amour brûle
en eux, et, le reste du jour, leur passion s'accroît de telle
sorte qu'à l'heure d'aller goûter le sommeil, ils sont au
comble du tourment : si fort est en eux l'amour qu'il ne
peut plus être contenu.

2. la littérature: Chariton d'Aphrodise, Chairéas et Callirhoé (G. Molinié, 1979)

I. 1 Moi Chariton d'Aphrodisias, secrétaire de l'avocat Athénagoras, je vais conter une histoire d'amour qui est arrivée à Syracuse.

Hermocrate, stratège de Syracuse, le fameux vainqueur des Athéniens, avait une fille, qui s'appelait Callirhoé — une splendide jeune fille, le vrai trésor de la Sicile: 2 sa beauté n'était pas humaine, mais divine: et ce n'était pas non plus celle d'une Néréide, ou d'une des Nymphes des montagnes, mais celle d'Aphrodite Parthénos¹ elle-même. La célébrité de cette prodigieuse merveille se répandait partout: des prétendants se précipitaient en chœur à Syracuse, princes et fils de tyrans, venant non seulement de Sicile, mais aussi d'Italie, d'Épire, et même de peuplades de l'intérieur². 3 Mais l'Amour avait l'intention de former un couple hors de pair. Il y avait un certain Chairéas, adolescent bien fait, qui rayonnait sur tous les autres, tel les Achille, les Nérée³, les Hippolyte ou les Alcibiade représentés par les sculpteurs et les peintres; il avait pour père Ariston, le deuxième personnage de Syracuse après Hermocrate. Or ils nourrissaient l'un à l'égard de l'autre une inimitié politique telle qu'ils auraient préféré faire alliance de famille avec tout autre plutôt qu'entre eux. 4 Mais l'Amour adore les combats, et se plaît aux réussites imprévues: il n'attendait que l'occasion suivante.

Ce fut la fête officielle d'Aphrodite: presque toutes les femmes sortirent pour se rendre à son temple. 5 Callirhoé, qui jusque-là restait chez elle, y fut conduite par sa

mère, car son père lui avait dit d'aller adorer la déesse. A ce moment, Chairéas, quittant les exercices du gymnase, se dirigeait vers sa maison, brillant comme une étoile: on voyait s'épanouir sur l'éclat de son visage le feu de la palestres, tel de l'argent fleuri d'or¹. 6 Alors, par hasard, à un tournant de rue particulièrement étroit, ils se rencontrèrent en se trouvant nez à nez; le dieu avait organisé un itinéraire commun pour qu'ils se vissent l'un l'autre. Sans délai, ils se donnèrent l'un à l'autre le mal d'amour à l'union de leur beauté et de leur générosité.

7 Ainsi Chairéas eut beaucoup de peine, après cette blessure, à arriver chez lui: il semblait un héros blessé à mort au combat: il a honte de tomber, mais ne peut plus se tenir debout; la jeune fille, elle, était tombée aux pieds d'Aphrodite et n'épargnait pas ses baisers: « Toi, ma maîtresse, dit-elle, donne-moi l'homme que tu m'as fait voir. » 8 La nuit arriva, et fut pour tous deux terrible: le feu était là qui brûlait. Plus terribles étaient les affres de la jeune fille à cause de son silence, dû à sa honte à l'idée d'être découverte. Quant à Chairéas, jeune homme franc et magnanime, son corps s'affaiblissait gravement: il eut enfin l'audace de dire à ses parents qu'il était amoureux, et qu'il ne vivrait pas s'il n'obtenait le mariage avec Callirhoé. 9 Son père, à ces mots, éclata en lamentations, puis lui dit: « Eh! bien je t'ai perdu, mon fils, car Hermocrate, c'est évident, ne saurait te donner sa fille, avec tous les prétendants qui se pressent chez lui, opulents et même monarques. Dans ces conditions, tu ne dois même

pas courir ta chance : tu nous éviteras ainsi de nous faire publiquement outrager. » Après quoi, le père entreprit de consoler son fils, mais lui sentait son mal augmenter : c'était au point qu'il ne sortait même plus pour aller à ses passe-temps habituels. 10 Le gymnase déplorait son absence, étant comme abandonné : Chairéas avait l'amitié de tous les jeunes. Ils s'informèrent avec curiosité et apprirent la cause de sa maladie ; tous alors ressentirent de la pitié pour le bel adolescent que risquait de faire mourir la passion d'une âme franchée.

11 Il y eut une réunion légale de l'assemblée. Le peuple prit donc place, puis ne fit que crier sans arrêt : « Bel Hermocrate, grand général, sauve Chairéas : ce sera là ton principal titre de gloire. La cité souhaite aujourd'hui, le mariage de deux époux dignes l'un de l'autre. » 12 Qui pourrait faire un rapport sur cette assemblée, dont l'Amour était le véritable « leader » ? Lors justement, en bon patriote, Hermocrate ne put s'opposer à la démarche de sa cité. Sur son signe d'assentiment, le peuple tout entier bondit hors du théâtre ; les jeunes allaient chez Chairéas, le conseil et les magistrats faisaient cortège à Hermocrate ; 13 il y avait aussi les femmes de Syracuse pour la procession des fiançailles jusqu'à la maison. On chantait l'hyménée par toute la ville ; les rues étaient remplies de couronnes, de flambeaux ; les entrées ruisselaient de vin et d'onguents ¹. Les Syracusains mirent plus de plaisir à célébrer ce jour qu'ils n'avaient fait pour les victoires.

14 La jeune fille, pendant ce temps, ne savait rien de ces préparatifs : elle était prostrée sur sa couche, le visage tout voilé, et pleurait en silence. La nourrice s'approcha de son lit et lui dit : « Mon enfant, lève-toi, voici venu le jour que nous désirions tous si fortement : la cité te fait procession chez ton fiancé. »

« Et ses genoux et son cœur de se délier »² :

elle ne savait pas avec qui on la mariait. Aussitôt elle perdit l'usage de la parole, des ténèbres se répandirent sur ses yeux et elle manqua défaillir : pour les assistants, c'était pudeur. 15 Après que ses servantes l'eurent rapidement parée, la foule s'arrêta sur sa porte : ses parents introduisirent le fiancé auprès de la jeune fille. Alors Chairéas courut à elle et se mit à la couvrir de baisers ; Callirhoé découvrit que c'était celui qu'elle aimait et, telle la lumière d'une lampe qui déjà s'éteignait et dans laquelle on reversa de l'huile, elle brilla de nouveau, plus grande et plus forte³. 16 Lorsqu'elle s'avança devant tout le monde, un mouvement de stupeur saisit la foule entière, comme si Artémis, dans un lieu isolé, apparaissait à côté de chasseurs : beaucoup de ceux qui étaient là allèrent jusqu'à se prosterner. Tous admiraient Chairéas et bénissaient le bonheur de Callirhoé. Telle fut la beauté, célébrèrent les poètes, des noces de Thétis dans le Pélion. Au reste, il se trouva à Syracuse aussi un mauvais génie, comme il y avait eu là-bas, dit-on, la Querelle.

II. 1 Les prétendants, qui avaient été ainsi évincés, à propos de ce mariage, en nourrissaient une haineuse amertume. Jusque-là ils luttaient entre eux, mais dès lors ils conclurent une entente et en fonction de cette entente, se croyant outragés, ils se réunirent pour une séance de délibération en commun : le chef d'armée qui les enrôlait pour la guerre contre Chairéas était l'Envie. 2 Le premier à se lever fut un jeune homme d'Italie, fils du tyran de Rhégium ; voici à peu près ses paroles : « Si l'un d'entre nous avait obtenu le mariage, je ne me serais pas mis en colère, aussi vrai que dans les concours gymniques il faut bien que parmi les concurrents il y ait un seul vainqueur ; mais puisqu'on nous a préféré quelqu'un

qui n'a rien souffert pour le mariage, je ne supporte pas l'outrage. **3** Nous au contraire, nous avons campé pour veiller auprès des portes extérieures, flatter gouvernantes et servantes, envoyer des cadeaux aux nourrices. Combien de temps avons-nous passé en esclavage ! et en plus, c'est le plus pénible de tout, comme amoureux rivaux, nous nous sommes mis à nous haïr mutuellement. Et lui, un mignon, un pauvre, à tous égards inférieur aux monarques qui ont concouru, tout seul, sans toucher la poussière, il a enlevé la couronne. **4** Eh ! bien, qu'il ne profite pas de ce prix : donnons au fiancé pour mariage la mort. » Tous d'applaudir ; seul, le tyran d'Agrigente ne fut pas d'accord : « Ce n'est pas par sympathie pour Chairéas, dit-il, que je m'oppose au complot, mais en fonction d'une plus grande sûreté de calcul : rappelez-vous qu'Hermocrate n'est pas à mépriser ; ainsi, il nous est impossible de le combattre ouvertement, mais on a avantage à le contrer avec astuce : **5** le fait est que nos tyrannies, nous les acquérons bien plus par l'intrigue que par la force. Elisez-moi général pour la guerre contre Chairéas : je m'engage à rompre le mariage ; je vais lancer à l'assaut la Jalousie, qui, appuyée sur l'Amour, réussira un bon carnage. **6** Callirhoé a l'âme simple, sans expérience du soupçon sournois ; Chairéas, en garçon élevé dans les gymnases, tout enclin aux fautes de la jeunesse, peut très bien, sur un soupçon, tomber dans une crise de jalousie de jeunesse : en outre, il est assez facile de l'aborder et de lui parler. » Il s'exprimait encore que tous approuvèrent son avis : on le chargea de l'affaire comme maître compétent pour toute machination. Voici le complot dont il fut l'instigateur.

3. l'image du roman en *ekphrasis*: Longus, *Daphnis et Chloé* (trad. Grimal, Gallimard, 1958)

A Lesbos, alors que je chassais dans le bois sacré des Nymphes, je vis un spectacle, le plus beau que j'aie jamais vu : c'était un tableau peint, qui contait une histoire d'amour. Le bois, sans doute, était beau; il y avait beaucoup d'arbres, de fleurs, d'eau courante; une seule source donnait à tout la vie, aux fleurs et aux arbres, mais la peinture était plus charmante encore, car elle témoignait d'un art extraordinaire et racontait une aventure amoureuse — aussi bien des gens, même des étrangers, venaient-ils là pour en avoir entendu parler, un peu pour faire leurs dévotions aux Nymphes, mais aussi pour contempler ce tableau. Il y avait sur cette image des femmes en train de donner le jour à des enfants, d'autres emmaillottant des nourissons, des petits enfants exposés, des animaux qui les nourrissaient, des bergers qui les recueillaient, des jeunes gens échangeant des serments, une descente de pirates, des ennemis en train d'attaquer. Je vis là encore bien d'autres choses, toutes concernant l'amour, et, dans mon admiration, l'envie me prit de donner, avec ma plume, un récit rivalisant avec ce tableau. Je trouvai quelqu'un qui m'expliqua tous les détails de l'image et je composai quatre livres — offrande consacrée à l'Amour, aux Nymphes et à Pan, mais aussi objet de délices pour tous les hommes : le malade y trouvera un soulagement, l'affligé, une consolation, celui qui a aimé, le souvenir de ses amours, celui qui n'a pas aimé, une initiation à l'amour. Car il n'est absolument personne qui ait échappé à l'amour, ou qui doive lui échapper, aussi longtemps qu'il y aura de la beauté et que verront les yeux. Quant à nous, fasse le dieu que, tout en demeurant vertueux nous-mêmes, nous puissions raconter les amours des autres.

1. Il est, en Lesbos, la ville de Mytilène, une ville grande et belle; elle est parcourue de canaux dans lesquels pénètre la mer, et ornée de ponts en pierre polie et blanche. On croirait voir non pas une ville mais une île. A deux cents stades environ¹ de cette ville de Mytilène, était une terre d'un homme riche, une forêt belle chose : collines pleines de gibier, plaines fertiles en blé, coteaux couverts de pampres, pâturages pour le bétail; au pied, venait battre la mer, sur une longue plage de sable doux.

2. Sur cette terre, un chevrier, nommé Lamon, qui faisait paître son troupeau, trouva un petit enfant qu'une de ses chèvres allaitait. Il y avait là un bois de chênes, avec un fourré de ronces au-dessus duquel courait un lierre, et, sur le sol, un doux gazon, sur lequel était couché le petit enfant. La chèvre y courait sans cesse, disparaissant et abandonnant son chevreau pour se tenir près du bébé. Lamon guetta son manège, par compassion du chevreau délaissé et, un jour, dans la pleine ardeur de midi, il la suivit à la trace et vit la chèvre qui avait enjambé l'enfant avec de grandes précautions, pour éviter de le blesser en le foulant de ses sabots, et le petit tétait à longs traits le flot de lait, comme il eût fait le sein de sa mère. Etonné, comme on peut le penser, le chevrier s'approcha et découvrit un petit garçon, grand et beau, et vêtus de langes plus magnifiques que ne le laissait prévoir l'abandon où il se trouvait, car il portait un petit manteau de pourpre, avec une agrafe d'or et une petite épée à la poignée d'ivoire.

3. D'abord, il eut le projet de faire main basse seulement sur les objets de reconnaissance² et de ne pas s'occuper de l'enfant, puis, il eut honte à l'idée de ne pas témoigner d'autant d'humanité qu'une chèvre, et, attendant la nuit, il rapporta le tout à sa femme, Myrtalé, les objets de reconnaissance, le petit enfant et même la chèvre. Myrtalé, stupéfaite, lui demanda si les chèvres faisaient des petits enfants; alors, il lui raconta tout, comment il avait trouvé l'enfant étendu sur le sol, com-

ment il l'avait vu en train de têter, comment il avait eu scrupule de l'abandonner à la mort. Elle fut de son avis; ils cachent les objets exposés avec l'enfant, considèrent celui-ci comme leur propre fils et laissent à la chèvre le soin de le nourrir. Et, pour que le nom même de l'enfant eût un air pastoral, ils décidèrent de l'appeler Daphnis⁴.

4. Deux ans, déjà, avaient passé, lorsqu'un berger, qui paissait son troupeau dans les terres du voisinage, un nommé Dryas⁵, eut la même aventure : même trouvaillle et même spectacle. Il y avait une grotte des Nymphes, un grand rocher, creux à l'intérieur et rond au dehors. On y avait représenté les statues des Nymphes elles-mêmes : pieds nus, bras découverts jusqu'aux épaules, cheveux dénoués sur leur cou, une ceinture autour des reins et le regard souriant; leur attitude était celle d'un chœur dansant. L'ouverture de la grotte se trouvait juste au milieu du grand rocher. D'une source, jaillissait en bouillonnant une eau qui se répandait en un ruisseau, si bien que, devant la grotte, s'étendait une prairie fort verdoyante, où un gazon doux et abondant était entretenu par la fraîcheur de l'eau. Il y avait là des *ex-voto* : vases à traire, flûtes obliques, syrinx et chalumeaux⁶, qu'y avaient consacrés de vieux bergers.

5. Dans ce sanctuaire des Nymphes une brebis qui venait de mettre bas allait si souvent que, maintes fois, on la crut perdue. voulant la châtier et la contraindre à rester, comme auparavant, à paître à sa place, le berger fit, avec un osier vert, un lien, comme un nouud coulant, et s'approcha du rocher afin de s'emparer d'elle. Mais, quand il fut là, il eut un tout autre spectacle que ce qu'il attendait : il vit la brebis qui, comme l'eût fait une femme, donnait à un enfant sa mamelle pour qu'il y têtât le lait à longs traits, et l'enfants, ans pleurer, portait avidement tantôt à un pis, tantôt à l'autre, sa bouche qui était propre et nette, car la brebis, de sa langue, lui lèchait le visage lorsqu'il était rassasié de têter. Cet enfant était une petite fille, et, avec lui, étaient exposés des objets de reconnaissance : un bandeau de tête broulé d'or, des souliers dorés, des anneaux de jambes en or.

6. Le berger, pensant que cette trouvaillle lui était envoyée par les dieux, et instruit par l'exemple de la brebis à avoir pitié de l'enfant et à l'aimer, ramassa le bébé, le met sur son bras, dépose les objets de reconnaissance dans sa besace et adresse une prière aux Nymphes, pour leur demander de bénir les soins qu'il prendrait de leur petite suppliante. Et, lorsque ce fut le moment de ramener le troupeau, il revint à la bergère et raconta à sa femme ce qu'il avait vu, lui montra ce qu'il avait trouvé, l'invita à considérer la petite fille comme la leur et, sans rien dire à personne, à l'élever comme si elle était à eux. Sur quoi Napé⁷ — c'était son nom — se sent aussitôt mère, elle se prend à aimer l'enfant, comme si elle craignait de se montrer inférieure à la brebis, et lui donne, elle aussi, un nom de bergère, pour mieux faire croire qu'elle est bien sa fille; elle l'appelle Chloé⁸.

7. Ces deux enfants, bien vite, devinrent grands, et en eux brillait une beauté qui n'avait rien de rustique. Le garçon avait déjà quinze ans, et la jeune fille deux ans de moins, lorsque Dryas et Lamon, la même nuit, eurent le songe que voici : ils crurent voir les Nymphes de la grotte où était la source, et dans laquelle Dryas avait trouvé la petite fille, qui donnaient Daphnis et Chloé à un petit garçon très remuant et très beau, avec des ailes aux épaules et portant de petites flèches et un petit arc; ce petit garçon les toucha tous deux d'une même flèche et leur dit de paître désormais, lui des chèvres, elle des brebis.

4. l'ekphrasis intégrée dans le roman : Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* (trad. Grimal)

1. SIDON est située au bord de la mer; cette mer est celle des Assyriens; la ville est la métropole des Phéniciens et son peuple est le père de celui des Thébains¹. Elle possède un double port, largement ouvert, dans une baie, et opposant à la mer une petite digue naturelle. Du côté où, vers la droite, s'incurve latéralement la baie, on a creusé un second chenal pour ouvrir à l'eau un accès, si bien que ce premier port en possède un autre, à l'intérieur duquel les bateaux de commerce peuvent passer l'hiver au calme, tandis qu'à la belle saison ils demeurent dans l'avant-port.

A mon arrivée dans cette ville, après une violente tempête, j'allai offrir un sacrifice d'action de grâce pour mon salut à la déesse des Phéniciens — que les Sidoniens appellent Astarté. J'étais donc en train de faire le tour de la ville, et je regardais en particulier les *ex-voto*, lorsque je vis un tableau suspendu, sur lequel était représenté un paysage ainsi qu'une vue de mer. Le sujet en était Europe; la mer était celle de Phénicie; le paysage, le pays de Sidon. Sur le rivage, une prairie avec un chœur de jeunes filles; sur la mer nageait un taureau sur le dos duquel était assise une belle fille, que le taureau entraînait vers la Crète. La prairie était couverte de fleurs; parmi les fleurs se trouvaient une plantation d'arbres ainsi que des bosquets; les arbres étaient si serrés que leurs feuillages se touchaient, les rameaux mêlaient leurs feuilles et celles-ci, entrelacées, formaient un toit au-dessus des fleurs. L'artiste avait représenté aussi l'ombre sous les feuillages, et le soleil, doucement, se frayait un chemin, çà et là, jusqu'à la prairie, au-dessous, aux endroits où le peintre avait entrouvert le toit de feuilles. Tout autour de la prairie régnait un mur d'enceinte, et la prairie tout entière était entourée d'un portique couvert¹. Les parterres de fleurs avaient été plantés en belle ordonnance sous les feuillages des bosquets; il y avait des narcisses, des roses et des myrtes.

Un ruisseau coulait au milieu de la prairie du tableau; d'un côté, il jaillissait de terre en bouillonnant, de l'autre il baignait les fleurs et les bosquets. On avait aussi représenté un jardinier tenant une houe à deux pointes; penché sur un canal d'irrigation il ouvrait un chemin à l'eau².

L'artiste avait placé les jeunes filles à l'extrémité de la prairie, sur des avancées de terre vers la mer; l'attitude des jeunes filles exprimait à la fois la joie et la crainte; des couronnes entouraient leur front; leurs chevelures floaient librement sur leurs épaules; leurs jambes étaient entièrement nues : en haut, elles sortaient de la tunique, en bas, elles étaient sans aucune chaussure; leur ceinture tenait leur tunique relevée jusqu'aux genoux; leur visage était pâle, leurs traits contractés, regardant de tous leurs yeux en direction de la mer, la bouche entrouverte comme si elles étaient sur le point de pousser un cri de terreur et elles tendaient le bras vers le taureau. Elles s'étaient avancées jusqu'à l'extrême bord de la mer, de telle sorte que la vague venait baigner le bout de leurs pieds, et elles avaient l'air de vouloir s'élaner à la poursuite du taureau mais en même temps d'avoir peur de pénétrer dans l'eau.

La mer était de deux couleurs; près de la terre, elle était rougeâtre, mais devenait d'un bleu profond vers le large; on avait représenté de l'écume, des rochers, des vagues; les rochers s'avançaient dans la mer, l'écume blanchissait les rochers, la vague se frangeait d'une crête et, en brisant sur les rochers, la vague se frangeait de la mer. Le taureau avait été représenté au milieu de la mer, chevauchant les vagues, et la vague se gonflait en montant à l'endroit où la patte de l'animal se recourbait pour nager. La jeune fille était assise au milieu de son dos, non pas à califourchon, mais de côté, les deux pieds sur la droite et elle tenait les cornes de la main gauche, comme un conducteur de char tient les rênes, et,

en fait, l'animal obliquait légèrement dans cette direction, obéissant à la pression de la main. Le buste de la jeune fille était recouvert d'une tunique qui lui descendait jusqu'en haut des jambes; plus bas, une robe dissimulait la partie inférieure de son corps. La tunique était blanche, la robe, pourpre, et la silhouette du corps transparaissait sous le vêtement : le nombril profond, le flanc allongé, le ventre étroit, la taille s'élargissant vers les hanches, les seins formant doucement saillie sur sa poitrine, et la ceinture retenant sa tunique enserrait en même temps ses seins, si bien que la tunique était comme le miroir de ce corps. Ses mains étaient éloignées l'une de l'autre, l'une sur les cornes du taureau, l'autre sur sa croupe, et, dans l'une et l'autre, elle tenait au-dessus de sa tête une large écharpe qui voltigeait autour de ses épaules, et l'étoffe se creusait et se gonflait de toutes parts; c'était la façon pour le peintre de représenter le vent. Ainsi la jeune fille était-elle installée sur le taureau comme sur un bateau en mer et son écharpe lui servait de voile. Autour du taureau se jouaient des dauphins et folâtraient des Amours; on croyait les voir bouger. L'Amour conduisait le taureau — l'Amour sous les traits d'un tout petit enfant, les ailes déployées, armé de son carquois et une torche allumée à la main; il se tournait vers Zeus et souriait, et il avait l'air de le railer parce qu'il s'était transformé en taureau à cause de lui.

2. Quant à moi, j'admiraïs fort tout le tableau, en qualité d'éternel amoureux, mais j'attachais surtout mes regards à l'Amour entraînant le taureau, et je disais : « Tiens, regarde comme ce mioche règne sur le ciel, la terre et la mer! » Comme je disais ces mots, un jeune homme qui se trouvait debout à côté de moi s'écria : « J'en suis moi aussi un exemple, dis-il, moi qui ai dû souffrir tant de maux de la part de l'Amour! — Et qu'as-tu donc souffert, dis-je, mon bon ami? Car je puis voir à ton visage que tu n'es pas loin d'être l'un des initiés du dieu! — Tu éveillés, répondit-il, tout un essaim d'histoires : ce qui m'est arrivé à l'air d'un conte. —

1. Je le fis asseoir sur un siège bas et je m'installai à côté de lui, disant : « C'est le moment d'écouter ton récit; l'endroit est tout à fait charmant et convient admirablement à une histoire d'amour. »

3. Et lui commença de la sorte :

« Je suis Phénicien; Tyr est ma patrie; je m'appelle Clitophon, mon père Hippias, mon oncle Sostratos, mais il n'est que le demi-frère de mon père, ayant le même père que lui; quant à leurs mères, celle de mon oncle était originaire de Byzance, ma grand'mère à moi était une Tyrienne. Mon oncle avait vécu toute sa vie à Byzance, car sa mère lui avait légué là-bas un bien considérable; mon père, lui, habitait à Tyr. Je n'ai jamais connu ma mère; j'étais encore tout petit lorsqu'elle mourut. Mon père se maria à une femme qui lui donna ma sœur Calligoné. Et mon père décida de nous marier l'un à l'autre, Calligoné et moi; mais les Moïres qui sont plus puissantes que les humains, me réservaient une autre femme.

La divinité se plait souvent à révéler, en songe, le futur aux hommes — non pas pour qu'ils évitent ainsi le malheur (car personne ne peut être plus fort que le Destin), mais pour qu'ils supportent plus aisément leurs souffrances. Car ce qui survient tout à la fois, brusquement, et sans qu'on s'y attende bouleverse l'esprit sous la brutalité du coup et le submerge; tandis que ce à quoi l'on s'est attendu avant de le subir a pu, par l'accoutumance graduelle, émousser le chagrin. Bref, j'avais dix-neuf ans, et mon père se préparait à célébrer mon mariage l'année suivante lorsque la Fortune commença toute l'aventure. Il me sembla, en rêve, que ma sœur Calligoné et moi, nous n'avions plus qu'un corps à partir du nombril jusqu'en bas, tandis que, vers le haut, nous en formions deux; et voici qu'au-dessus de moi se dressa une femme terrifiante, immense, une expression de visage féroce. Ses yeux étaient injectés de sang, sa figure effrayante, des serpents formaient sa chevelure; elle avait un cimenterre dans la main droite, une torche dans

la gauche; elle se précipita sur moi d'un air furieux en brandissant son cimeterre, me porta un coup à la hauteur des hanches, à l'endroit où les deux corps n'en formaient plus qu'un, et sépara de moi la jeune fille. Epouvanté, je m'éveillai en sursaut, de terreur; et je ne racontais rien à personne mais je nourrissais à part moi de tristes pressentiments.

Sur ces entrefaites, il se produisit ceci : mon père avait un frère, comme je le disais, un certain Sostratos, et voici que de la part de celui-ci arrive un message, venant de Byzance, avec une lettre disant :

« À son frère Hippias, de la part de Sostratos, salut ! Tu vas voir arriver chez toi ma fille Leucippé et ma femme Penthéia; car les Byzantins sont engagés dans une guerre contre les Thraces. Conserve à l'abri ceux des miens qui me sont les plus chers jusqu'à ce que l'on sache comment la guerre tournera. »

5. "Fin de partie" en ouverture romanesque : Héiodore, *Les Ethiopiennes* (trad. J. Maillon, Belles Lettres, 1960)

1 1 Le jour commençait à sourire et le soleil à illuminer le sommet des montagnes¹. Des hommes, armés comme des brigands, étaient en embuscade sur les hauteurs qui s'étendent le long de l'embouchure du Nil, qu'on appelle la bouche d'Héracles². Ils s'étaient arrêtés un moment pour fouiller des yeux la mer qui s'étalait au-dessous d'eux. Mais vainement ils scrutaient les flots : ils étaient vides et ne promettaient aucun butin. Aussi abaissèrent-ils leurs regards vers le rivage proche. 2 Or voici le spectacle qu'il offrait. Un vaisseau y était amarré, sans équipage, mais rempli de sa cargaison, comme on pouvait le conjecturer même à distance ; la charge du navire, en effet, le faisait enfoncer dans l'eau jusqu'à la troisième ceinture³. 3 Le rivage était jonché de corps récemment massacrés, les uns tout à fait morts, les autres à moitié et dont les membres encore palpitants montraient que la lutte venait de finir. 4 Lutte étrange à en juger par les traces qu'elle avait laissées : car on y voyait aussi mêlés les restes pitoyables d'un festin malheureux auquel le sort avait réservé ce triste dénouement. Des tables étaient encore chargées de mets. Les unes, à terre, étaient toujours tenues par les mains des victimes à qui elles avaient servi d'armes de défense contre cette attaque imprévue ; d'autres recouvraient des hommes qui avaient cru pouvoir se réfugier sous leur abri⁴. Des cratères étaient renversés et quelques-uns s'échappaient des mains des buveurs ou de ceux qui en avaient fait des projectiles. La soudaineté de l'attaque les avait poussés à employer les coupes à un nouvel usage et à s'en faire des armes de trait. 5 Ils

gissaient blessés, qui par la hache, qui d'un galet que le rivage même avait fourni. L'un avait eu les membres brisés par un gourdin, l'autre le corps brûlé par une torche⁵. La mort s'était présentée sous mille formes. Mais le plus grand nombre avaient été victimes de la flèche et de l'arc. 6 Infiniment varié était le spectacle que sur cet espace étroit le destin s'était plu à former. Vin souillé de sang, festin et guerre, beuveries et meurtres, libations et sacrifices, tel était le tableau que les brigands égyptiens avaient sous les yeux. 7 Des hauteurs où ils se trouvaient, ils contemplaient cette scène⁶ mais ne pouvaient la comprendre : si les victimes étaient là, nulle part ils ne voyaient les vainqueurs. La victoire était manifeste mais le butin intact, et le navire, abandonné, vide d'hommes, n'en était pas moins chargé de toutes ses marchandises, comme s'il eut été protégé par de nombreux défenseurs, et, comme en pleine paix, il se balançait. 8 Bien qu'ignorant ce qui s'était passé, séduits par l'attrait du pillage et se considérant comme les maîtres du champ de bataille, ils s'élançèrent.

II 1 Arrivés près du navire et des morts, ils aperçoivent une scène encore plus étrange. Une jeune fille était assise sur un rocher. Sa beauté était merveilleuse et on l'aurait prise pour une déesse¹. Le malheur présent la faisait cruellement souffrir, mais elle respirait toujours la fierté et noble courage. 2 La tête couronnée de laurier, elle portait attaché aux épaules un carquois ; et son bras gauche reposait sur un arc tandis que la main pendait

négligemment. Le coude de l'autre bras s'appuyait sur la cuisse droite. Sa joue était posée sur la main, elle avait les yeux baissés et, la tête immobile, contemplant un jeune homme gisant sur le sol. 3 Affreusement blessé, il semblait revenir à peine d'un profond sommeil, presque de la mort. Cependant une virile beauté brillait encore en lui, et le sang dont sa joue était inondée faisait ressortir la blancheur éclatante de son teint. Malgré la souffrance qui alourdissait ses paupières, ses regards se levaient, attirés par la vue de cette jeune fille et cette vue seule pouvait l'obliger à voir. 4 Il reprit son souffle, poussa un profond soupir et dit d'une voix faible : « Douce amie, es-tu vraiment vivante, ou bien, victime toi aussi de cette agression, refuserais-tu, même après la mort, de te séparer de moi, pour attacher ton ombre et ton âme à mon infortune ? » — « C'est de toi, répondit la jeune fille, que dépend ma vie ou ma mort. Vois-tu cette arme ? (elle montrait sur ses genoux une épée) Jusqu'ici, elle ne m'a pas servi, car la respiration a retenu ma main. » 5 Ce disant, elle s'élança de son rocher et les brigands sur la colline, surpris et effrayés par ce spectacle et comme frappés de la foudre, se dissimulaient sous les buissons. Plus grande encore et plus divine leur parut la jeune fille debout. Ses flèches, agitées soudain, résonnaient dans le carquois, sa robe brodée d'or étincelait au soleil, et ses cheveux, sous la couronne, épars comme ceux d'une bacchante, flottaient et couvraient son dos presque tout entier. 6 Ils étaient épouvantés moins par ce qu'ils voyaient que par le mystère de ces événements. Pour les uns, c'était une déesse, la déesse Artémis ou Isis, divinité de ce pays, pour les

autres une prêtresse agitée d'une fureur sacrée et l'auteur de cet immense carnage. Ainsi raisonnaient-ils, ne connaissant pas encore la vérité. Rapide elle descendit vers le jeune homme, et, tenant tout son corps embrassé, elle pleurait, le baisait, essayait le sang, gémissait, et ne pouvait croire qu'il fût dans ses bras. 7 A cette vue les Égyptiens changèrent de sentiments. « Comment, disaient-ils, voir là l'œuvre d'une déesse ? Une divinité baiserait-elle un cadavre avec tant de passion ? » Ils s'exhortaient à reprendre courage et à s'approcher pour savoir la vérité. Ils se ressaisirent, descendirent en courant et surent la jeune fille toujours penchée sur les blessures du jeune homme. Ils s'arrêtèrent derrière elle, n'osant ni parler, ni agir. 8 Le bruit de leurs pas, leur ombre qui se projetait devant les yeux de la jeune fille, lui firent lever la tête. Elle vit et se pencha de nouveau ; sans être le moins du monde intimidée par le teint étrange et les armes de ces brigands, elle ne songeait qu'à soigner l'homme étendu à terre. 9 Tant il est vrai qu'une passion profonde et un amour sincère méprisent tout ce qui, douleur ou plaisir, est étranger à cet amour, et obligent à n'avoir d'yeux et de soins que pour l'objet aimé !

6. La rencontre amoureuse rejetée dans un récit inséré (livres III et IV) : les *topoi* du début du livre IV

1 1 Le lendemain était le dernier jour des jeux Pythiques, mais le jeu d'amour des deux jeunes gens était dans toute l'ardeur de ses débuts. Le grand maître, je pense, et l'arbitre en était Eros¹, jaloux de montrer, en accouplant ces deux athlètes, que les luttes amoureuses sont les plus sérieuses de toutes. Voici en effet ce qui se passa. Toute la Grèce était là pour regarder les jeux que dirigeaient les Amphictyons². Lorsque furent achevés magnifiquement les autres exercices : courses, enlacements de la lutte, gesticulations du pugilat³, à la fin le héraut cria : « Les hommes en armes, avancez⁴. » 2 La servante d'Artémis, Chariclée, soudain au bout du stade apparut resplendissante. Elle était venue, non sans se faire violence, pour sauver la tradition, ou plutôt, je crois, dans l'espoir de voir Théagène. Sa main gauche portait un flambeau allumé, sa droite tenait une branche de palmier. Quand elle parut, elle attira les yeux de l'assistance entière ; mais j'imagine que nul ne l'aperçut plus vite que Théagène. Un amant a l'œil vif pour voir l'objet de son désir. 3 Et le nôtre, qui n'ignorait pas ce qui devait se faire, ne songeait qu'à épier le moment où elle apparaîtrait. Aussi ne put-il se retenir de parler ; il me dit tout bas (il s'était assis à côté de moi) : « C'est elle, Chariclée. » Je l'invitai à se tenir tranquille.

11 1 A l'appel du héraut voici venir un homme revêtu d'une armure légère, plein de fierté et fameux entre tous¹. Il avait été plus d'une fois couronné dans de précédents combats² : et ce jour-là aucun rival ne se présentait, nul, je pense, n'ayant le courage d'affronter la lutte. Les Amphictyons le renvoyaient donc, la loi ne permettant pas de couronner celui qui n'a pas lutté. Mais il réclama une nouvelle proclamation du héraut pour appeler ceux qui voudraient se mesurer avec lui. Sur l'ordre des arbitres, le héraut invita les rivaux à se présenter. 2 Alors Théagène m'a dit : « C'est moi qu'il appelle. » — « Comment dis-tu cela ? » répliquai-je. — « Je le dis et je le ferai, mon père. Car nul autre, quand je suis là, et sous mes yeux, ne recevra le prix des mains de Chariclée³. » — « Mais le danger d'être vaincu et le déshonneur d'une défaite, y songes-tu ? » — 3 « Et qui donc brûle d'un désir assez ardent de voir et d'approcher Chariclée pour me distancer ? Quel est celui à qui le regard de cette femme peut, comme à moi, donner des ailes pour voler auprès d'elle ? Ne sais-tu pas que si les peintres donnent des ailes à Eros⁴, c'est pour symboliser la légèreté de ceux qu'il a vaincus ? Et s'il m'est permis de me vanter quelque peu, j'ajouterai que nul n'a pu se glorifier de m'avoir vaincu à la course. »

III 1 Il dit et s'élança. S'étant avancé, il se nomma et déclara de quel pays il était. Puis il tira au sort la place qu'il occuperait au départ. Revêtu d'une armure complète, il se tenait debout devant la corde, haletant d'impatience, et ayant peine à attendre le signal de la trompette. Magnifique spectacle et digne d'admiration. Tel Homère nous dépeint Achille livrant combat au Scamandre². 2 Émue par ce merveilleux spectacle, toute la Grèce ici faisait des vœux pour la victoire de Théagène, comme si chacun eût été lui-même engagé dans la lutte. Car la beauté ne laisse pas d'incliner à la sympathie les spectateurs. L'émotion de Chariclée dépassait toute mesure. Et je la vis, moi qui depuis longtemps l'observais, passer par tous les états. 3 Lorsque le héraut qui proclamait, assez haut pour être entendu de tous, le nom des coureurs, eut annoncé : « Orménos Arcadien et Théagène Thessalien » et que, la corde abaissée, les coureurs partirent à une allure si vive qu'à peine les yeux pouvaient les apercevoir, alors la jeune fille, incapable de rester en place, se mit à trépiquer et à sauter³, comme si son âme eût été emportée avec Théagène et eût voulu le suivre et l'aider dans sa course. 4 Tous les spectateurs étaient suspendus dans l'attente du résultat et anxieux, et moi plus que tout autre, moi qui avais résolu de m'occuper de lui désormais comme d'un fils. » — « Je ne suis pas étonné, Cnémon, que les spectateurs présents à la course fussent anxieux lorsque moi-même maintenant j'ai peur pour Théagène. Aussi je te supplie de me dire au plus vite s'il a été proclamé vainqueur. »

IV 1 « Arrivé, mon cher Cnémon, au milieu du stade¹, il se retourna un instant et jeta un regard méprisant sur Orménos, puis, le bouclier haut, la tête dressée et les yeux fixés sur Chariclée, comme un trait il se précipita au but, où il parvint avec une avance sur l'Arcadien de plusieurs toises, qui furent plus tard mesurées exactement². 2 Il court à Chariclée et vient exprès tomber lourdement dans ses bras comme emporté malgré lui par son élan. En recevant la palme je le vis baisser la main de la jeune fille. — « Me voilà ranimé, dit Cnémon, par cette victoire et par ce baiser. Mais que se passa-t-il ensuite ? » — « Vraiment, Cnémon, tu es non seulement insatiable de récits, mais encore réfractaire au sommeil. Voilà certes une grande partie de la nuit écoulée³, et tu tiens bon, tu ne dors pas et une si longue narration ne te rebute pas. »

II — Avant 1700

LE PIEGE DE L'AVERTISSEMENT : L'IRONIE ET LA VERITE A L'ENJEU DE LA PERSUASION

Quelques avertissements et préfaces de romans comiques et de romans épistolaires du XVIIe siècle nous permettent d'y déceler des stratégies différentes, en fonction de chacun de ces deux genres romanesques, mais qui conduisent à un même but : la persuasion du lecteur.

Le choix de deux genres romanesques tellement éloignés, et dont l'apogée respectif est atteint à deux périodes différentes du XVIIe siècle, nous aide à montrer que, malgré les conditions et même l'apparence d'intentions opposées, l'avertissement a, dans les deux types de romans, une finalité commune — conduire à une certaine réception de l'œuvre, à un mode de lire déterminé.

Pour ce faire, surtout dans les romans comiques, les auteurs emploient des moyens de la rhétorique traditionnelle, dont on repère quelques topoï : *l'orgueil du poète, sa folie divine, la justification de l'œuvre, la modestie affectée, l'éloge du lecteur*. Que le registre soit sérieux et se réclame de la vérité (dans la littérature épistolaire on prétend toujours convaincre de l'authenticité des lettres) ou qu'il soit parodique, opérant l'inversion de ces topoï et permettant d'y repérer encore un autre — le topos du monde renversé (pour quelques-uns des textes de présentation des romans comiques) — tous les avertissements désignent un mouvement de lecture qui assigne un statut à l'auteur et à l'œuvre.

Les vogues du roman parodique, dans la première moitié du siècle, et du roman épistolaire, dans la seconde, se rapportent à des horizons d'attente différenciés : dans le premier cas, un public qui cherche à être étourdi et récréé par des aventures fantasmées ; dans le second, un besoin de vraisemblance et de

vérité, en partie comme réaction aux excès antérieurs, qui cherche les effets de réalité et le «vécu». Dans les deux cas, les écrivains vont essayer de combler les attentes de leur public et ils ne se limiteront pas, dans les avertissements, à démontrer que l'œuvre correspond à ces besoins, ils s'efforceront même de les conduire, de les renforcer ou de les conformer, prenant toujours en compte le livre qu'ils ont écrit et le public auquel ils s'adressent.

Commençons par *L'histoire comique de Francion*, de Sorel, que nous prendrons comme paradigme des romans comiques, tout en puisant quelques références dans d'autres romans : *Le Berger extravagant* et *Polyandre*, *Histoire comique* du même auteur, *Le Roman comique* de Scarron. Dans «l'Advertisement d'importance aux lecteurs» qui accompagne la première édition de son roman, en 1623, Sorel incite vraiment ses lecteurs à une lecture active par le registre de provocation qu'il y assume :

Jamais je n'eusse fait veoir ceste piece, sans le desir que j'ay de monstre aux hommes les vices ausquels ils se laissent insensiblement emporter. Neantmoins j'ay peur que cela ne soit inutile : car ils sont si stupides pour la pluspart, qu'ils croiront que tout cecy est fait plus tot pour leur donner du pasetemps que pour corriger leurs mauvaises humeurs. Leur asnerie est si excessive que (...) je me doute bien que comme ceux qui ont un verre peint devant les yeux ne peuvent veoir les choses en leur propre couleur, presque tous ceux qui liront mes escrits ayant le jugement offusqué feront toute une autre estime de mes opinions qu'ils ne devroient.

Ayant affirmé au début qu'il avait écrit son histoire comme le «remède» le «plus aysé» et le «plus salutaire» contre «l'ennuy», l'auteur nous révèle maintenant des préoccupations d'ordre moral véhiculées par cette même histoire — «monstrer les vices», «corriger» les «mauvaises humeurs».

Si d'une part l'on y aperçoit déjà des impératifs qui s'imposeront tout au long du siècle et qui déterminent une finalité didactique pour toute œuvre d'art — instruire et plaire — d'autre part cette justification de l'œuvre appartient de façon évidente à la topique de l'exorde analysée par Curtius dans *La littérature européenne et le Moyen Age latin*.

En effet, nous pouvons même distinguer, dans cet avertissement, les différentes formules de cette topique, servant à justifier la rédaction de l'œuvre :

- d'abord, *la nouveauté* — Sorel affirme un peu plus loin «Quoy que c'en soit, ces resveries là contiennent des choses que jamais personne n'a eu l'hardiesse de dire» ;

- ensuite, *l'obligation de transmettre le savoir* que la citation ci-dessus illustre ;

- puis, une transformation du «remède contre la paresse» en *remède contre l'ennui* — et cette subversion nous frappe d'autant plus qu'elle ouvre l'avertissement ;

- finalement, *l'injure au lecteur* — inversion de l'éloge du lecteur de la topique de la dédicace.

Nous nous occupons plus en détail des deux derniers topoï.

L'exhortation à l'activité poétique parce qu'«il faut éviter la paresse», et même comme remède contre l'oisiveté et le vice, est en effet, selon Curtius, une «forme favorite du *topos* de l'exorde» que l'on peut trouver chez Horace, Ovide, Martial ou Sénèque. En la reprenant sous la forme «il faut éviter l'ennui», non seulement Sorel rétrécit l'amplitude morale du précepte comme il opère l'inversion de l'une des finalités de l'œuvre poétique : le divertissement du public. Car, ici, c'est l'auteur qui prend son plaisir de l'écriture, en insistant toujours sur une autre intention envers les lecteurs — «corriger leurs mauvaises humeurs» et non pas «leur donner du pasetemps».

Il devient difficile de prendre au sérieux un «avertissement (...) aux lecteurs» dit «d'importance» quand l'auteur injurie le lecteur, dévalue constamment son travail, renverse les règles et les formules et prétend, en même temps, avoir des effets pédagogiques.

Toutefois... il est très évident, à la lecture du roman, que le héros est aux prises avec une société qu'il conteste et on pourra aisément se figurer que la finalité morale de l'œuvre est là, dans cette contestation. Mais Francion n'est, en aucune façon, le modèle de vertus qu'on pourrait opposer à une société vicieuse.

Le lecteur est donc décontenancé, face à ce héros et aux propos soi-disant moralisants que l'avertissement expose, par l'écart existant entre l'un et l'autre et par les contradictions de l'introduction — évidentes dans le contraste entre le registre utilisé et le contenu prétendu sérieux et dans l'excès de qualificatifs dont la redondance, au lieu de convaincre, éveille la suspicion. Il n'a qu'à prendre le parti de lire déjà l'avertissement comme un premier exercice parodique, dont l'ironie prépare le registre de l'histoire qu'il introduit. En effet, dans cet avertissement, l'auteur sait que le lecteur ne le croira pas et il joue sur cette incrédulité qui est d'ailleurs le pari de tout discours ironique. Une fois cette prédisposition créée, le récepteur se trouve en

condition de lire le Roman avec l'attitude que l'auteur cherche à lui donner — la distanciation où le rire jaillit.

On aboutit ainsi à la complicité qui permet de comprendre l'utilisation des *topoi* comme constellation de signes préparant le registre parodique de l'œuvre puisque, en plus, elle satirise l'utilisation habituelle que les écrivains font de la rhétorique dans leurs avant-propos. Car les auteurs de son époque sont une des cibles préférées de Sorel. Cette croisade menée par l'ensemble de son œuvre, contre les mauvais auteurs et contre les mauvais romans, apparaît même dans ses préfaces et avertissements sous la forme topique *la mauvaise littérature de mon époque*.

Ainsi dans *Le Berger extravagant*, l'«Avertissement aux lecteurs» de la seconde partie affirme expressément :

Il y a quatre ou cinq histoires dans ce volume, lesquelles sont pour se moquer de quatre différentes sortes de Romans. Je pense que tout le reste est aussi reply de quelque secrette raillerie. Il faudra cōcevoir ce que je veux dire, si l'on veut recevoir un plaisir parfait.

Sorel a changé le registre de ses avertissements. Ni *Le Berger extravagant* ni *Polyandre, histoire comique*, n'exhibent cette agressivité envers le lecteur qui se dégage de l'avertissement de *L'Histoire comique de Francion* ; mais on y repère d'autres constantes topiques de cet auteur.

L'affirmation de la supériorité de l'auteur apparaît dans *Francion* parfaitement encadrée dans les *topoi* traditionnels de «l'orgueil du poète» et de «la folie divine du poète», *topoi* dont la littérature européenne antérieure est pleine de témoignages :

presque tous ceux qui liront mes escrits ayant le jugement offusqué feront une toute autre estime de mes opinions, qu'ils ne devroient. Mais je ne m'en affli-geray pas beaucoup, car *la vertu qui est entierement celeste participe à l'essence de la divinité qui ne tire sa gloire que de soy*.

La folie est donc devenue vertu mais l'affirmation de l'essence divine persiste et «l'orgueil du poète» y est évident.

Des affirmations semblables dans *Le Berger extravagant* où, dans les différents avant-textes, l'auteur dévoile son jeu, sans ironie, nous portent à conclure que l'avertissement de *Francion* n'est pas qu'ironique, mais qu'il mélange habilement l'ironie et la vérité — les propos croyables —, en appel à l'intelligence du lecteur. Celui-ci est invité à distinguer dans le roman, et dans

l'avertissement, s'il le peut, la part du pur divertissement et la part de la critique sérieuse. Cette tâche, assez difficile, peut-être impossible, aucun lecteur ne la refuse. Qui voudrait être pris pour un des ânes ou un des stupides invectivés par Sorel ? Tout lecteur se croit intelligent, et s'il pense avoir vraiment compris le sens de la moquerie envers les lecteurs vulgaires, comme il ne l'est pas, il se sentira incité à la lecture par ce défi de déchiffrement posé par l'avertissement. L'hyperbole du mauvais lecteur devient le piège où le vrai lecteur tombe.

L'ensemble topique du «monde renversé» fonctionne donc, de façon pleine, dans cet avertissement, à travers ses composantes — la lamentation sur l'époque, l'injure au lecteur, l'inversion par rapport à l'usage des préfaces.

Par contre, dans les textes liminaires du *Berger extravagant* et de *Polyandre, Histoire comique*, on vérifie que, malgré les intentions parodiques et satiriques du premier et les prétentions plaisantes du second, le sérieux l'emporte sur la parodie. Il atténue les excès. Sorel, devenu de moins en moins comique, transgresse de moins en moins, il cède au besoin de s'expliquer et, à la limite, dans le dernier de ses romans, *Polyandre*, les préoccupations de vraisemblance ont ruiné la caricature, la déformation, qui était dans *Francion* le ressort déclencheur du rire.

Dans l'avis du *Roman comique*, «Au lecteur scandalisé des fautes d'impression qui sont dans mon livre», un autre auteur, Scarron, exhibe un détachement que Sorel révélait aussi dans l'élaboration de son travail. Mais celui-ci distinguait entre travail et produit final et, s'il affichait le peu d'importance qu'il accordait à l'élaboration de son livre, il ne manquait pas d'affirmer la valeur de ce qu'il avait écrit.

Dans le texte de Scarron nous trouvons la même *dévaluation joyeuse du travail* que nous devons donc considérer comme aussi une topique des introductions des textes parodiques :

Je ne te donne point d'autre *Errata* de mon livre que mon livre même, qui est tout plein de fautes. L'Imprimeur y a moins failli que moi, qui ai la mauvaise coutume de ne faire bien souvent ce que je donne à imprimer que la veille du jour que l'on imprime. Tellement qu'ayant encore dans la tête ce qu'il y a si peu de temps que j'ai composé, je relis les feuilles que l'on m'apporte à corriger à peu près de la même façon que je récitais au collègue la leçon que je n'avais pas eu le temps d'apprendre : je veux dire en parcourant des yeux quelques lignes et passant par-dessus ce que je n'avais pas encore oublié. Si tu es en peine de savoir pourquoi je me presse tant, c'est ce que je ne te veux pas dire ; et si tu ne te soucies pas de le savoir, je me soucie encore moins de te l'apprendre.

Ceux qui savent discerner le bon et le mauvais de ce qu'ils lisent reconnaîtront bientôt les fautes que j'aurai été capable de faire et ceux qui n'entendent pas ce qu'ils lisent ne remarqueront pas que j'aurai failli. Voilà, Lecteur Bénévole, ou Malévole, tout ce que j'ai à te dire ; si mon livre te plaît assez pour te faire souhaiter de le voir plus correct, achètes-en assez pour le faire imprimer une seconde fois, et je te promets que tu le verras revu, augmenté et corrigé.

Dans l'un et l'autre de ces auteurs, la dévaluation du travail est associée à une incitation à la lecture du livre, soit comme le fait Sorel, en affirmant que, malgré cette nonchalance, le livre est meilleur que ceux des autres écrivains, soit comme le fait Scarron, en invitant le lecteur à juger par lui-même les fautes que l'auteur a ou qu'il n'a pas commises. Simultanément, les deux transforment l'éloge du lecteur, car, aux injures du texte de Sorel, correspond ici la totale indifférence de la part de Scarron, aussi provocateur que l'était le premier. Les textes fonctionnent, de manière semblable, comme piège à lecture, en établissant, tous les deux, des distinctions entre des lecteurs de qualité inégale — distinctions qu'en vérité l'on ne peut pas prendre au sérieux mais qui réussissent quand même.

Une dernière remarque concerne encore ces avertissements. Le plaisir, déguisé ou non, y est toujours convoqué, même s'il est dissimulé sous une finalité majeure d'ordre moral ou didactique, comme le fait Sorel dans les trois romans que nous examinons : dans *Francion* la prétention est de faire répudier le vice ; avec *Le Berger extravagant* il se dispose à apprendre au lecteur la distinction entre les bons et les mauvais romans ; *Polyandre* veut être un exemple de comportement et dénonce les excès de la société. L'ensemble des deux grandes finalités de l'art classique — *instruire et plaire* — est donc devenue une topique de l'instance préfacielle. On peut même l'énoncer autrement : pour les auteurs des romans comiques, le plaisir fait partie de l'exercice de la *fonction thérapeutique de la littérature*, de filiation rabelaisienne, il est ou remède ou prophylaxie contre les maux divers qui affligent l'humanité.

Pour finaliser, en ce qui regarde les romans comiques, je ne dirai pas comme Jean Sareil, dans *L'écriture comique*, que la rhétorique (au sens strict, l'art de persuader) «est presque toujours absente des œuvres comiques». Je soulignerai plutôt que, tout au moins pour les avant-propos, elle est renversée pour faire rire et adhérer. Même si sa gratuité est manifeste et si elle défend de fausses positions, l'enjeu est mis sur la complicité avec le public et, à travers cette complicité, celui-ci se laisse facilement persuader. Il y a un article de

Hans Ulrich Gumbrecht, intitulé «Persuader ceux qui pensent comme vous», où il démontre que la complicité est «une condition préliminaire» du discours épictétique. Cette conclusion est aussi valable pour les romans comiques dont les textes liminaires jouent dans la reconnaissance des topoï parodiés et préparent, par cette parodie même, les conditions de complicité nécessaires à la lecture souhaitée. La différence réside, en effet, dans l'utilisation des topoï, dont on peut dire qu'ils ne sont rhétoriques que dans la mesure où ils renversent la rhétorique. D'autre part, nous savons, d'après Curtius, que «l'influence de la rhétorique a (...) contribué à effacer les frontières entre le comique et le sérieux» et que «la théorie rhétorique grecque connaissait déjà le commentaire sur le ridicule».

En effet, si nous partons à l'autre extrémité de la chaîne, vers les romans les plus sérieux que l'on peut avoir car ils sont dits véridiques — les épistolaires — nous avons, non pas un même emploi des mêmes topoï, mais un emploi différent de quelques-uns de ces topoï, ajoutés à d'autres, avec les mêmes finalités, persuader de lire, orienter la lecture.

D'abord on constate l'insistance sur le *caractère véridique*, c'est-à-dire non-romanesque, de l'ensemble des lettres qui constituent ces romans — premier topos.

Anne Ferrand, dans l'avis «Au lecteur» des *Lettres Galantes de Madame*****, l'affirme expressément : «il n'y a rien du roman que le nom». L'auteur des *Lettres Portugaises* met l'accent sur l'ignorance des identités de l'auteur et du destinataire des cinq lettres qu'il publie, voilant ainsi le caractère privé qui ne se justifie que pour des êtres réels. Boursault se présente comme témoin — c'est sa parole qui garantit qu'il a été le destinataire des *Lettres de Babet*.

Il ne faut pas discuter ici de l'authenticité ou de la fausseté de ces affirmations. Ce qui nous intéresse c'est leur correspondance à l'attente du public — celui-ci veut des histoires d'amour véridiques, les écrivains lui en donnent. L'un des buts des avertissements est encore de convaincre les lecteurs de cette conformité. La véracité tient ici le rôle qui était celui de l'ironie dans certains romans comiques.

Toutefois la véracité n'est pas l'argument exclusif de la stratégie de persuasion. Comme pour les romans comiques, les auteurs y ajoutent *le plaisir* — deuxième topos — qui, dans ces cas, a déjà été éprouvé, par ceux qui ont lu les lettres avant leur publication, le destinataire, d'autres lecteurs, car elles ont eu une circulation préalable.

Les lettres sont toujours présentées comme exceptionnelles — par leur forme, par l'esprit, par l'expression des sentiments — et leur valeur extraordinaire *justifie la publication* — troisième topos que nous avons aussi rencontré dans les avertissements des romans comiques.

Finalement, les auteurs des romans épistolaires s'efforcent de nous démontrer *l'immensité de travail* qu'ils ont eu *pour réunir ou récupérer ces lettres*.

Nous lisons dans l'avis des *Lettres Portugaises* :

J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de recouvrer une copie correcte de la traduction de cinq Lettres Portugaises ;

Boursault affirme, à son tour, cautionnant la peine qu'il s'est donnée pour récupérer les lettres qu'il a pu réunir et publier :

- Il y a treize mois passés que ceux à qui je les ai prêtées me les promettent.

Et Anne Ferrand ne manque pas d'appuyer :

elles ont été recueillies avec une exactitude très grande (...) je puis assurer qu'elles sont très conformes aux originaux, y ayant apporté tout le soin qui s'y pouvait prendre.

Nous constatons donc que, en consonance avec les avertissements des romans comiques, où nous avons trouvé une dévaluation parodique du travail, nous trouvons ici l'inexistence de ce même travail de l'écriture — écrire des romans n'était pas un titre d'honneur à l'époque — mais, en compensation, on souligne un autre et, surtout, le soin et la rigueur qu'il implique et auxquels la deuxième moitié du siècle tenait particulièrement, soin et rigueur mis au service de la divulgation de la vérité.

Conclusion :

En établissant le contrat de lecture par où passe la répartition fondamentale entre fiction et non-fiction, l'avertissement tend donc à fonder une complicité ou une communauté de savoir qui rendent possible le fonctionnement du texte dans un contexte culturel et historique déterminé. La prétention à la vérité crée la communauté de savoir nécessaire au fonctionnement du

roman non-comique, surtout s'il se dit non-fiction — crédibilité de l'auteur, identification avec le roman ; la subversion parodique des topoï joue dans la distanciation par rapport à la fiction et elle y aboutit par une stratégie de désorientation menant à la complicité avec l'auteur.

D'une façon générale, on ne trouve pas, dans ces avertissements, préfaces ou prologues, les topoï romanesques narrativisés, qui font l'objet des travaux en cours de la Sator. En compensation, la rhétorique classique y fonctionne pleinement, en particulier dans les romans comiques, car elle est le magasin des matériaux tactiques et techniques de la persuasion.

Il y a une proportion directe entre la présence de la rhétorique classique et le caractère transgresseur du roman comique, car la transgression implique des moyens d'attachement, entre l'œuvre et le public, plus forts et plus efficaces. D'où l'usage des topoï — instruments plus facilement reconnaissables — transformés par le registre moqueur qui permet au lecteur de se situer tout de suite dans l'atmosphère du roman.

Les romans épistolaires se détachent plus de la tradition, en termes rhétoriques, car ils se prétendent non littéraires, mais le dépouillement de leurs préfaces, qui se veut issu de la rigueur et de la conformité au réel, fonctionne comme une autre rhétorique qui agit dans le même sens.

D'autre part, au XVII^e siècle, les grandes finalités de l'art classique — instruire et plaire — se présentent comme topiques de l'instance préfacielle, vu l'insistance de la plupart des auteurs sur ces motifs. En ce qui concerne les romans comiques, il faut considérer ce topos lié à celui de la fonction thérapeutique de la littérature. D'ailleurs dans les avant-textes des romans comiques les auteurs insistent particulièrement sur la morale, peut-être parce qu'ils ont besoin de se défendre, tandis que les romans épistolaires évoquent plutôt le plaisir, la moralité étant implicite dans le caractère exemplaire des textes.

L'analyse permet ainsi d'apercevoir, à travers le traitement différencié des topoï repérés, la valeur et le statut relatifs de l'ironie et de la vérité (même s'il s'agit de dissimulation ou de déguisement), l'une et l'autre au service, dans les deux genres romanesques considérés — le roman comique et le roman épistolaire —, de la captation de la bienveillance.

Editions utilisées

- Lettres Portugaises, lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres* (textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon), Paris, Garnier-Flammarion, 1983.
1ère édition : *Lettres Portugaises*, 1669.
- Boursault, *Lettres de Babet*, 1683.
- Anne Ferrand, *Lettres galantes de Madame*****, 1691.
- Scarron, *Le Roman comique* (texte établi, présenté et annoté par Yves Giraud), Paris, Garnier-Flammarion, 1981.- 1ère édition : 1651, 1657 (1ère et 2ème parties).
- Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Genève, Slatkine reprints, 1972, 1ère édition : 1627.
- Charles Sorel, *Histoire comique de Francion* (texte établi, présenté et annoté par Yves Giraud), Paris, Garnier-Flammarion, 1979, 1ère édition (livres I à VII) : 1623.
- Charles Sorel, *Polyandre. Histoire comique*, Genève, Slatkine reprints, 1972. 1ère édition : 1648.

Textes d'appui

- Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*, Paris, P.U.F. (Agora), 1956.
- Hans Ulrich Gumbrecht, «Persuader ceux qui pensent comme vous», pp.363–384 in *Poétique* 39, septembre 1979.
- Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, P.U.F. (Écriture), 1984.

Graça ABREU,
UNIVERSITE DE LISBONNE

BILAN DES RECHERCHES DU GROUPE PORTUGAIS.

Ce bilan a été écrit à partir des communications écrites de Ana Paiva Morais, Graça Abreu, João Frazão, Margarida Madureira, Marta Anacleto et Rosário Paixão. On a pris en considération les recherches de Cristina de Almeida Ribeiro qui a commencé à travailler sur le roman comique et de Teresa Sousa de Almeida qui a étudié le roman sentimental. Je tiens à remercier Josée Clet et Danielle Place d'avoir bien voulu relire ce texte.

Pour l'avant-propos, reformant un vouloir-dire après le coup, le texte est un écrit — un passé — que, dans une fausse apparence du présent, un auteur caché et tout puissant en pleine maîtrise de son produit, présente au lecteur comme son avenir.

Jacques Derrida.

Il y a une contradiction inhérente au genre «préface». Ecrite pour présenter, elle veut surtout représenter le livre (sa vérité) qu'elle fait semblant de donner à lire pour la première fois. Elle est un commencement qui suppose la fin (la finalité) d'une lecture et/ou d'une écriture. Le lecteur commence ce que l'auteur a déjà fini, ce qu'il ne veut plus finir. Dans une préface, on attend le dernier (le premier) mot de l'auteur, son legs à la postérité. Analysant la préface de Descartes à l'édition française des *Principes de la philosophie*, Roland Barthes et Antoine Compagnon affirment qu'elle est une prémisse méthodologique — elle dirait au lecteur ce que l'auteur aurait voulu dire,

pour que le lecteur puisse reconnaître sa volonté à chaque page du livre¹. Autrement dit, la préface représenterait le dernier effort de l'auteur pour échapper à sa mort, en conservant le pouvoir sur ce qu'il vient d'écrire. On sait bien, même au XVIIe siècle, qu'un auteur ne peut pas maîtriser les lectures. Un livre (un roman) est l'objet d'un jugement sans que l'accusé puisse se défendre sur le moment de ce procès qui se déroule loin de lui. Les préfaces des romans du XVIIe siècle sont généralement prudentes, même quand les livres ne le sont pas. Le savoir rhétorique y est exhibé, soit parce que la préface doit obéir à certains codes, soit parce que la désobéissance (le cas du roman comique) a aussi ses propres lois (voir à ce propos la communication de Graça Abreu).

Je ne sais pas si on peut répondre aujourd'hui à cette question de Derrida : «Mais une préface existe-t-elle?»²

Prudemment, nous avons rétréci le champ de recherche aux préfaces de quelques récits du XVIIe siècle. Nous avons analysé des romans comiques, des nouvelles, des romans épistolaires, des romans pastoraux, des romans d'amour. Entre le classicisme et le baroque, entre le début et la fin du siècle, les préfaces ont changé. Mais nous avons constaté qu'il y avait des paradigmes qui se maintenaient. Autrement dit, nous avons pu nous rendre compte de l'existence de quatre questions essentielles, quoique les réponses semblent varier selon l'époque, les traditions littéraires de chaque sous-genre et le tempérament, la formation littéraire et l'écriture de chaque écrivain.

Cela nous a amené à faire quelques réflexions sur la situation du roman (du récit romanesque) au XVIIe siècle. L'évolution du roman qui est train de se (re)constituer comme genre n'est pas linéaire, surtout quand il joue si ouvertement entre la Rhétorique et la Poétique, ne pouvant appartenir ni à l'une ni à l'autre. Il est une fiction en prose, c'est-à-dire une sorte de monstre

1 Voir Roland BARTHES et Antoine COMPAGNON, article «Leitura» in Enciclopédia Einaudi, vol XI, Lisbonne, 1987, p.198. Nous n'avons pas reproduit exactement le texte portugais en français, parce que, à notre connaissance, il s'agit d'une traduction d'un texte français non publié.

2 Jacques DERRIDA, «Hors livre» dans Dissémination, Paris, Seuil, 1972, p.15. La réflexion théorique que nous avons entreprise sur la préface doit beaucoup à ce travail.

agréable et dangereux. Il est évident qu'on peut parler d'une (de plusieurs) poétiques du roman du XVIIe : Sorel, Huet, Du Plaisir, chacun à sa façon, ont contribué à donner une certaine dignité littéraire au roman. La prolifération des préfaces, avant-propos, avertissements, avis aux lecteurs, semble correspondre à ce besoin de justifier un genre exclu, orphelin et lu. On résiste difficilement dans une préface à convaincre le lecteur de l'utilité de ce genre mineur, à faire des considérations éthiques et esthétiques sur les avantages de la lecture du roman en général et, bien sûr, de celui-là en particulier³. On peut tomber dans l'attitude contraire, qui est un déguisement de la première : ceci n'est pas un roman, mais un ensemble de lettres, des mémoires, un manuscrit retrouvé.

La dénégation est toujours plus forte et plus intéressante que l'affirmation. Elle semble encore plus complexe dans le cas du roman comique où il faut justifier à la fois le roman et le comique (voir les communications de Graça Abreu, de João Frazão, d'Ana Morais et de Rosário Paixão). Les préfaces du XVIIe sont une réponse à une sorte de cadre mental qui excluait le genre. L'argumentation est surtout une forme de défense à une attaque qu'on attend et à laquelle on veut répliquer avant qu'elle ait lieu. Il est difficile de reconstituer la fiction de cette attaque, mais on peut essayer de déterminer quelques constantes de cet avant-texte.

La légitimation du roman du XVIIe se fait à travers quatre paradigmes qui s'entrecroisent, en s'excluant quelquefois :

- la relation éthique/esthétique
- la relation fiction/réalité
- les stratégies de lecture
- le statut de l'auteur⁴

Il nous semble que la justification éthique est la plus importante : le roman se donne à lire comme *exemplum*, miroir de la vertu, ou bien au contraire comme tableau des erreurs humaines. Mais cet argument peut bien être abandonné si le roman ne veut pas se présenter comme une fiction. Dans ce

³ LEVER, Maurice - *Le Roman français au XVIIe siècle*, Paris, P.U.F., 1981, p.28 .

⁴ Ces quatre paradigmes ont été déterminés en fonction des recherches que le groupe portugais a faites.

cas-là, la légitimation morale peut être remplacée par la vérité. L'argument **tableau** et/ou **miroir** peut servir à justifier l'injustifiable, l'immoralité.

Dans le cas du roman épistolaire, le style peut tout justifier : si une lettre est bien écrite et vraie (pensons à la religieuse portugaise), on peut tout pardonner.

1. Ethique / esthétique.

Il fallait plaire et instruire, ou bien au contraire, instruire et plaire. L'esthétique est une forme de séduction qui n'était presque pas nécessaire. On sait que le roman est un genre méprisé et apprécié. La justification éthique met en marche des dispositifs plus complexes, surtout quand on sent que l'auteur sait que son roman est plus agréable qu'utile. Dans ce cas, on peut séparer le roman sentimental du roman comique. On doit donner une place à part au roman épistolaire.

Deux *topoi* semblent récurrents dans le roman sentimental qui parle d'un interdit (la passion désordonnée) :

- l'amour est une passion qui conduit au malheur
- l'amour peut être vertueux.

Dans le premier cas, la préface affirme que le roman est un *exemplum*. Ainsi Catherine Bernard : «Je conçois tant de déreglement dans l'amour mesme plus raisonnable, que j'ai pensé qu'il valoit mieux présenter au Public un Tableau des Malheurs de cette passion⁵».

Dans le deuxième cas, la préface pose le problème d'une forme inverse, comme nous l'avons vu avec Marta Anacleto. Dans le roman comique, la stratégie peut être encore plus difficile à déceler — on nous offre un texte, dont il faut oublier la forme (l'écriture) pour avoir accès à la vraie finalité moralisatrice qui se cache derrière un discours apparemment frivole. Voir à ce propos la communication de João Frazão.

⁵ BERNARD, Catherine - *Les Malheurs de l'amour, Première nouvelle, Eléonor d'Yvrée*, (1687). Avec une préface de René Godenne, Genève, Slaktine Reprints, 1979.

2. La relation fiction / réalité.

La relation fiction/réalité est un des plus grands problèmes, qui se posent à la littérature en général et au roman en particulier. Nous ne voulons pas résoudre ce problème. Nous avons seulement essayé de systématiser ce que les préfaces nous disent à ce propos. Deux attitudes peuvent se présenter : ou on affirme le caractère fictif de l'histoire racontée (voir la communication de Margarida Madureira) ou, au contraire, on identifie la fiction à la réalité. Dans le deuxième cas, on met en marche des dispositifs qui veulent convaincre le lecteur de l'authenticité. La réalité peut être invraisemblable, exotique ou immorale. Dans le cas des romans qui s'affirment comme étant des fictions, les justifications changent beaucoup. Nous pouvons les classer selon la figure rhétorique qui est utilisée dans la préface :

1. Justification métaphorique — la fiction est une transposition figurée du réel;

2. Justification métonymique — la fiction est une continuation de la réalité historique et sociale (le cas où l'on fait allusion à des personnages réels);

3. Justification allégorique — la fiction est une fable qui cache une vérité morale;

4. Justification ironique — on suit ou on fait semblant de suivre les justifications antérieures, en les parodiant (le cas du roman comique).

3. Les stratégies de lecture.

Le livre terminé, l'auteur sent qu'il s'expose sans défense à la lecture. Victime des lecteurs, il pourra se perdre à jamais. La tentation semble toujours forte : indiquer un chemin, dire quelle est la bonne lecture ou du moins faire éviter les mauvaises. Mais la stratégie est beaucoup plus complexe, surtout quand l'auteur ne peut pas dire quelle a été sa vraie intention, quand il doit se dissimuler, en révélant en même temps les lois de sa dissimulation pour qu'un lecteur intelligent puisse les déchiffrer. Il semble que le roman comique est un bon exemple de cet effort où l'auteur s'éloigne pour mieux se cacher, en laissant les traces qui permettent de le découvrir (Voir à ce propos les communications de João Frazão et Ana Paiva Morais).

Mais l'auteur quelquefois semble choisir le chemin opposé. Dans une attitude d'hyper-lucidité, il écrit l'inutilité de son écriture, en disant en même

temps que c'est dans le livre qu'on peut trouver ce qu'il peut avoir d'important à dire. Cette auto-annulation de la préface que nous avons analysée avec Mme de Villedieu⁶ se justifie, elle aussi, par la vérité des mémoires qu'on nous raconte.

4. Le statut de l'auteur.

Dans un siècle où les «faiseurs de romans» essaient de se cacher, choisissant l'anonymat ou se dissimulant sous un prêle-nom, on pourra s'interroger sur les raisons qui les amènent à écrire des préfaces. Cette contradiction est encore plus surprenante quand on constate que la dissimulation continue à travailler les instances préfaciales qui sont souvent signées par l'éditeur, le libraire ou le traducteur. En effet, l'avant-texte est une manifestation de la toute puissance d'un auteur qui veut, avant la lecture de son livre, capter la bienveillance du lecteur, le guider dans sa lecture, le contrôler à distance.

La première conclusion c'est que la disparition de l'auteur renforce l'autorité d'une autre instance. Dans le roman épistolaire, on voit bien que celui qui présente les lettres profite de l'occasion pour faire l'éloge de leur style. On pourrait dire qu'il met l'accent sur l'écriture de l'autre ; par contre il fait l'éloge de celui qui les a découvertes, revues, traduites et... écrites. Dans les romans comiques, l'éloignement de l'auteur pourrait signifier une sorte de transfert de son pouvoir au libraire. L'instance critique peut devenir plus importante que le texte et/ou l'auteur eux-mêmes. Dans certains cas on fait semblant de transférer le pouvoir aux lecteurs «intelligents», en soulignant l'importance de la réception.

En conclusion nous pouvons dire que l'analyse des avant-propos des romans et des nouvelles du XVIIe siècle a révélé une structure formelle qui est, comme Graça Abreu l'a bien vu, une sorte d'exorde. Il y a une rhétorique de la préface puisque celle-ci doit surtout persuader le lecteur, en créant souvent un effet de complicité. D'ailleurs, Aristote avait déjà comparé l'exorde au prologue dans le poème dramatique⁷. Situées entre le genre

⁶ «...puis de quoi veut-il (le libraire) que je lui compose une Préface, je n'ay plus rien à dire aux Lecteurs, et j'ai tout dit en leur abandonnant la Belle Histoire que vous faites imprimer...» (Mme de VILLEDIEU, *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*, (1671), Publication du groupe d'étude de l'Université François Rabelais, Université de Tours, 1977).

⁷ Voir ARISTOTE *Rhétorique (Livre II)*, Paris, Belles-Lettres, 1980 14 b, 19.

épidictique (éloge ou blâme) et le genre judiciaire (défense et accusation), les préfaces prétendent surtout conquérir la bienveillance, l'attention et la docilité du lecteur⁸. Elles obéissent aussi à la finalité qu'Aristote a réservée à l'exorde : «La fonction la plus nécessaire de l'exorde (...) est donc d'indiquer la fin où vise le discours ; c'est pourquoi, si elle est évidente de soi et si l'affaire est de minime importance, on ne doit pas employer d'exorde»⁹.

Teresa SOUSA DE ALMEIDA,
UNIVERSITE NOUVELLE DE LISBONNE

⁸ *Ibid.*, 15 a et 15 b.

⁹ *Ibid.*, 15 a, 22.

**LE DISCOURS D'ACCOMPAGNEMENT DES TRADUCTIONS
FRANÇAISES DE LA *DIANA* DE JORGE DE MONTEMAYOR :
POUR UNE DYNAMIQUE DE LA PRODUCTION ET
DE LA RÉCEPTION DU TEXTE.**

Si l'on considère que la traduction littéraire peut accomplir des fonctions variées et complémentaires — fonctions linguistique, informatrice, éthique, culturelle, esthétique (CHAVY, 1989, p.152) —, on doit, sans doute, envisager les traductions françaises de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, comme des textes privilégiés dont le rôle primordial a été de *faire lire par un public différent* — le public français — un chef d'œuvre de la littérature ibérique, modèle, après Sannazaro, du roman pastoral. Sous l'aspect du fonctionnement du système littéraire, l'introduction en France du roman de Montemayor a permis la diffusion des règles du genre — appliquées directement, avec quelques nuances, dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Elle a, en même temps, diversifié les tendances du roman baroque, créant, si l'on ose dire, une altérité sémiotique dans la pratique et la conception de la fiction. Apparemment loin des héros de chevalerie, les bergers de *La Diana*, comme ceux de *L'Astrée*, correspondent à des personnages-reflets du réel (des courtisans déguisés), dont la fuite vers un univers imaginaire (l'espace utopique de l'Arcadie) symbolise la tentation de la *différence*.

L'Amour-Passion, devenu le thème dominant, s'impose comme une convention thématique presque obsessionnellement respectée, surtout si l'on considère les dialogues des personnages, dont l'objectif premier est de dévoiler les règles essentielles de la doctrine de l'Amour. La structure du texte, elle-même, obéit à une chaîne de répétitions qui la rend circulaire et qui justifie, en

quelque sorte, l'introduction continue de métadiégèses représentant les divers cas d'amour.

Or, la rigidité d'un tel schéma compositif, la «surcodification» qui inscrit le roman dans une pratique génologique déterminée, obligent les traducteurs à produire un méta-discours théorique préalable, actualisé sous forme d'*épîtres* ou d'*avertissements au lecteur*, où se trouve annoncé, devant un public différent, le «programme narratif» sous-jacent à la construction du texte, et comprenant thèmes, personnages, structure. Il s'agit, effectivement, d'une *orientation* implicite de lecture, d'un *pacte* établi entre le traducteur et le lecteur virtuel, situé, selon la définition de Gérard Genette, dans une «*zone indécise* entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)» (GENETTE, 1987, p.8).

Véritable stratégie de séduction du lecteur français confronté à un texte *divers* et *étrange(r)*, tous ces péri-textes qui composent ce qu'Yves Chevrel désigne comme un «discours d'accompagnement des traductions» (BRUNEL et CHEVREL, 1989, p.68) présupposent, dans le cas des traductions françaises de *La Diane*, une *orientation critique* de la lecture (idéale) du roman de Montemayor, suggérant une connaissance assez profonde des codes de production du genre, et, en même temps, faisant prévoir une réception particulière du système d'arrivée, inscrite, elle-même, dans l'altérité qui caractérise le texte nouveau, dans l'adaptation que suppose toujours, plus ou moins explicitement, l'acte de transposition inhérent à la traduction.

Ceci dit, il est utile de considérer, déjà, comme un premier élément d'*ouverture* du roman, un premier essai d'interprétation du texte, les sous-titres des traductions de Nicolas Colin (1578) et Pavillon (1603). Leur contenu met en valeur le sens du titre original et fournit au lecteur français une *indication générique* (GENETTE, 1987, p.55) développée, tout de suite après, dans les péri-textes à fonction préfacielle :

Les Sept Livres de la Diane de George de Montemayor - Esquelz par plusieurs plaisantes Histoires desguisées souz noms & stil de Pasteurs & Bergeres, sont descrits les Variables & estranges effects de l'honneſte Amour (COLIN, 1578).

Los Siete Libros de la Diana de George de Montemayor. - Où sous le nom de bergers et bergeres sont cōpris les amours des plus signalez d'Espagne. (PAVILLON, 1603).

Considérant le rapport sémantique sous-titre/texte, on se rend visiblement compte de l'importance thématique (et même structurale) de l'Amour : l'énoncé de Colin, plus que celui de Pavillon, annonce tout un débat de casuistique amoureuse qui, partant des micro-histoires racontées par les divers bergers/personnages, aboutira à une synthèse normative des effets de l'Amour et de leur poids dans le parcours humain. En effet, l'évolution des personnages de *La Diana* sera soumise à un mouvement dialectique qui oscille entre une conception optimiste de l'Amour — celle qui le place sur un plan idéal et qui, suivant le courant néo-platonicien, le transforme en un Amour «honnête» ou «Amitié» — et une vision pessimiste qui le rattache au thème de la Passion, faisant prévoir la présence d'isotopies et thèmes complémentaires — jalousie, inconstance, mort — dont la récurrence est soulignée par le traducteur de 1578 dans son épître/préface :

«(...) le Lecteur y pouuoit de]couvrir toutes les conditions & qualitez de cest amour, avec les peines, fougiz, ialoufies, vanitez, peu d'asseurance, & beaucoup d'inconstances qui l'accompagnent. [Il pouvait] y trouver vn e]claircissement & congnoissance des variables effectz de ceste pafsion.» (COLIN, 1578).

Interprétation préalable qui enracine le texte dans un champ thématique étroitement lié à une esthétique maniériste et baroque et à une pratique littéraire caractéristique du roman pastoral et sentimental, cette constatation de Nicolas Colin trouve un écho, et se voit même renforcée, dans les péri-textes qui ouvrent les traductions postérieures. La véhémence des jugements critiques y met en valeur la violence destructrice de la Passion, projetée dans l'image de l'héroïne — Diana —, paradigme, par excellence, de l'inconstance involontaire, de la souffrance due à l'absence de l'amant, du pouvoir irrationnel de l'amour. Ainsi, dans l'épître *A la Reyne* de la traduction de 1624, Rémy suggère le rôle symbolique et la fonction idéologique du personnage de Diane, soulignant, sous forme de *topos*, «la violence de ses passions» et «les rudes traverses que l'amour luy a fait souffrir» ; d'autre part, la traductrice de 1699, Mme Gillot de Saintonge, définit tous les personnages intervenant dans les diverses histoires qui composent le roman, comme des «galans E]pagnols, à qui l'amour a causé plus d'une e]spece d'égaremens».

Les traits fondamentaux du portrait littéraire de l'homme du siècle sont, alors, dessinés : l'image de la misère d'un être faible, égaré, abandonné aux méandres perfides d'un monde-labyrinthe sans issue logique. C'est ainsi,

suivant l'indication de lecture des traducteurs, que l'on doit comprendre les trois premiers «Livres» de *La Diana*, à savoir, les histoires des cas de Selvagie (personnage-victime des tromperies ou illusions de l'amour), de Felismène (personnage-victime du Temps, des mutations et métamorphoses intrinsèques à l'amour), de Bélise (personnage-victime de l'irrationalité et du caractère absurde de l'amour).

Mais si, d'une part, on peut dégager de la première partie du roman de Montemayor des figurations pessimistes d'un amour tyran, associé souvent, et par convention du genre, à des éléments comme la Fortune et le Temps, d'autre part, on doit comprendre la deuxième partie du texte — cheminant, dès le livre IV, vers le dénouement heureux de presque tous les cas amoureux —, comme un triomphe symbolique de l'amour vertueux, vrai, constant et *honnête* (personnifié dans un personnage fantastique, idéal, tel que la sage Felice) sur l'amour faux et insensé.

Plus qu'un élément essentiel à la progression de l'action, à la cohésion structurale du texte, Felicia devient le symbole de toutes les essences, l'archétype d'un monde idéal, la sublimation d'un réel constamment faussé. *L'Honnête Amour*, *l'Amitié* représentent donc un stade supérieur de connaissance de l'être à travers l'être aimé, un aspect singulier de l'utopie à partir de laquelle se construit et se *dit* l'espace bucolique. Souvenons-nous du sous-titre de Colin et comparons-le, maintenant, avec celui de *L'Astrée*, où d'Urfé, suivant explicitement l'intertexte, dévoile le sens de la matière diégétique de son roman, valorisant, sous forme de *topos*, la tendre et honnête Amitié qui marque les diverses histoires d'amour :

«L'Astrée (...) où par plusieurs histoires et sous personnes de Bergers et d'autres, sont déduits les divers effets de l'honneste amitié.»

Or, c'est précisément ce mouvement d'intellectualisation et d'idéalisation de l'Amour qui séduit le plus la majorité des traducteurs français (et lecteurs virtuels) de *Los siete libros de la Diana*, et qui, par un processus d'analogie, se voit transformé, au niveau des énoncés péritextuels, dans un code de la poétique explicite du roman, capable de justifier, du point de vue idéologique et pragmatique, le choix du texte à traduire. Le débat théorique s'installe, alors, dès l'ouverture du roman : le littéraire se voit, une fois de plus, oscillant entre deux pôles — esthétique et éthique, entre «Juiet de plaisir» et «[sujet d'] utilité» (COLIN, 1578), comme souligne Colin, entre, d'une part, la «pureté, Jincérité, elegance & disposition [de ses discours amou-

reux]» (PAVILLON, *A Monseigneur Henry de Savoie Duc de Nemours et de Genevois, Marquis de Saint Sorlin*, 1603), la «pureté & elegance du langage» (BERTRANET, *Au Lecteur*, 1611), «les riches inventions (...) et les conceptions relevées (...) [d'] une si rare pièce» (RÉMY, *Au Lecteur*, 1624), «[le] tour assez agréable [de] leurs aventures» (SAINTONGE, *Épître à Son Altesse Royale Madame*, 1699), et, d'autre part, la noblesse et le caractère bienséant de la matière romanesque, exemple à suivre par le public, selon l'opinion du traducteur de 1735 :

«L'amour n'y paroît jamais qu'un sentiment plein de noblesse dont le principe est dans la vertu. La délicatesse qui l'accompagne par tout n'y présente point d'objet qui ne serve à former les mœurs : le cœur & l'esprit y trouvent également de quoi s'instruire.» (Avertissement, 1735).

Considérons aussi la préface «Au Berger Céladon». Honoré d'Urfé y dénonce la corruption du Siècle, sous un discours moralisant et allégorique, où le vrai amour, celui de Céladon et d'Astrée, se définit par rapport à des notions telles que «fidélité», «honneur», «vertu», mots-clefs d'une chaîne isotopique qui domine et se répète tout au long du texte. Comme Céladon, les bon vieux Gaulois «estimaient que l'amour ne pouvait être sans le respect, et sans la fidélité, qui cherchaient l'entrée du Temple d'Amour par celui de l'honneur, et celui de l'honneur par celui de la vertu.» (*L'Auteur au Berger Céladon*, p. 410).

A toutes ces formules de sens complémentaire qui annoncent le «programme thématique et narratif» du roman pastoral correspond, du point de vue idéologique, une image pré-établie d'un lecteur modèle ou idéal. Celui-ci prend le relais du traducteur/métalecteur, dont la compétence littéraire, associée à une vision particulière du monde, formera une grille herméneutique orientée vers une lecture optimale du roman. C'est précisément cette lecture que Colin veut imposer à ses contemporains :

«Le Sujet ne traictast que d'affections amoureuses, (...) il en parloit avec si grande sincérité, elegance, honnesteté, qu'il pouuoit estre leu & chery des plus chastes & honnestes esprits, & qui ont toutes impudicitez en horreur.» (COLIN, *A Monseigneur Le Reverendme et Illme Prince Loys de Lorraine Archevesque duc de Rheims*, 1578).

Visiblement conditionné par le poids idéologique des notions d'«honnêteté» et de «bienséance», le lecteur visé dans les énoncés péritextuels

tend à se confondre avec les personnages du roman, dont le portrait paradigmatique est, lui-aussi, décrit dans un discours «honnête», précieux, un discours réfléchissant l'idéologie dominante et officielle, bref, un discours représentant le goût du siècle. Le monde des «doctes & vertueux personnages» (COLIN, *A Monseigneur Le Reverendme et Illme Prince Loys de Lorraine Archevesque duc de Rheims*, 1578), des «gentils Bergers & (...) belles Bergeres» (VITRAY, *Epistre : A Mademoiselle de Villemontee, Philippe de La Barre*, 1623) est un miroir plus ou moins fidèle du monde des *honnêtes gens*. Diane sera, à cet égard, décrite sous le signe de l'hyperbole, comme l'emblème, le symbole parfait de la beauté spiritualisée et pure, de la «chasteté» sans limite, de l'«honnêteté» essentielle qui doit nourrir l'esprit humain et qui se développe, avec une certaine finesse, dans la conduite et la vision du monde du public féminin. Présente, encore une fois, dans les péri-textes, l'allusion métaphorique au miroir qui lie le monde extradiégétique au monde diégétique : dans l'épître-préface de la traduction de 1631, par exemple, l'image de Diane se fond et se confond avec celle de la dédicataire — Mlle de Villemonté —, celle-ci réfléchissant, à son tour, le «bel esprit» (VITRAY, *Epistre : A Mademoiselle de Villemontee, Philippe de La Barre*, 1623) d'un public (féminin), en même temps virtuel, idéal et très probablement assez proche du réel.

D'ailleurs, cette projection du réel dans l'univers de la fiction, suggérée dans les épîtres-préfaces par la comparaison topique de l'excellence de l'héroïne avec celle du dédicataire (surtout quand celui-ci est féminin), suppose une réflexion plus profonde (développée, elle aussi, dans le discours théorique des péri-textes étudiés) relative à un phénomène capital de la poétique pastorale : le mouvement dialectique qui s'installe, dès l'ouverture du texte, entre un monde fictionnel bucolique exploré jusqu'à la limite de la convention (l'espace utopique de l'Arcadie, le retour à l'âge d'or) et un monde de fiction qui se construit à *partir* du monde réel, présupposant, par conséquent, une correspondance tacite entre les personnages diégétiques et les personnages du réel.

Cette possibilité de définir le roman pastoral comme un *roman à clef*, explicitée par Montemayor dans l'ouverture du récit («Par là cōmence le premier liure & ez autres Je trouuerōt histoires fort diuerſes d'aduentures, lesquelles veritablement ſont aduenues, encores qu'elles ſoyent deſguifées ſous des noms & façons paſtorales.» - PAVILLON, 1603, p.2) et indiquée, par la suggestion du *topos* du déguisement, dans les sous-titres de Colin et Pavillon

(«*plaisantes Histoires desguisées souz noms & Jtil de Pasteurs & Bergeres*» - COLIN, 1578 ; «*Où sous le nom de bergers et bergeres sont cōpris les amours des plus signalez d'Espagne.*» - PAVILLON, 1603), pose et (re)formule la question de la vraisemblance du texte du roman, c'est-à-dire, la problématique du débat, établi au niveau de l'énoncé textuel, entre un monde fictionnel vraisemblable (le monde réel des courtisans) et un monde fictionnel invraisemblable (le monde bucolique des bergers).

Ce débat est encore objet de réflexion dans les «épîtres» et «avertissements» — champs privilégiés de questionnement théorique —, où le traducteur formule un «contrat de fiction» (GENETTE, 1987, p.200) avec le lecteur virtuel, dévoilant une hypothèse interprétative selon laquelle le rapport réel / hors-réel est d'ordre métonymique : Colin met en relief la technique de composition du texte suivie par Montemayor, appuyée sur l'équivalence implicite vrai/vraisemblable («(...) il traitoit de cette affection avec telle Philosophie cachée souz plusieurs belles histoires veritablement aduenues (encores qu'elles soient desguisées souz les noms & Jtil de Pasteurs et Bergeres).» - COLIN, 1578); Pavillon, utilisant un processus de métalepse, identifie le héros, Sirène, à la figure réelle d'un duc espagnol, celle-ci étant comparable à la personnalité du dédicataire, modèle évident d'un public idéal aristocratique («[Sirène] mérite (parce qu'il représente sous le nom d'un pasteur les honnestes amours d'un grand Duc) qu'un grand pasteur grand Duc, comme vous, Monseigneur, en soit le protecteur.» - PAVILLON, 1603) ; suivant la même stratégie, Rémy place Diane dans la Cour de la Reine à laquelle est dédié le roman (cf. RÉMY, *Epistre à la Reyne*, 1624) ; Vitray transforme l'héroïne en l'une des destinataires de sa traduction (rappelons-nous les vers qui en précèdent le texte, intitulés *A Diane Svr la Nouvelle Traduction de ses Amours* - VITRAY, 1631), essayant, à la manière de d'Urfé, d'établir une connexion étroite entre l'univers diégétique et le monde extradiégétique, entre les personnages déguisés et les «galants Espagnols» dont nous parle Mme Saintonge dans l'épître de sa traduction de 1699 (cf. SAINTONGE, *Epitre à Son Altesse Royale Madame*, 1699).

Notable stratégie de séduction, «contrat de fiction» établi dès que l'écriture romanesque se pose en tant qu'artifice poétique et *mimesis* d'un réel métamorphosé, cette équivalence fiction/réel soulève, d'après le contenu des énoncés péritextuels qui accompagnent les traductions de *La Diane*, des questions d'ordre sémiotique soit au regard de la production du texte, soit à celui

de sa réception. C'est pourquoi Honoré d'Urfé a senti, lui aussi, la nécessité de justifier le mensonge originel inhérent à la poétique pastorale :

«Que si l'on te reproche [Astrée] que tu ne parles pas le langage des villageois, et que toi ni ta troupe ne sentez guère les brebis ni les chèvres, réponds leur, ma bergère que pour peu qu'ils aient connaissance de toi, ils sauront que tu n'es pas, ni celles aussi qui te suivent, de ces bergères nécessaires, qui, pour gagner leur vie, conduisent les troupeaux aux pâturages, mais que vous n'avez toutes pris cette condition que pour vivre plus doucement et sans contrainte.» (L'Auteur à la Bergère Astrée, p. 406).

Les personnages les plus importants du roman pastoral et leurs aventures amoureuses sont donc des produits d'une transformation romanesque qui doit être interprétée, décodée, à partir des catégories de la réalité, d'une certaine *réalité*. La tentation de la *différence*, les *topoi* du masque, de la métamorphose s'imposent, de nouveau, comme condition (baroque) de poésie et de signification, comme règles de lecture, nous obligeant, dès l'ouverture du texte, à accepter le jeu, à deviner, à travers la fiction, l'autre face du réel.

BIBLIOGRAPHIE

1. Textes étudiés

- * Jorge de MONTEMAYOR, *Les sept livres de la Diane* (traduits d'espagnol en français par Nicole Colin), Rheims, J. de Foigny, 1578 («Epistre : A Monseigneur Le Reverendme et Illme Prince Loys de Lorraine Archevesque duc de Rheims»).
- * Jorge de MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana* (traduits d'espagnol en français & conférez és deux langues par S.-J. Pavillon), Paris, A. du Brueil, 1603 («Epistre : A Monseigneur Henry de Savoie Duc de Nemours et Geneuoi, Marquis de Saint Sorlin, & c.»; «Advertissement au lecteur»).
- * Jorge de MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana* (traduits d'espagnol en français & conférez és deux langues P. S. G. P., de

nouveau reveus & cõrrigez par J. D. Bertranet), Paris, T. Du Bray, 1611 («Au Lecteur»).

- * Jorge de MONTEMAYOR, *La Diane* - divisée en trois parties (nouvelle et dernière traduction par A. Rémy), Paris, au Palais, par la Société, 1624 (A la Reyne» ; «Au Lecteur»).
- * *La Diane* de Georges de Montemayor. Nouvellement traduite en François. Dédiee à Mademoiselle de Villemontee, Philippe de la Barre, A Paris, Chez Robert Fouet, 1631 («A Mademoiselle de Villemontée, Philippe de la Barre» ; «A Diane sur la nouvelle traduction de ses amours»).
- * Jorge de MONTEMAYOR, *La Diane* (mise en nouveau langage. Avec un Idile sur le Mariage de Mme la Duchesse de Lorraine & des Lettres en vers burlesques — par Mme Gillot de Saintonge), Paris, Vve D. Hortmels, 1699 («A son Altesse Royale Madame» ; «Au lecteur»).
- * *Le Roman Espagnol ou Nouvelle Traduction de la Diane*, Paris, 1735 («Avertissement»).

2. Traduction / Théorie Littéraire

- * ANGENOT, Marc *et alii* (dir.), *Théorie Littéraire*, Paris, P.U.F., 1989.
- * BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.), *Précis de Littérature Comparée*, Paris, P.U.F., 1989.
- * CARRON, Jean-Claude, «Imitation and intertextuality in the Renaissance» in *New Literary History*, vol. 19, n° 3 (1988).
- * CHAVY, Paul, «Domaines et fonctions des traductions françaises à l'aube de la Renaissance» in *Revue de Littérature Comparée*, 2 (1989), pp.147-153.
- * CHEVREL, Yves, «Le discours de la critique sur les œuvres étrangères : Littérature Comparée, Esthétique de la Réception et Histoire Littéraire Nationale» in *Romanistische Zeitschrift fur Literatur geschichte*, 1, 1977, pp.336-352.
- * GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- * LAMBERT, José, «Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850)» in *Poetics Today*, vol.2, 4, (1981), pp.161-170.
- * STEINER, George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, ed. Albin Michel, 1978.
- * WORTH, Valérie, *Practising translation in Renaissance France - the exemple of Etienne Dolet*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

3. Roman pastoral ; contextes

- * ATKINSON, William, «Studies in literary decadence. The pastoral novel» in *Bulletin of Spanish Studies*, vol.IV (1927), pp.117-126, 180-186.
- * AVALLE-ARCE, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Ediciones Istmo, 1974.
- * BÉNICHOU, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Coll. Idées, 1967.
- * BRAY, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Librairie Hachette, 1927.
- * *idem*, *La Préciosité et les Précieux*, Paris, Éditions Albin Michel, 1948.
- * CHEVALIER, M. «*La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI*» in *Creación y público en la literatura española*, Madrid, ed. J. F. Botrel y S. Salaun, 1974.
- * COOPER, Helen, *Pastoral - Mediaeval into Renaissance*, Ipswich, Totowa, D. S. Brewer, Rowman and Littlefield, 1978 (2^a ed.).
- * COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.
- * CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 1984.
- * DARST, David H., «Renaissance platonism and the spanish pastoral novel» in *Hispania*, LII (1969), pp.384-392.
- * EL SAFFAR, Ruth, «Structural and thematic discontinuity in Montemayor's *Diana*» in *Modern Language Notes*, LXXXVI (1971), pp.182-198.
- * EMPSON, William, *Some versions of pastoral*, Norfolk, New Directions, 1950.
- * FIDAO-JUSTIANI, J. E., *L'esprit classique et la préciosité au XVIIe siècle*, Paris, Auguste Picard éditeur, 1914.
- * FISCHER, W., «Honoré d'Urfé's *Sireine* and the *Diana* of Montemayor» in *Modern Language Notes*, XXVIII (1913), pp.166-169.
- * GENETTE, Gérard, «Le serpent dans la bergerie» in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp.109-122.
- * GENOUY, H., *L'«Arcadia» de Sidney dans ses rapports avec l'«Arcadia» de Sannazaro et la «Diana» de Montemayor*, Paris, Didier, 1928.
- * GERHARDT, Mia, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, The Hague, Van Gorcum, 1950.

- * GREENWOOD, Pilar Fernandez-Cañadas de, *Pastoral Poetics : the uses of conventions in Renaissance pastoral romances* - «Arcadia», «La Diana», «La Galatea», «L'Astrée», U.S.A., Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., Studia Humanitatis, s/d.
- * JOHNSON, Carrol B., «Montemayor's *Diana* : a novel pastoral» in *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII (1971), pp.20-35.
- * KRULLS-HEPERMANN, Claudia, «Spanish Pastoral Novels of the Sixteenth Century : in search of a vanished fascination» in *New Literary History*, vol.19, n°3 (1988).
- * *Le genre pastoral en Europe du XVème au XVIIème siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980.
- * LANSON, Gustave, «Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIème siècle» in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, IV (1897), pp.61-73, 180-194 ; VIII (1901), pp.395-407.
- * LÉVÊQUE, André, «L'Honnête Homme et l'Homme de Bien au XVIIe siècle», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 72, n°4 (1957), pp.620-632.
- * LEVER, Maurice, *Le roman français au XVIIème siècle*, Paris, P.U.F., 1981.
- * LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- * LOUGH, John, *Writer and Public in France from the Middle Ages to the Present Day*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- * MAGENDIE, M., *La Politesse Mondaine et les théories de l'honnêteté, en France, au XVIIe siècle, de 1600 à 1660*, Paris, P.U.F. 1925.
- * *idem*, *Le roman français au XVIIe siècle - de L'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932.
- * MORIARTY, Michael, *Taste & Ideology in Seventeenth-Century France*, Cambridge - New York - New Rochelle - Melbourne - Sydney, Cambridge University Press, 1988.
- * PATTERSON, Annabel, *Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- * POGGIOLI, Renato, «The Oaten Flute» in *Harvard Library Bulletin*, XI (1957), pp.147-184.
- * REYNIER, Gustave, *Le Roman sentimental avant L'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1908.

- * ROUSSET, Gustave, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1954.
- * SUBIRATS, Jean, «La *Diane* de Montemayor, roman à clef ?» in *Actes du Quatrième Congrès des Hispanistes Français* (1967).
- * VAN TIEGHEM, Philippe, *Les influences étrangères sur la littérature (1550-1880)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- * WARDROPPER, B. W., «The *Diana* of Montemayor : revaluation and interpretation» in *Studies in Philology*, XLVIII (1951), pp.126-144.

Marta Teixeira ANACLETO,
UNIVERSITE DE COIMBRA - PORTUGAL

LES OUVERTURES NARRATIVES DANS LES NOUVELLES FRANCOISES DE CHARLES SOREL

Contemporaines de son *Francion* (1623), les *Nouvelles françoises* de Charles Sorel proposent à l'analyse des *topoi* d'ouverture la substance et la forme d'un ensemble de narrations brèves¹ qui sacrifient au romanesque à la mode tout en manifestant l'influence naissante de la *novela* espagnole sur la fiction narrative française². Comme il est par ailleurs légitime de supposer que le goût marqué par Sorel dans ses «histoires comiques» pour la représentation réaliste trouvera aussi à s'exercer dans l'ordre de la nouvelle, le recueil de 1623 paraît constituer un terrain privilégié pour éprouver la présence et la

¹ Cinq nouvelles, successivement : «Le Pauvre genereux», «Les Mal-mariez», «La Sœur jalouse», «Les trois amants», «La recognoissance d'un Fils». Dans la réédition de 1645, parue sous le titre *Nouvelles choisies*, le recueil est pourvu d'un cadre à l'italienne, Sorel bouleverse l'ordre des nouvelles de 1623 et en ajoute deux autres : «Les Amours hors de saison» et «Les respects nuisibles», cependant que des variantes textuelles apparaissent également. Notre analyse se limitera au recueil de 1623.

² Sorel a claire conscience du nouveau ton que la nouvelle espagnole apporte au genre en France. Dans sa *Maison des jeux* (1642), les propos suivants seront tenus lors d'une conversation sur la nouvelle : «Nous voulons des nouvelles, le mot l'emporte. Ce sont des nouveautez. Ce nom est attribué aux Contes de Boccace ou de la Reyne de Navarre de mesmes qu'aux Histoires amoureuses de Cervantes, et d'autres, ce qui monstre que pour se donner un tel divertissement l'on peut aussi bien raconter des aventures agreables et merveilleuses en maniere de Romans, comme des nouvelles facétieuses (I, p. 408). Plus tard, il opposera dans sa *Bibliothèque françoise* la tradition de la *novella* italienne et les nouvelles tributaires du goût nouveau : «Les Espagnols nous en donnerent de plus naturelles, et de plus circonstanciées, remplies de naïvetez et d'agrémens» (éd. 1667).

permanence de *topoi* narratifs dans un ensemble textuel ouvert à ces diverses influences.

Il paraît légitime de limiter l'ouverture «en aval» au point de rencontre avec le syntagme d'embrayage (métaphore mécanicienne contestable, mais commode à l'usage), quand le récit paraît s'engager de manière irréversible dans une intrigue, quand la **situation** débouche sur une **histoire**.

Frontière parfois indécise : dans les *Nouvelles françoises*, le passage est insensible entre les syntagmes d'ouverture et d'embrayage dans les nouvelles II (le capitaine découvre la belle captive) et III (Albert rencontre une jeune fille évanouie ; il «n'avoit point l'esprit grossier», elle «sçavoit ce qu'est de courtoisie»). Il en va de même avec la quatrième nouvelle : Clérarque, résolu à aimer en haut lieu, aperçoit Hermiane, «flambeau» de «la plus superbe cité du monde» : comment ne pas s'embraser «des l'instant mesme» ?

Trois familles de *topoi* sont à considérer : narratifs (ils constitueront l'essentiel de ce propos), discursifs, métanarratifs.

Les *topoi* discursifs sont parfois, dans le recueil, antérieurs à la présentation des protagonistes : «l'Amour (...) se met aussi bien dans les pauvres cabannes des paysans, que dans les superbes Palais des Monarques (IIIe, p. 236) ; de la ville de Paris, le narrateur déclare : «il ne s'en trouve aucune qui merite de luy estre preferée en quelque chose que ce soit» (IV, p. 358).

Les *topoi* métanarratifs consistent en des réflexions produites par le narrateur sur sa fiction ou sur des récits similaires. Ils ne tiennent pas encore dans les *Nouvelles françoises* la place qu'ils occuperont bientôt dans les «histoires comiques» du XVIIe siècle et on ne leur connaît guère dans le recueil de Sorel que deux fonctions : assurer la liaison des nouvelles, caractériser les récits.

La première répond à la pratique courante des auteurs de recueils de narrations brèves. Sorel ne connaît guère que deux modes d'enchaînement : par similitude³ ou par contraste⁴ : il est vrai que d'autres types de liaisons (ainsi,

³ Ainsi des nouvelles I et II : «Après l'histoire de cette esmerveillable fortune qui arriva dessus mer : Je m'en vay vous raconter en suite une histoire dont tous les succès presque sont advenus dessus cet Element» (fin Ière, p. 114). Egalemeut IIIe à IVe : «Nous avons parlé de la ville de Paris où deux amants ont finy leur vie. Ne la quittons point pour une autre» (IVe, début, p. 358).

existence de protagonistes communs) pourraient aisément se ramener à ce paradigme.

La seconde révèle en Sorel un narrateur soucieux d'instituer une relation entre ses protagonistes et ses lecteurs virtuels. Tantôt il cultive la recherche de l'écart qui procurera à ceux-ci le plaisir du dépaysement : «Vous qui vivez parmy les grandeurs du monde ne refusez point d'ouyr les petites particularités d'une histoire nayfve que je veux raconter. Paravanture y gousterez vous plus de contentement qu'à entendre les actions de vos pareils qui vous sont trop ordinaires»⁵. Tantôt il leur propose au contraire des récits au cadre familial, ce qui justifie par ailleurs le titre de son recueil :

Beautez (parisiennes) à qui j'adresse principalement mon discours, (...) vous aurez sans doute plus de plaisir d'entendre une histoire qui s'est passée en des lieux que vous frequentez ordinairement, qu'une autre dont tous les succez seroient reservez en d'autres endroits. Cependant plusieurs qui ignorent ce secret, ne vous scauroient si bien toucher l'ame, et commettans une faute en pensant bien faire, desguisent le plus souvent ce qui est advenu en nostre contrée en l'habillant à l'estrangere. Bien qu'ils ayent acquis du renom, je ne les veux suivre en cela, croyant que la gloire ne leur a pas esté donnée judicieusement. (IVe, p. 358-359)

Cette seule pique polémique quelque peu appuyée (il n'y en aura pas d'autres dans les ouvertures) fait écho à des revendications antérieures de certains conteurs français⁶. Pour le reste, Sorel, qui se voudra bientôt anti-romancier⁷, n'est pas en 1623 un «anti-nouvelliste». Il recourt docilement aux *topoi* éprouvés du recueil de nouvelles tout en exprimant le désir, affiché dans le titre, de proposer des récits ayant pour cadre la France de son temps (la deuxième nouvelle fait exception). Ces *topoi* métanarratifs peuvent paraître

⁴ IIIe, début : «Je veux maintenant pour mon plaisir tomber d'une extremité à l'autre (mes belles Dames) et vous raconter les passions qui ont possédé les ames de quelques gens de basse qualité, après vous avoir parlé de celles des personnes des plus relevées» (p.236)

⁵ IIIe, début, p.238. La troisième des *Nouvelles françoises* conte les amours tragiques de deux jeunes villageois, Albert et Francine.

⁶ Ainsi, en 1572, Jacques Yver réclame dans son *Printemps* des nouvelles qui soient originales et françaises et s'irrite de l'attitude de ses compatriotes, qui limitent leur ambition à couvrir «les œufs pondus par d'autres». Le succès que connaissent alors les *Novelle* de Bandello traduites (et adaptées) par Boaistuau et Belleforest n'est pas étranger à cette revendication.

⁷ Rééditant en 1633 son *Berger extravagant* (1627), Sorel l'intitule *L'Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques*.

parfois contradictoires : ils ne font en cela que refléter une contrainte d'écriture familière au recueil de nouvelles, habitué à naviguer entre la recherche de l'homogénéité et celle de la diversité.

Les *topoi* narratifs (ceux dont il sera question désormais) sont des lieux (communs) repérables, grâce à leur récurrence, dans un ensemble textuel. Celui-ci conditionne leur prévisibilité, par la relation privilégiée qu'ils entretiennent avec certains types d'écriture narrative et même, dans une certaine mesure, leur «structure moléculaire» ou, pour parler plus proprement, l'articulation de leurs toposèmes : la densité de certains *topoi* fait qu'ils sont perçus comme plus «topiques» que d'autres. La richesse topique d'un texte, la haute récurrence, dans des textes analogues, de certains *topoi* qu'il présente paraissent être un indice (ou un facteur) de l'appartenance de ce texte à un espace narratif. Elles peuvent même le soustraire peu ou prou à la confrontation légitime avec d'autres espaces (pratique sociale, idéologie) auxquels il paraît avoir des comptes à rendre.

Il n'en reste pas moins que les *topoi* narratifs à très haut rendement doivent souvent quelque chose à l'ordre infra-textuel du réel ou de la représentation fantasmatique : voir le succès du héros amnésique dans les années qui suivirent une première guerre mondiale féconde en traumatismes de tout genre ou, pour notre corpus, le personnage de l'enfant ignorant le nom de ses parents (*Nouvelles françaises*, Ve), indice, entre autres, de la réprobation du corps social à l'égard des mésalliances ou des amours illégitimes. Donc, même lorsqu'il collabore activement à l'autonomie de l'ordre narratif, le *topos*, donnée narrative canonique, offre également une conformité plus ou moins grande avec une certaine pratique sociale.

Comment ce dosage se manifeste-t-il à l'ouverture d'un récit ? Le *topos* d'ouverture ne souffre-t-il pas, par rapport à ses homologues logés en d'autres lieux du texte narratif, d'une pauvreté relative, d'un déficit sémantique ? Et pourquoi ?

Une configuration topique se manifestant dans le corps du récit peut être aléatoire, procéder de l'arbitraire du narrateur. Cela se voit assez : rien n'oblige en effet un messenger à se tromper d'adresse ni un amant à confier sa bonne fortune à quelqu'un qui se trouve être l'amant de la dame. Mais elle peut être aussi, dans les récits à plus forte motivation diégétique, le produit d'une combinatoire plus ou moins complexe engendrée par des péripéties antérieures. Le hasard faisant bien les choses, il arrive même qu'un destin excep-

tionnel, et partant fascinant au point de devenir topique, apparaisse comme la traduction narrative d'un donné social des plus communs : ainsi de l'aventure d'Œdipe, parricide et incestueux malgré lui, ce qui n'est pas rien, alors que le réseau affectif qui porte maintenant son nom est, ce dit-on, banal.

Un tel *topos* pourrait-il se rencontrer dans notre récit ? Il ne le semble pas ; et pourtant, le grand roman de l'âge baroque, si friand d'éclatantes introductions *in medias res*, en aurait trouvé là une à sa mesure. Restent donc :

1- le recours à un statut narratif exemplaire⁸. S'il se manifeste, d'entrée, jeune, riche, beau et de bonne naissance, le protagoniste ne brille pas par son originalité : il n'est pas moins convenablement doté pour courir des aventures amoureuses et la fiction romanesque ne lui en demande pas, pour l'heure, davantage.

2- la conformité à un type social attesté, par laquelle le *topos* narratif rejoint l'ordre du réel. *Les Nouvelles françaises* en présentent plusieurs cas : nous les examinerons tout à l'heure pour faire observer la grande liberté manifestée par Sorel dans leur traitement⁹.

3- l'usage d'une donnée singulière, topique dans l'ordre narratif comme dans celui de la pratique sociale, comme le montre l'exemple de la IIIe nouvelle («La Sœur jalouse»). Déjà le recours, au seuil du récit, à certains *topoi* discursifs et métanarratifs proclamait l'originalité de la nouvelle à venir. Ainsi : l'amour n'est pas l'apanage des monarques, les paysans en sont eux aussi capables ; pourquoi faudrait-il donc s'en tenir à un romanesque stéréotypé ? Ou encore : on a plaisir à entendre des histoires mettant en scène des héros de condition différente ; voici donc un récit avec des héros rustiques qui succédera à une nouvelle aventureuse avec de nobles protagonistes.

⁸ Nous confronterons les nouvelles du recueil aux récits plus ou moins similaires que mentionnent les répertoires suivants : A. Aarne -S.Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, éd. 1961 ; D. Rotunda, *Motif - Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana, 1942 ; S. Thompson, *Motif- Index of Folk-Literature*, Copenhague, 1955-1958.

⁹ A noter également l'indépendance de Sorel à l'égard de ses modèles présumés : la *Lucelle* de Louis le Jars (1576) pour «Le Pauvre généreux», cependant que trois nouvelles de Cervantès seraient à la source des «Mal-mariez» («L'Amant généreux»), de «La Sœur jalouse» («Zeloso estremo») et de «La reconnaissance d'un fils» («La Gitanilla»). Mais les rapprochements proposés sont inégalement convaincants. Sur Sorel et la *novela*, consulter George Hainsworth, *Las Novelas ejemplares de Cervantès en France au XVIIe siècle* (Paris, Champion, 1933) et J.-D. Hubert, «Les Nouvelles françaises de Sorel et de Segrais», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11, 1966, p. 36-38.

Dans la même nouvelle, le *topos* narratif du passant (qui est un jeune homme) secourant une jeune fille évanouie constitue une donnée éminemment romanesque, ainsi que le soulignent certains épisodes qu'ajoute la version de 1645. Dans celle-ci, en effet, le héros avait précédemment triomphé au cours de joutes nautiques disputées en présence de «personnes de qualité». Vainqueur, il avait couronné — provoquant ainsi la jalousie d'un rival — celle qu'il découvre maintenant évanouie et va, bien sûr, secourir. Pour faire bonne mesure, Sorel souligne que celui qui était en 1623 Albert et s'appelle maintenant Martial (puissance transparente de l'onomastique !) n'est plus tout à fait un paysan. Les additions romanesques exercent ainsi une fonction d'attestation sociale. Mais rien de tel dans l'édition originale car c'est pour s'être trop librement dépensée lors d'un bal donné au château voisin que Francine, fille cadette d'un paysan, se trouve mal sur le chemin du retour : «la lassitude qu'elle avoit donnée à son corps en dansant» provoque «une si grande défaillance qu'elle demeura sur l'herbe estendue de tout son long sans se remuer». Celui qui la secourt n'est, pour l'heure, qu'un jeune inconnu, «Albert, fils d'un Manant d'un Bourg prochain» (p.239-240). Ouverture doublement insolite, donc, par l'infraction envers le *topos* romanesque (rien de bien héroïque en cette rencontre) comme envers l'ordre social : ce n'est pas l'usage pour une jeune fille de se livrer avec excès au plaisir de la danse.

TOPOS : CONTRADICTION ESSENTIELLE ET OUVERTURE DU RECIT

Pour devenir topique, une configuration narrative doit (c'est un truisme) manifester avec évidence son intérêt, voire son exemplarité : c'est du lieu où elle apparaît dans le récit qu'elle nous saute, si l'on peut dire, aux yeux. Qu'une femme ait un, deux, trois enfants ou plus ne retient guère notre attention de lecteur ; que le narrateur ajoute, par contre, qu'elle a, du même lit, deux filles, l'une aimable, l'autre revêche, et nous voici en alerte. Mais aussi, pour avoir quelque chance d'être récurrent (sinon, point de *topos*), le *topos* ne se doit-il pas de ne pas présenter de prédicats (et surtout de liaisons prédictives) trop insolites ? Sa condition d'existence repose donc sur un compromis entre sa richesse prédictive et sa fréquence d'apparition ; autrement dit, en bon concept, sa compréhension est en raison inverse de son extension.

Sauf s'il est métanarratif, un *topos* d'ouverture paraît condamné à une certaine blancheur prédictive ; dans le cas contraire, il aurait besoin (semble-

t-il) soit d'un abondant développement discursif (avec *topoi* discursifs inclus) pour rendre compte de prédicats nombreux (toposèmes) ou insolites, soit d'une riche syntagmatique narrative destinée à justifier son embonpoint topique : mais alors, il ne serait plus *topos* «d'ouverture». Sauf, toutefois, si cette légitimation s'effectuait *a posteriori*, au moyen d'un récit rétrospectif. *Les Nouvelles françoises* en présentent un exemple (IIe nouvelle : «Les Malmariez») :

1- Un navire aborde en une île pour y chercher des vivres (ici, *topos* pauvre, mais récurrent, et qui correspond à une pratique sociale usuelle). Nul besoin apparent de justification par un récit ; toutefois l'île, «dessus la mer Germanique», est inhabitée : double circonstance qui rend le ravitaillement problématique.

2- Le capitaine entend une voix plaintive, celle d'une «femme qui avoit les mains attachées à un arbre par derriere le dos». Voilà un *topos* dense et qui, vu ce qui précède, mérite bien quelque explication : aussi Orize, la dame, qui est une Française, gratifie-t-elle son libérateur (à venir...) d'un abondant récit¹⁰ qu'il écoute avec d'autant plus d'intérêt qu'il est Anglais (et s'appelle Alerio, ce qui va de soi). Celui-ci récompensera Orize par une narration à peine moins longue¹¹ qui justifie moins la présence en ces lieux d'un navigateur que le titre de la nouvelle : il a, comme Orize, fait un mariage mal assorti ; mais l'héroïne devait, en plus, expliquer son piteux statut.

Ajoutons que l'usage, en 1623, d'un tel *topos*, signifie à l'évidence un acte d'allégeance à un mode narratif très goûté du roman français depuis la traduction par Amyot en 1547 de l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore : celui du début *in medias res*, qui ouvre le roman sur un spectacle extraordinaire, violent ou pathétique. L'absence de couverture discursive interdit certes, ici, de parler de *topos* métanarratif ; mais la récurrence réside moins dans la reprise¹² de la figure d'une héroïne attachée et promise à un sort ignominieux

¹⁰ Il occupe vingt-cinq pages dans l'édition originale.

¹¹ Vingt pages.

¹² Est-elle d'ailleurs attestée ? Certes, pour ne rien dire de Cervantès («El Amante liberal»), les récits d'enlèvement de femme par un pirate ne sont pas rares : *Décameron*, II, 10, Giraldi (*Hecatommithi*, II, 6 et X, 4). Voir le conte-type R 12.1 dans les répertoires de S.Thompson et de Rotunda. Mais parmi les nombreux lieux de détention («places of captivity») mentionnés par le conte-type R 40 ne figure aucun arbre (si ce n'est la racine d'un arbre, mais dans un conte des Indiens Seneca d'Amérique du nord, dont la relation avec notre récit est hautement improbable).

que dans le désir de frapper d'entrée l'imagination du lecteur afin de mieux l'enchaîner à la fiction.

Cela dit, le succès du roman d'Héliodore n'explique pas tout, et il y aurait lieu de se demander si la reprise inlassable de ce mode narratif par le roman de l'époque ne constitue pas un moyen d'éviter le prosaïsme ordinaire des *topoi* d'ouverture : un romancier est plus assuré de plaire à un lecteur friand de péripéties multiples et de destins héroïques en l'installant d'emblée dans l'ordre de l'exceptionnel. C'est bien l'explication que suggère, *a contrario*, le choix que fera plus tard (1666) Furetière quand, écrivant son *Roman bourgeois*, il refusera «d'escorcher l'anguille par la queue» en commençant comme le faisaient ses prédécesseurs.

Pour être moins insolites que les précédents, les *topoi* présentés par la première nouvelle du recueil («Le Pauvre genereux») n'en font pas moins l'objet d'un traitement singulier. Un gentilhomme, le sieur de Saint-Amour, qui paraît regarder quelque peu à la dépense, est, depuis la mort de ses parents, chargé de veiller sur sa sœur Elidore. Dans l'absolu, trois possibilités lui sont offertes : l'avenir de celle-ci le laisse indifférent (choix improbable, car peu compatible avec l'exercice de la tutelle), ou encore il refuse de la marier, pour ne pas devoir fournir à la dot : ainsi en décidait, dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, le gentilhomme de la 40^e nouvelle, et ce refus aboutissait à une situation extrême, puisque le frère allait jusqu'au meurtre pour s'opposer à l'union envisagée par la jeune femme¹³.

Mais Sorel adopte un troisième parti : Saint-Amour, «pour se délivrer de la grande charge qu'il pensoit avoir» en l'entretien de sa sœur, «ne demandoit pas mieux que de la marier vistement». Ne va-t-il pas jusqu'à trouver fort bon que «beaucoup de personnes de toute sorte de conditions» lui rendent visite afin de la disposer à être plus courtoise, moins exigeante, donc plus facile à établir ? Au refus de devoir partager un jour le patrimoine nobiliaire et à la crainte d'une possible mésalliance (le gentilhomme aimé de l'héroïne de l'*Heptaméron* sera d'ailleurs de moindre naissance), Sorel substitue une répugnance toute bourgeoise devant une bouche à nourrir. Cette préoccupation — elle satisfait médiocrement à la vraisemblance et conviendrait mieux à des milieux hantés par l'urgence de la subsistance (voir le conte du Petit Poucet) — ne permet pas de préjuger le choix qu'aurait effectivement imposé l'éthique bourgeoise du temps : tout laisse d'ailleurs supposer qu'il eût été le

¹³ Le conte type T 121 («Unequal marriage») ne permet aucun rapprochement pertinent.

même. Mais l'implication narrative n'est pas indifférente. Le refus du mariage conduisait nécessairement, dans l'*Heptaméron*, à des partis extrêmes (mariage clandestin, suspicion, meurtre, réclusion), à un engrenage de la violence (et, chez les devisants, à un débat très contrasté). Le désir qu'a Saint-Amour de marier bien vite sa sœur paraît déboucher, dans le récit de Sorel, sur des possibles narratifs beaucoup plus ouverts : une illusion qui, d'ailleurs, dure peu puisqu'Elidore, aux «hommes de qualité» qui la recherchaient, s'avise de préférer le roturier Florian, ce que Saint-Amour, d'ailleurs, semblable en cela au gentilhomme de l'*Heptaméron*, ne pourra tolérer : sequestre, donc, du prétendant. Mais avait-il été bien inspiré dans son zèle en permettant auparavant à sa sœur de recevoir la visite de «beaucoup de personnes de toute sorte de conditions» ? Ce ralliement tardif à la conduite beaucoup plus cohérente du frère que met en scène l'*Heptaméron*, sonne comme un involontaire aveu de faillite narrative et comporte un enseignement théorique : le *topos* n'est pas seulement assemblage toposémique de bon rendement narratif, il peut aussi tirer sa cohérence de son adéquation à un code éthico-social. De la sorte, si les romanciers qui se vouent à la docile reproduction des *topoi* s'exposent au ressassement écœurant de ce que Roland Barthes appelait «le pratico-social», les anti-romanciers en quête d'une écriture moins triviale sont, eux, guettés par l'arbitraire narratif comme par les flottements idéologiques.

Le personnage de la sœur fait lui aussi, dans l'ouverture, l'objet d'un investissement topique qui requiert le commentaire. Elidore, une fière beauté que ses proches tiennent même pour revêche, s'éprend d'un «homme de condition si basse que, selon les coutumes du monde, à peine devoit il prendre la licence de lever les yeux sur elle». On croit alors reconnaître un *topos* très goûté de la nouvelle de la Renaissance, en France et en Italie : celui de la damoiselle qui délaisse un gentilhomme pour un serviteur indigne de son affection. Mais ici s'arrête le rapprochement : ce roturier a l'âme noble, il est un «généreux» (voir le titre) et n'a donc rien de commun avec le palefrenier ou l'esclave more que mettent en scène des récits similaires¹⁴.

Un même comportement déceptif s'observe (est-il concerté ? on ne saurait dire) dans la nouvelle IIIe («La Sœur jalouse»). Un veuf a deux filles ; l'aînée est revêche, la cadette aimable. N'avons-nous pas ici affaire à l'*incipit* d'un conte de Perrault ou, pour ne pas commettre d'anachronisme, à

¹⁴ Notamment Masuccio, (25e), Morlini (24e), *Comptes du monde aventureux* (21e), Sansovino (II, 4), Chappuys (II, 1) ; cf. Rotunda, K1311.

l'ouverture d'un conte folklorique ? Mais ce veuf n'est pas remarié, et il n'y a pas ici de marâtre privilégiant les enfants d'un autre lit. Davantage : si la cadette (Francine, la jeune fille évanouie dont il a été question plus haut) est bien riche de toutes les vertus que comporte son emploi topique, son aînée, Laurence, quoique «fort désagréable», n'en est pas moins victime innocente d'un leurre : Albert feint en effet de la rechercher, afin de voir plus librement Francine, que son père destine à un paysan des environs, et la jeune fille se met à aimer celui qui se sert d'elle comme *donna schermo*, avec la complicité de sa sœur. Elle acquiert ainsi auprès du lecteur, fût-ce temporairement, un capital de sympathie qui la soustrait, au moins partiellement, à la réprobation qu'appellerait le statut topique qui est le sien. Cette fois, Sorel gèrera beaucoup mieux son innovation narrative : rien d'étonnant si cette nouvelle est généralement tenue pour la mieux venue du recueil. Mais on peut aussi dépasser cette proposition passablement tautologique en observant dans le texte la cohérence d'une volonté de renouvellement¹⁵ qui s'exerce sur un triple plan : narratif, nous venons de le voir, par la subversion de *topoi* éprouvés, métanarratif, par un souci de variété qui implique le rejet de l'impérialisme du romanesque, discursif enfin, par l'affirmation que l'amour existe chez les paysans aussi bien que chez les monarques, ce qui permet aux premiers d'accéder à la dignité de héros d'une nouvelle s'élevant au-dessus du sujet de fabliau.

Cela dit, il faut bien avouer que le nouveau *topos* (ou anti-*topos* ?) — Laurence, digne objet de notre pitié — s'imposera d'autant plus aisément que le *topos* premier se trouvait réduit à son investissement minimal ; Laurence était dite «fort désagréable», sans plus, mais le narrateur ne nous en donnera pas d'autre enseigne que ceci (vingt pages plus loin) : elle approuvait d'autant plus le projet de marier sa sœur Francine à Chéron qu'elle-même détestait ce dernier, et eût accepté qu'on la mariât à n'importe quel garçon du pays, «pourvu qu'elle n'eust point celui là» : voilà au total, pour une sœur «fort désagréable», un comportement tout à la fois accommodant et compréhensif...

La conformité topique n'est guère mieux respectée dans les deux dernières nouvelles du recueil, alors même que Sorel recourt à des *topoi* éprouvés. «Les Trois Amants»(IVe) : une fille dissuade les prétendants éventuels par le

¹⁵ Ici encore, l'écart est sensible avec les récits similaires que regroupe le conte type K 2212 («Tracherous sister. Usually elder sister») : Giraldi (Intr., 1), Straparola (IV, 3 ; X, 3). Rapprochements à écarter : T 92.8 («Sisters in love with the same man» : Irlande, Islande) , D. 1960.3 («Sleeping beauty»), N 723 (une fille rencontre un homme qui dort le long de la route : conte de l'Inde).

seul éclat de sa beauté et de sa vertu. Traduction topique : l'inaccessible étoile («la rare merveille», p.362). Un jeune homme de petite condition, pauvre, mais pourvu d'une «belle ame», entreprend de n'aimer qu'en haut lieu, de «trouver un objet qui fut digne de ses pensees», dût-il le rencontrer «dans les perfections d'une Princesse». Ce dispositif de contes de fées (ou de drame hugolien) fonctionne d'autant mieux qu'entre en scène un troisième *topos*, celui de la première rencontre : «un soir qu'il se promenoit par la ville, il vit Hermiane sur la porte d'un de ses voisins avec une autre Damoiselle, et dès l'instant mesme en devint si passionné» etc... Le ver de terre s'est donc épris de son étoile, à cela près que la distance sociale n'est peut-être pas aussi considérable ici que dans la tradition topique correspondante : certes, «elle le surpassoit en richesses» mais, «à la verité, elle ne tenoit pas dans le monde un des plus illustres rangs, et ce Clerarque estoit bien issu d'aussi bonne race qu'elle». Fille d'un trésorier, Hermiane n'est donc que l'une de ces bourgeoises dont le *Francion* célèbre, la même année, les aimables dispositions amoureuses. Pour avoir accès à Hermiane, il suffira donc à Clerarque de se faire secrétaire d'un grand seigneur : c'est là, en ce temps, statut non de laquais, mais de poète, et qui évoque la relation de Sorel au comte de Cramail ou, pour demeurer dans l'ordre de la fiction, de Francion à Clérante. Ce glissement du *topos* narratif au type social se révèle d'ailleurs riche d'implications narratives. Hermiane se verra courtisée par trois prétendants (d'où le titre de la nouvelle) : soit, avec Clerarque, un riche financier et un homme d'épée, le récit s'acheminant vers une conclusion passablement atypique. Devenue veuve du financier qu'elle avait préféré à Clerarque parce qu'elle craignait son trop d'esprit, elle ne l'en épousera pas moins, mais sans enthousiasme. On la comprend d'autant mieux que, dans les premiers temps de son veuvage, «elle estoit tout à fait portée à vouloir du bien à Leomire (le gentilhomme) qui seul possedoit son ame» et qui, après le financier, «avoit tousjours esté celuy à qui elle avoit fait meilleur visage» (p. 468). Sorel débrouille comme il peut (et plutôt mal que bien) cette intrigue assez lâchement cousue et soutenue par de bien tièdes affections. Déçu peut-être dans ses espérances (que ne promettait pas la confrontation entre un financier, un militaire et un héros qui n'avait pour armes que celles du cœur et de l'esprit!), le lecteur est bien tenté de se hisser lui aussi au palier méta-narratif pour considérer qu'une fiction ne joue pas impunément avec l'horizon d'attente qu'elle avait elle-même disposé.

Des cinq récits composant les *Nouvelles françoises*, seul le dernier («La reconnaissance d'un Filz») exploite à plein l'énergie topique. Deux amis

se trouvent être semblables en tout¹⁶ : on devine le parti qu'en tirera le narrateur, les belles substitutions qui en naîtront, d'autant plus que la figure de Sosie conflue ici avec un autre *topos* à la fécondité narrative éprouvée : l'un des deux jeunes gens ignore sa naissance. Il n'y manque pas même «la croix de ma mère», office tenu dans la nouvelle par un parchemin dépositaire du précieux secret. Tout cela sans doute sera exploité comme il convient, mais avec une grande maladresse dans la régie des niveaux narratifs et dans le traitement des récits rétrospectifs ; et le sentiment prévaut que l'exubérance topique de cette ouverture n'était sans doute pas ce qui convenait le mieux à la manière ordinaire de l'auteur. Rapprocher cette observation des précédentes conduit à une conclusion qu'on aurait peut-être souhaitée autre : qu'il exploite les *topoi* ou qu'il les enfreigne, Sorel n'est pas, dans les *Nouvelles françaises*, un maître-narrateur. Les raisons de cette semi-réussite seraient à rechercher, sans doute, au-delà du traitement qu'il réserve aux *topoi* d'ouverture.

Les *topoi* discursifs ne sont pas légion dans les ouvertures des *Nouvelles françaises*. Ils obéissent à la nécessité de justifier le choix de certains espaces propices à la narration ou l'appartenance des protagonistes à des catégories sociales diverses. Dans le corps du récit, ils légitiment les péripiéties ou l'évolution des prédicats psychologiques par leur conformité à une *doxa* qui peut, d'ailleurs, être contradictoire dans l'ordre de la narration comme elle l'est dans le discours parémiologique.

Les *topoi* métanarratifs (peu nombreux également) ont pour fonction première de relier entre elles les nouvelles, d'assurer un service minimum de la continuité de lecture, afin que le recueil n'apparaisse pas comme la réunion aléatoire de récits indépendants ; surprenante, à cet égard, l'absence de tout lien entre les deux dernières nouvelles : fièvre de la publication ou besogne bâclée ? La Ve nouvelle est aussi la plus courte et la plus grevée d'incohérences. Sorel n'apparaît pas ici désireux de rompre en visière avec ses prédécesseurs, mais plutôt soucieux d'atteindre la notoriété en usant d'une formule à succès (le recueil de nouvelles), tout en inscrivant une originalité qu'il soulignera plus tard lorsque dans sa *Bibliothèque française*, il dira de son recueil de jeunesse (sans révéler qu'il est de lui) : «Ce sont des aventures

¹⁶ Deux amis à l'apparence identique : c'est le conte type F 577.1 ; mais le répertoire de S. Thompson renvoie à un mythe irlandais et à un conte du Cap Vert. Aucun rapprochement exploitable avec le conte type 303 d'Arne-Thompson (Deux frères identiques en apparence).

de quelques personnes de médiocre condition, mais on y trouve possible de la vraisemblance, et le stile est accommodé au sujet»¹⁷

Les *topoi* narratifs présentés par l'ouverture des nouvelles du recueil paraissent souffrir d'une érosion toposémique qui rend décevante la confrontation avec les types recensés dans les répertoires folkloriques (Aarne-Thompson, et S. Thompson) ou littéraires (Rotunda). Il est vrai que cette indépendance affichée à l'*incipit* des récits ne se soutient pas toujours dans le corps de ceux-ci : pourrait-on d'ailleurs narrer longuement en I623 sans le secours de *topoi* éprouvés ? Il n'en reste pas moins qu'en prenant ses distances avec eux, Sorel accroît la part de la représentation réaliste dans le recueil ; semblablement, l'ambition réaliste le conduira, dans le *Francion*, à dénoncer les clichés de la morale dominante et, dans le *Berger extravagant*, ceux de l'écriture romanesque contemporaine. Pour l'heure, la soif de succès combat en lui le besoin d'une expression plus personnelle. Soucieux de parvenir sans se renier, un jeune narrateur se trouve ici aux prises avec une contradiction qu'il surmonte imparfaitement : de là l'usage hésitant qui est fait des *topoi* dans les *Nouvelles françoises* et, sans doute, la demi-réussite de l'entreprise.

Michel BIDEAUX,
MONTPELLIER III

¹⁷ Deuxième édition, Paris, 1667, p. 396.

LE RENOUVELLEMENT DES *TOPOI* D'OUVERTURE ET LE PASSAGE DU «GRAND ROMAN» A LA NOUVELLE CHEZ MADELEINE DE SCUDERY

Cette étude devait, au départ, se limiter aux premières pages du *Grand Cyrus* (1651-1654) et de *La Promenade de Versailles* (1669), suffisamment éloignés en dates pour faire apparaître les différences les plus notables qui distinguent un roman d'une nouvelle de Madeleine de Scudéry. Mais devant un relevé de *topoi* chétif et peu significatif, il a fallu élargir mon champ de recherches. *Clélie* permettait d'enrichir le groupe des *topoi* «baroques» et de confirmer déjà certains *topoi* du *Cyrus*. D'autre part, le texte de *La Promenade de Versailles* (1669) renversé et devenu *Histoire de Célanire* dans l'édition de 1671, m'invitait à étudier deux *incipit* distincts, celui de la coquille — c'est-à-dire le récit de la promenade faite par la narratrice à Versailles avec ses amis — , et celui de l'histoire de la Belle Etrangère racontée par Glicère, bien enfermée au cœur de la promenade et différant en tout du récit-cadre, tandis qu'à mon avis dans *Cyrus* ou *Clélie* les *incipit* des histoires racontées relèvent tous des modulations d'une même esthétique. Pour étoffer mon fichier, je n'ai pu résister à la curiosité de chercher enfin, en parenthèse, dans les premières pages de *La Fausse Clélie* de Subligny (1670), ce que le verre grossissant de la parodie pourrait encore faire ressortir. Mon corpus s'est ainsi élargi aux *incipit* des textes suivants : *Le Grand Cyrus*, *Clélie*, *La Promenade de Versailles I* (c'est-à-dire le cadre), *La Promenade de Versailles II* (c'est-à-dire l'histoire de Célanire), et, comme instrument de vérification *La Fausse Clélie*. En définitive ces *incipit* ont fourni une quarantaine de fiches.

Essayons à présent de voir, selon la promesse du titre, si le passage formel du «grand roman» à la nouvelle s'accompagne chez Madeleine de Scudéry d'un renouvellement des *topoi* narratifs. Un relevé suivi d'un classement aboutit aux résultats suivants :

un *topos* se retrouve dans *tous* les *incipit* : c'est celui de *l'identité non révélée*. Les récits sont entamés respectivement avec Artamène (non Cyrus), Aronce (non présenté alors comme le fils de Porsenna), Célianire («c'est ainsi que je nommerai celle que vous appelez la belle étrangère», dit Glicère) et Clélie (non Juliette d'Arviane) dans *La Fausse Clélie*. Autant de noms déguisés ou d'identifications incomplètes qui préparent surprises, révélations, qui-proquos, action.

D'autre part, un *topos* disparaît en *incipit* dans la nouvelle : celui de la catastrophe cosmique qui remet tout en question. Or c'est un *topos* essentiel qui préside à l'ouverture du récit d'une manière absolument immédiate dans *Cyrus* dont voici les premières lignes :

«L'embrasement de la ville de Sinope était si grand que tout le ciel, toute la mer, toute la plaine et le haut de toutes les montagnes les plus reculées en recevaient une impression de lumière (...)»

et de façon très vigoureuse quoique moins immédiate dans *Clélie* :

«Mais à peine eut-elle fait cinq ou six pas qu'un tremblement de terre effroyable où ce pays là est si sujet commença tout d'un coup : et commença avec une telle impétuosité que la terre s'entre-ouvrant entre Aronce et Clélie avec des mugissements aussi effroyables que ceux de la mer irritée, il en sortit en un instant une flamme si épouvantable qu'elle les déroba également à la vue l'un de l'autre (...)» (p.9).

La description continue ainsi sur plusieurs pages dont je vous ferai grâce.

Rien de tel dans les deux *incipit* de *La Promenade* et de *Célianire*. Toutefois le *topos* n'est pas mort, mais seulement relégué à un autre plan : la nature en fureur, indomptée, qui ouvre au récit tous les possibles, ressurgit en effet *dans* le texte même de *l'Histoire de Célianire* par la tempête. Donc, nous le voyons, en passant d'une attaque «in medias res» dans le roman à un récit chronologique, linéaire, dans *Célianire*, Madeleine de Scudéry déplace ce *topos* baroque mais ne se résout pas à l'abandonner. Il est moins visible, c'est vrai, mais il est toujours là.

Ce n'est pas le seul : «le vaillant guerrier qui écrase en un tournemain ses nombreux ennemis», c'est-à-dire Cyrus ou Aronce, réapparaît dans *Célanire* sous les traits de Cléandre, qui avec deux mille hommes en défait dix mille, et Subligny le récupère dans un effet de légère parodie burlesque lorsque Riberville seul met en fuite deux cavaliers :

«Il avait si bien commencé sa soirée pour ne pas faire le Héros de Roman en cette occasion. A moy !, cria-t-il, Assassins, à moi ! & non pas contre un homme seul qui n'a que son épée. Il se lance sur ces deux Cavaliers comme un Orondate, les met en fuite (...)»(p. 9).

Il semble donc que même si *tous* les *topoi* traditionnels du roman baroque n'apparaissent pas dans *tous* les textes ou s'ils n'apparaissent *plus* en *incipit*, ils survivent en général dans les nouvelles de Madeleine de Scudéry.

On peut se demander d'autre part si la romancière devenue nouvelliste utilise de nouveaux *topoi*. Une lecture de surface porterait à le croire. Et en fait nous en trouvons un nouveau qui n'est peut-être pas négligeable : celui de «l'héroïne devenue orpheline et qui par conséquent dispose plus ou moins d'elle-même». Cette indication, donnée à la jointure possible — je ne suis pas absolument certaine qu'il faille placer cette jointure à ce point précis du récit — entre l'*incipit* et le début de la narration proprement dite, est chargée sans aucun doute d'un certain impact. Chez un auteur féministe comme Madeleine de Scudéry, il est intéressant de voir l'héroïne passer d'un état de soumission filiale comme Clélie à une position d'indépendance et de responsabilité. Transformation qui n'est pas sans rapport avec l'expérience personnelle de l'auteur : on se souvient qu'entre *Clélie* et *La Promenade* Madeleine se dégage sensiblement de la tutelle de son frère. Mais surtout transformation dont les implications à l'égard de toute la conception du roman à venir ne sauraient nous échapper.

C'est sans doute là, cependant, le seul *topos* d'ouverture qui marque un renouvellement sensible par rapport au «grand roman» et rayonne sur la coloration générale de l'ouvrage. Ailleurs on *croit* que tout a changé. Par exemple le cadre de l'*Histoire de Célanire*, la promenade de Versailles, semble une innovation : comme dans *Célinde* ou *Mathilde*, ce cadre souligne l'actualité du récit : cette histoire se passe «hic et nunc». Le «je» de la narratrice que le lecteur tend à identifier à Madeleine de Scudéry, le site de Versailles, qui rompt si fortement avec la tradition baroque et laisse loin derrière dans le temps et l'espace Sinope ou Capoue, ne nous trompent pas vraiment. Car nous

nous souvenons que dans le livre X de *Clélie* l'auteur nous décrivait en détails Valterre, alias Vaux-le-Vicomte. Autrement dit tout a changé, rien n'a changé ... ou peu de choses. Les descriptions relèvent toujours de la même esthétique et s'accompagnent toujours de louanges hyperboliques qui en soi constituent un autre *topos* repris. Bien entendu la place privilégiée faite à la description de Versailles change la focalisation, à tel point même que vu la structure de *La Promenade de Versailles* on se demande où se termine l'*incipit* : est-ce à la seconde page, lorsqu'un dialogue s'établit entre la narratrice et la Belle Etrangère sur les beautés de Versailles ? Ou à la page 4, lorsque Télamon engage une discussion sur la pertinence des descriptions dans le roman ? Ou n'est-ce pas plutôt à la page 102, lorsque le récit de la promenade, qu'on pourrait appeler une description ambulante, s'interrompt pour que Glicère prenne la parole et raconte l'histoire de Célanire ?

Si nous considérons que l'*incipit* se termine à la page 102 — monstrueux *incipit* — il nous reste un mot à dire sur la *conversation* qui s'y trouve et qui concerne la question de la description dans les romans. Sa valeur apolo-gétique ne nous échappe pas, après les attaques de Scarron, ou plus récemment celles de Furetière. On peut voir dans cette apologie une série de *topoi* neufs dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry : «la description est-elle bien venue dans un roman?», «la description vise à plaire autant qu'à instruire», «la description confère l'immortalité à son objet», «la description assure une meilleure compréhension du récit». Cependant, pour ma part, même si le contenu diffère, je ne vois pas tant ici un renouvellement topique que la reprise des conversations insérées dans le récit. Nous en trouvons dans *Clélie* (exemple : l'art d'écrire des lettres), nous en trouvons une dans le prologue de *Célinde*, portant sur la curiosité, en voilà une autre. Leur sujet varie, leur nombre change aussi, mais ce qui nous frappe, en fait, c'est la perpétuation d'une vieille habitude scudérienne encore et toujours reprise.

Donc même si Madeleine de Scudéry s'est efforcée de suivre la mode, même si, en dépit de l'énorme succès de librairie de *Clélie*, elle passe radicalement et définitivement, en 1661 avec *Célinde*, d'une structure baroque éclatée à une structure close, et si *La Promenade de Versailles* peut sembler un aboutissement, la recherche des *topoi* d'ouverture confirme qu'en fin de compte les contenus n'ont guère changé, que le renouvellement est plus apparent que réel, et plus structural que topique. Les formes, les rythmes sont différents, mais tout l'imaginaire de la romancière demeure accroché à la tradition baroque. Et

devant cette volonté évidente de recyclage qui n'aboutira pas, on peut se demander si Madeleine de Scudéry gardait *délibérément* les *topoi* narratifs qu'elle avait employés dans le *Cyrus* et la *Clélie*, c'est-à-dire si un *topos* est toujours utilisé consciemment, même en dehors de la parodie.

Nicole BOURSIER,
UNIVERSITE DE TORONTO

**LE POLITIQUE ET LA POLITESSE CHEZ MOLIERE.
SUR CERTAINS *TOPOI* D'EXPOSITION NARRATIVE
COMME INDICATEURS DE RELATIONS CIVILES**

La dramaticité du *Misanthrope* s'inaugure et s'installe à l'aide d'une minuscule narrativité. La pièce s'ouvre, *in medias res*, on s'en souvient, sur la dispute Alceste-Philinte, mais il «manque» comme une scène préalable ou plutôt une saynète de la *fable* — la-totalité-de-l'histoire — qui va immédiatement nous être restituée, dans l'ordre du récit — «ce-qui-se-passe-sur-la-scène» — , racontée par Alceste et avérée par Philinte.

v. 17 «Je vous vois accabler un homme de caresses,
v. 18 Et témoigner pour lui les dernières tendresses» ;

.....
v. 23 «Votre chaleur pour lui tombe en vous séparant
v. 24 Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.»

La concaténation de deux *topoi* — même homogènes — ne fournit pas forcément, on le sait, un *topos*. Ou à moindre dose de récurrence ; à plus forte charge d'information référentielle. Mais pourquoi cette micro-narration ? Cette scène — ailleurs et naguère — quand elle est narrée sur scène, que met-elle en scène ? Question de perspective et de point de vue : c'est que ainsi nous la voyons, nous spectateurs ou lecteurs, avoir été vue par Alceste et produire son corollaire implicite et sa symétrie immédiate, pour Alceste, pour nous. «Quoi me garantit à moi, Alceste, que cet Autre-là, ce «Il», Philinte, ne peut pas me jouer le même tour ?» Dans cet univers relativiste et malheureux, où chaque «Je» joue son propre «jeu», vibre le trouble d'une inquiétude et d'un malaise

d'identification. Où sont les repérages, les coordonnées fixes, les origines normatrices et les critères de vérification ?

En cette même époque historique, une lettre à Jacques Bernouilli (1654-1705) posait au célèbre mathématicien certaine devinette arithmétique sur le cas où deux parties «ayant affaire ensemble, chacune devait calculer sa conduite [en fonction du] comportement de l'autre.» Dans les mathématiques de l'incertain, au traitement du hasard — cette volonté de la Nature ; ou de la Providence ? — venait s'ajouter la tentative d'algébriser la prise de décision face à une autre incertitude : la volonté cachée d'autrui. Ainsi naquit la «théorie» des jeux. Ainsi s'ébauchait une praxéologie formalisée, une mathématique de l'action en société. Voici qu'en cette deuxième moitié du XVII^e siècle s'inventait pleinement l'esprit de manigance.

Hasard, nécessité : dans sa liberté se joue l'identité du personnage. Alceste et Dom Juan, en «mal d'identité», sont des hommes de la solitude, d'entre-deux-siècles. Molière fait curieusement passerelle entre deux âges du Roman, marqués par deux régimes opposés du contingent et du déterminé, par deux stylistiques narratives inverses quant aux relations du discontinu et du continu, des parties et du Tout de l'œuvre de fiction, deux identités de cet homme de mots et de papier : le personnage fictif.

Le chevalier des temps héroïques ou bien le *picaro*, dont la position terrestre était fixée dès la naissance, vivait une aventure de disponibilité au hasard, plus ou moins active, à l'intérieur d'une même condition. Cette condition était d'appartenance identificatoire à un ordre (au sein d'un univers de fiction encore pétri d'imaginaire «féodal») dans une partition qu'on pourrait dire «clanique» en territoires affectifs et géographiques bien séparés.

Le romancier de l'Age baroque, pour gérer sa narration, disposait des topiques traditionnelles de discursivité de l'accidentel, de la *mise en continu* du *discontinu* : ces chevilles, ces pivots, ces glissières de tiroirs, ces raccords et clefs d'articulation qu'étaient les naufrages, les guet-apens, les rencontres de tavernes. Les Temps nouveaux, début XVIII^e siècle, avec les romans de l'ascension sociale, exploreront les figures de la volonté individuelle d'entreprendre, de ce Projet d'une identité de virtualités dans le magma civil nouveau. Face à cette dimension inédite de la liberté personnelle, face à cet élargissement pour le héros singulier de l'horizon du possible, les romanciers expérimenteront notamment les topiques de la relation inter-subjective et inter-personnelle comme rouages de la mobilité sociale, enclencheurs du passage d'une classe à une autre, plus élevée. Cette sociabilité nouvelle en pleine

métamorphose, dans un roman devenu l'unité organique d'une transformation, les grands romanciers modernes en débiteront, en feuilleteront les moments particuliers : à l'échelle microscopique du privé. Le continu du trajet du Personnage moderne dans les circuits sociaux nouveaux se projettera, par les nouvelles topiques narratives, dans le discontinu du particulier, la discrétion du singulier et des accidents de la vie.

Début XVIIe siècle, les topiques du Baroque «faisaient passer» les extravagances du hasard. Au XVIIIe siècle, les nouvelles topiques «rendront romanesque» la nécessité historique de l'ascension de la bourgeoisie en lui donnant le visage gracieux de l'aléatoire, du circonstanciel, du contingent. On pense déjà à la théorie du «détail inutile».

Entre les deux, entre le discret et le continu, Dom Juan et Alceste sont tous deux Achille (du paradoxe de Zénon) s'efforçant de comprendre pourquoi il rattrape la Tortue.

Entre les deux, on dirait que l'exigence de réalisme non seulement psychologique mais aussi social, échoit au théâtre et donc forcément à la Comédie. Molière, dans cet intervalle-là, prend en charge le souci réaliste et met en scène l'identité singulière de l'homme de la transition, la liberté de ce «Je» en crise dans une civilité en mutation. Molière, par le détour du théâtre comique, légua au Roman futur l'identité, la liberté, la civilité dont le Roman du continu réclamait le statut. Le théâtre assure un relais. L'*intrigue* de la comédie (linéaire et à faibles moyens) procurera le squelette des futurs romans de l'*intrigue* (développement épuré, à chronologie orientée sinon irréversible, avec peu de personnages).

Hasard, liberté, comique : le même modèle (le croisement de deux séries logiques étrangères l'une à l'autre) fournit à Bergson l'un des ressorts du rire et au physicien Carnot une définition du hasard de l'accident.

Liberté : Molière nous présente la naissance de cette liberté de l'homme de l'Age bourgeois dans les aliénations premières de ses empêchements, sur le mode de l'extériorité. C'est le comique du *Georges Dandin*, du *Bourgeois gentilhomme* et des *Fâcheux*. Il en scrute aussi les aliénations essentielles, consubstantielles à son concept. Ces contradictions internes donnent son aspect tragique à la pièce *Le Misanthrope*.

Identité : la relation de soi à soi par quoi se constitue une identité personnelle est historiquement variable. Cette identité nouvelle, dont plus que pour toute autre l'existence précède l'essence, exige que le bourgeois meure bourgeois et lègue bien ses biens. Le chevalier, ou le *picaro*, naissait déjà che-

valier ou *picaro*. Le parvenu doit signer par sa mort son nouvel état. Argan, le malade imaginaire, doit échapper à ce qui, sans un miracle royal, aurait anéanti Orgon, personnage central du *Tartuffe* : la ruine d'avant la mort.

Civilité : la présence du «Moi» au «Moi» se fait dans le détour de la relation à l'Autre, aux Autres, qui construit par ces boucles de (re)connaissances spéculaires et conflictuelles une identité individuelle faite à travers (et de) ces rapports. Cette boucle de la conscience de soi à soi par l'Autre revêt un avatar terrifiant avec la gémellarité d'*Amphitryon*. La circularité paradoxale de la Qualité (Qui est qui ?..), c'est un principe réaliste de Quantité qui devrait la trancher : «Le véritable Amphitryon (devrait être) celui où l'on dîne».

L'individu singulier est un concentré de relations : inter-subjectives, inter-personnelles, sociales. Le «Je» est dans et par les «Autres». Or les «Autres», c'est l'Histoire. Or l'Histoire, c'est les «Autres».

Quand est donné *Le Misanthrope*, en ces débuts de l'absolutisme de Louis XIV (août 1666), autour de chaque individu la sphère du privé s'élargit. Du coup elle change de nature dans son contenu. Sa frontière, plus poreuse, moins étanche, se voit bordée d'une frange assez floue — entre la relation anonyme (de l'individu à l'Institution ou de l'individu à la foule) et le lien intime et amical. C'est ce que l'on appellerait aujourd'hui, intransitivement, les «relations».

Molière saisit la phase du passage. Entre la partition de l'Imaginaire héroïque et le magma en structuration du XVIII^e siècle (qui trouvera les termes de sa mise en ordre en 1789), il y a un mouvement brownien¹. Molière fixe et interroge les rapports de sociabilité en de fortes mises en relation actives d'un *agent* et d'une *situation*, autrement dit en des *topoi*.

On voit quel mauvais tour Philinte a pu jouer à son inconnu (un tour «pendable», est-il dit...) mais surtout à Alceste et à lui-même. Ce tour-là (que Philinte a fait dès que l'autre lui a tourné le dos et dont on peut parier que l'autre, dans la coulisse de la coulisse, aura exécuté le même) décrit une rotation à l'échelle individuelle qui est l'un des moments de la grande cinétique générale en laquelle s'effectue la circulation des valeurs et des échanges humains, des paroles, des sentiments, des amours, des destins.

¹ Risquons un jeu de mots : dans ce changement de phase de la thermodynamique civile, la variation d'entropie va se faire misanthropie.

Les modalités de déroulement de ces échanges d'échanges trouvent, dans une œuvre précédente de Molière, *Les Fâcheux*, un modèle descriptif, sous la forme de deux *topoi* d'ouverture narrative. Chacun possède sa propre programmation et sa propre programmativité ; chacun référant à son univers de significations, révélant chacun la méthode de son opération. Les deux, réunis et articulés, fournissent comme un protocole général de lecture.

Ces occurrences de *topoi* sont en didascalie. Ce sont des indications de motifs pour des ballets intérieurs à la comédie, des «inserts» d'effectuation scénique esthétique dans le jeu mimétique de la fiction dramatique². On peut y voir du narratif dans la mesure où il y a relation d'une action gestuelle scénique. Le statut sémiotique de ces indications, qui sont des descriptions mais aussi des instructions, est double. Elles sont le *raconté* d'une mimesis muette et gestuelle, gymnastique, renvoyant à et se passant dans le niveau de la fiction. Elles sont l'algorithme ou la partition (au sens musical) d'une performance esthétique *hic et nunc*, d'une exécution dans le niveau présent de la consommation artistique.

Elles sont les adresses de l'auteur, régisseur implicite, à la fois aux acteurs et aux danseurs «possibles» et au destinataire implicite, spectateur ou lecteur. Elles portent une actualisation et une actuation.

Ouverture : l'amorce du deuxième acte des *Fâcheux* (conclusion transitoire du premier acte sur la place publique qui est le décor de la comédie : un jardin) est annoncée par une danse de tournoiement dont voici l'indication scénique de didascalie : «Seconde entrée du Ballet du premier acte» :

«Des curieux viennent, qui tournent autour de lui [Eraste] pour le connaître, et font qu'il se retire encore pour un moment.»

On se souvient que l'amoureux Eraste, dans son trajet vers la belle Orphise, se voit sans cesse empêché et retardé, au milieu de son élan, en ce lieu de promenade et de rencontres qu'est le jardin, par les malencontreuses amitiés d'un fâcheux, lequel est chaque fois d'une espèce différente.

² Molière, à propos des *Fâcheux* : «Le dessein était de donner un ballet aussi (...) on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet et l'avis fut de les jeter dans les entractes de la comédie (...) De sorte que pour ne point rompre le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les couvrir au sujet du mieux qu'on put et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie». Cité par Jacques Gaucheron «Molière à l'époque des *Fâcheux*» in *Europe*. n° 385-386, mai-juin 1961.

L'introduction au troisième acte nous fournit le second *topos*. Avant de signaler qu'on «se retire pour faire place au troisième acte», (didascalie de la 4e entrée), cette indication de motif note ceci :

«Première entrée»

«Des joueurs de boule l'arrêtent [toujours Eraste] pour mesurer un coup dont ils sont en dispute. Il se défait d'eux avec peine, et leur laisse danser un pas composé de toutes les postures qui sont ordinaires à ce jeu.»

Molière le matérialiste a décidément une théorie de la connaissance (au sens d'une épistémologie implicite)³ même lorsqu'il anime, burlesque, les chocs de politesse. L'on voit qu'Eraste annonce un peu Alceste. Il fuit le groupe social. Mais Alceste, lui, nous rappelle *Les Fâcheux* dans le plaidoyer qui succède très vite à la narration de l'ouverture du premier acte du *Misanthrope*.

v. 61 «Je refuse d'un cœur la vaste complaisance

v. 62 Qui ne fait de mérite aucune différence.»

Il y a chez Alceste, dès les premiers mots, une exigence d'évaluation ; une théorie de la mesure — comme il y en a une pratique dans le cercle conflictuel des joueurs des boules des *Fâcheux*.

Les deux motifs de ballet sélectionnés peuvent être regardés comme des (occurrences de) topiques de description de mouvements *et* d'actions et comme indicateurs de lecture. Par commodité, je les nommerai *Topos I* et *Topos II*.

Le *topos I* décrit la figure d'une forme et la cinétique d'une qualité.

³ Molière, réaliste et pragmatique, est sensible aux questionnements de l'esprit scientifique naissant. *Les Femmes savantes* dénoncera, entre autres, le divorce entre l'esprit d'induction et l'efficacité technicienne ou empirique ; comme les périls d'une séparation trop étroite entre les savoirs. L'économie mal comprise des liens théorie / pratique, hypothèse / expérience s'expose admirablement dans la scène II de l'acte III :

«Le laquais tombe avec la chaise (Didascalie)

Philaminthe : (...)

«Voyez l'impertinent ! Est-ce que l'on doit choir,

Après avoir appris l'équilibre des choses ?»

La présence obsessionnelle du médecin révèle aussi le désarroi du penseur Molière devant une activité somme toute scientifique : la médecine, première dans l'histoire des institutions et des métiers à relever d'un exercice commercial et privé. Si le duel théorie / pratique peut être analysé, c'est bien avec la médecine qui est technologie (au sens de la philosophie des sciences) *et* intervention thérapeutique.

Le *topos* II dessine l'évaluation d'un contenu et la mesure d'une quantité.

A eux deux, ils offrent un «pattern» de l'échange : terme atomique de l'immense et concrète phénoménologie des mouvements du tissu social, moment élémentaire (cf. la boucle, le croisement des rotations, etc.) de la logique abstraite de la circulation générale, circulation des hommes, des idées, des choses.

On aura compris qu'Alceste (ce fâcheux au sens du *Dictionnaire de Furetière*), avec ses deux discours des vers 17 à 23, d'une part, — la narration du «mauvais tour» — et des vers 61-62 — le plaidoyer pour la différenciation des mérites —, d'autre part, fait correspondance, semble-t-il, avec respectivement le *topos* I — la cinétique — et le *topos* II — la mesure — des *Fâcheux*. Mais *Le Misanthrope* questionne tragiquement, dans la continuité d'une chimie d'angoisse, l'essentiel de la logique idéale. Au contraire, *Les Fâcheux* articule et désarticule, risiblement, en un comique de sautellement, le concret du phénomène, dans l'extériorité mécanique de ses embarras. Reprenons le *topos* n° I : «Des curieux viennent, qui tournent autour de lui pour le connaître etc.» Ce mouvement de la rotation autour d'un objet unique de la curiosité, notre pensée peut l'interrompre, le fixer puis l'inverser et le re-déplier. L'objet initial de l'attention des Autres devient alors le sujet. Ce sujet peut dérouler sa promenade, effectuant le passage en revue des divers termes d'une suite : ce ruban qui l'entourait à présent déployé, ou encore immobile, il peut apprécier le défilé des variétés d'une (re)présentation ou le film des différents aspects d'une (dé)monstration — comme à partir du fauteuil d'un Monsieur Jourdain, par exemple.

Ce dual en négatif du *topos* I nous formule ainsi à lui seul un premier modèle. Il engendre le schéma organisant la comédie elle-même, *Les Fâcheux* qui évoque bien sûr les enfilages et les tiroirs du roman de l'Age baroque, avec sa galerie de portraits cocasses et sa succession de «*sketches*» virtuoses.

Ce premier modèle est qualitatif. Il métaphorise une forme de circulation civile, libre, bien réglée. La fluidité requise est à la mesure, pour cette circulation, des encombrements et des embouteillages dont est victime le malheureux Eraste.

Deux remarques :

1°) Sur les *topoi* et la conativité performative.

2°) Sur *topoi* et topologie.

1°) *Topoi* et fonction performative de la conativité de narration.

Eraste bute sur huit fâcheux. On peut ainsi relever huit *topoi* de l'obstacle ou de l'interruption ; huit conversations imposées ; huit déclics phatiques de prise de contact de la part de l'importun ; huit manières de relations de civilité consistant en des plaidoyers ou des récits. Au théâtre, toutes les paroles sont performatives, *pour les spectateurs*, mais pas toujours *entre* les personnages, dans leurs dialogues. Or ici, sur les huit, nous avons deux conativités performatives, deux convocations agissantes *par* l'enclenchement d'une mininarration. C'est le «*Je vais vous raconter*». Le performatif entre héros d'une fiction de dramaticité se fait par le phatique et surtout le conatif d'un référentiel. A l'intérieur de l'univers scénique de la comédie, l'échange de la communication civile entre les personnages est établi (et contraint) en une *formule d'ouverture narrative*. Ici, la narrativité du bref récit n'est pas un «récit de Thémène», la complémentation dans la fable de l'activité scénique — comme c'est le cas du récit de Sganarelle à Gusman au début de la première scène du premier acte de *Dom Juan*, ou de Pierrot à Charlotte dans la première scène de l'acte II. Ici, le «je vais vous raconter» est un geste théâtral. Et le référentiel est performatif non seulement *pour* l'intrigue, mais *dans* l'intrigue. La narration *est* action. Et une action qui affecte la liberté de mobilité d'un personnage — dans cet espace de sociabilité ouvert(e) qu'est le jardin, un peu une *agora*.

2°) Sur les *topoi* et la topologie.

Topiques de l'empêchement : les *topoi* de la traversée difficile et du télescopage renvoient eux-mêmes, dans ces *Fâcheux*, aux *topoi* de la violation de frontière, de l'immixtion plus ou moins sournoise, du franchissement indu, voire de l'intrusion domiciliaire, si nombreux et stratégiques chez Molière, surtout dans *Le Tartuffe*.

Molière ouvre *Les Fâcheux* dans une narrativité, notons-le, qui réalise les deux *topoi* de l'entrée bruyante et de l'installation gênante.

Dès le 13^e vers du 1^{er} acte, Eraste, comme pour avertir du thème de la comédie, conte à son valet La Montagne sa récente mésaventure. Or, si la formule de l'écran s'anime ensuite selon les figures mobiles de l'obstacle à la marche dans un lieu public ouvert (ce jardin), elle est d'abord présentée — Eraste immobile — dans le cadre statique d'un lieu public fermé (une salle de théâtre).

- v. 17 «Un homme à grands canons est entré brusquement
v. 18 En criant : Hola ho ! un siège promptement ! »
.....
v. 32 «Au milieu du devant il a planté sa chaise»
.....
v. 34 «Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.»

Le *topos* «arrivée engendreuse de désordres» et le *topos* «prendre la place de...» ou bien «prendre trop de place» annoncent les comédies où Molière traitera (à sa façon) des questions du politique et de la politesse en les étalant. Il les disposera dans l'espace, les mettant à plat ou plutôt les interprétera en termes topologiques de lieux, de rapport intérieur / extérieur, etc. Que l'on songe aux balcons d'*Amphitryon*, aux fenêtres sur rue de *Georges Dandin*, au caractère déjà presque de *café* de la maison de Célimène. Et au jardin comme espace politique ! Que l'on pense à l'extraordinaire stratégie qui projette, bien à plat, en un certain jardin-à-la-française, à Versailles, ses tactiques d'ostentation et de surveillance.

Topoi et topologie : problèmes de place et de sièges. Les mots miroitent de leur double sens. Les choses souvent expriment des batailles de pouvoir, des hiérarchies d'influences. Très vulgairement, ce sont des chaises, des fauteuils qu'on accorde ou qu'on refuse : on se souvient du début des *Précieuses ridicules* et de la scène de Monsieur Dimanche du *Dom Juan*. Qui dit «place» ou «poste» dit «posture» et donc «imposture» ou «menace d'imposture»... *Le Tartuffe ou l'imposteur*⁴. C'est la grande pièce politique de Molière : une thèse sur le Pouvoir, sur la Monarchie quand sa nature devient absolue et arbitraire. «Je ne veux pas qu'on m'aime », proclame Orgon, le Roi dans sa maison (II, 2, v. 545)

⁴ Sur *Tartuffe* et les *Fâcheux* :

La représentation des *Fâcheux* sera, avant *Le Tartuffe*, l'occasion de la première «gaffe» politique de Molière puisqu'elle fut écrite fin juillet-début août 1661 sur une commande du surintendant Fouquet pour une fête donnée au Roi, le 17 août dans le château de Vaux. Autre point commun avec *Le Tartuffe* : l'ordre, dans la comédie-ballet, y est finalement rétabli et l'heureux dénouement, d'apparence très artificielle, y est assuré par l'intervention de ce bras armé du Pouvoir dont la mise au point est justement en train d'être effectuée dans le Paris de ces années 1660 : la Police.

Première entrée du Ballet du Troisième acte :

«Des suisses avec des hallebardes chassent tous les masques fâcheux et se retirent ensuite pour laisser danser à leur aise (etc.)»

Nous pouvons maintenant revenir au *Topos* I (la cinétique) et au *Topos* II (la mesure) des *Fâcheux*.

Le Dual en négatif du *Topos* I fait protocole de lecture pour le «Roman de Molière» : l'ensemble de ses œuvres vu comme une séquence orientée.

Le noyau initial, l'idée centrale, cette sphère de la rotation des «curieux», cette planète conceptuelle, va pouvoir se déplier en son ruban : déployer le défilé de ses significations, actualisées chaque fois par une pièce de théâtre. Ce noyau de l'idée moliéresque est *aussi* sa vision politique (vision = conception + visée) qui se débiterait, «par la suite», en messages séparés, qui sont autant de choix politiques.

Tartuffe : Le Roi-Organon ne doit pas choisir pour instrument idéologique l'appareil clérical.

Le Bourgeois ne doit pas choisir de tenter de devenir *gentilhomme*.

Philaminte doit choisir son alliance : avec l'Aristocratie (qui se distingue en parlant Vaugelas...) ou avec le peuple (Martine, sa cuisinière qui ne peut pas parler Vaugelas...)

Mettons en parallèle les *topoi* I et II, en une correspondance bi-univoque, une bijection *one-one*.

Le *Topos* I : c'est le mouvement, la forme, la qualité, la théorie, l'hypothèse, la dynamique, la fluidité, la transitivité, le continu, la nécessité, le principe de plaisir, l'épreuve (ordalie).

Le *Topos* II : c'est la masse, le contenu, la quantité, la pratique, l'expérimentation, la mesure, la franchise, la pesée, le discret (dis-continu du dénombrable), le factuel, l'esprit de sérieux, la preuve.

Le *Topos* I, Philinte-regardé-par-Alceste, c'est la part de Philinte qu'il y a dans Alceste.

Le *Topos* II, c'est le reste du *complexe-Alceste*, la part jouée par les comédiens sur scène, dans la superficie du masque, avec le visage de l'atrabilaire.

L'Alceste total (I «et» II), Alceste-complexe essentiel de questionnements, nœud de projets d'interrogations fera l'épreuve douloureuse de sa preuve.

Le trajet alcestien, immobile ou qui revient sur lui-même, fait la démonstration de l'impossibilité de sa demande, sinon *par* l'absurde du moins

*dans l'absurde et dirait-on par le vide. Vide de ce sac à phantasmes qu'est l'objet d'une passion... (Célimène)... Vide du désert où l'on va se retirer*⁵.

Si nous faisons le produit des *topoi* I et II (*Topos* I x *Topos* II) nous obtenons un modèle qui ressemble au modèle abstrait de la logique marxienne, retournement «renversant», comme on le sait, de la dialectique hégélienne. Ne le confondons surtout pas avec son application : un schéma formel de morphismes d'une circulation idéelle : celle des marchandises s'échangeant par la médiation d'une mesure de leur valeur, laquelle s'incarne, dans la «vulgarité» de la vie réelle, en une autre circulation, bien concrète, comique et romanesque, celle de l'argent et de la monnaie.

Pour notre Molière s'en ajoute encore un quatrième : celui du brouillage de la forme empêchée puisque le marché fluide et franc n'existe pas encore.

Aux problèmes propres au développement de son embryogénèse (intérieurité du Tragique) s'ajoutent les obstacles abortifs, les tentatives d'empêchement (extériorité du Comique).

Regardons le produit des *Topoi* I et II comme modèle du marché des échanges entre valeurs matérielles.

C'est la circulation de l'argent, partout présente chez Molière. Sa présence est directe, immédiate ou aussi métaphorique. Tel événement ou objet dramatique peuvent faire métaphore de l'argent. L'argent peut lui-même faire métaphore d'autre chose.

Dom Juan consomme sans produire ; il n'accumule pas et il part sans payer. Est-il sûr que *l'Avare* parle surtout d'argent ? *Le Malade imaginaire* est le drame noirâtre des trois M : la Mort, la Monnaie et la...Matière fécale. Ici, Molière invente pleinement le temps du personnage du Roman XVIIIe siècle : la durée psychologique vécue, le temps qui reste avant la mort, puis le temps du délai monnayé, acheté par la monnaie et même évalué en argent jusqu'à ce que cela en vaille la peine en cette cruciale première scène du premier Acte.

Regardons le produit des *Topoi* I et II comme modèle du marché des échanges entre valeurs humaines.

⁵ Et le vide aussi de Peano qui permet d'inventer le 1 puis le 2 puis l'infini du dénombrable.

C'est la circulation des civilités, des (re)connaissances de l'autre, des valeurs personnelles. Eraste se soumet aux devoirs de politesse⁶. Alceste est pris lui aussi dans l'irrésistible tourbillonnement frivole d'une loi générale de civilité qui n'est ni un souple ni un sincère marché. Mais il affronte jusqu'au bout l'irrésolue contradiction entre la valeur des personnes et l'échange des discours. Il rêverait, lui, d'un vaste univers où le circuit des affections et des biens de la vie aurait pour élémentaire opérateur une relation binaire à la fluidité transitive mais qui soit pesée, dosée et évaluée : l'amitié, une amitié de type nouveau.

Entre l'esprit d'appartenance de l'Imaginaire baroque et l'individualisme de l'univers mental futur, avant d'aller au vide (de son désert), pour refaire l'Unique, l'unicité du Moi dans le moment de la solitude, il explore les propriétés de l'amitié.

Amitié, relation d'équivalence, ensemble flou, *Topos* :

Quand Alceste réclame une évaluation de l'amitié, un indice de graduation de l'amitié ou de ses manifestations — *Topos II* — il attaque et remet en question une autre propriété de la relation amicale qui est — *Topos I* — d'être au sens de la mathématique élémentaire des ensembles une relation d'équivalence : réflexive, symétrique, transitive. («Les amis de mes amis sont mes amis»).

Mais il «invente» un objet logique du 20^e siècle : l'ensemble flou, le «*fuzzy set*» mis au point par les mathématiciens voici une quinzaine d'années. Cet objet mathématique est un ensemble qui échappe au dilemme appartenance vs non-appartenance, (vrai vs faux ; oui vs non ; 1 vs 0) Un élément lui appartiendra «plus ou moins». L'ensemble des amis d'Alceste, en ce sens, serait un ensemble flou.

A partir de ces «*fuzzy sets*», ou autour d'eux, naquit une nouvelle théorie très fertile. Car on s'aperçut que la collection de ces ensembles flous formait une «*catégorie*», au sens mathématique de ce terme, qui avait des propriétés assez neuves et spéciales pour mériter qu'on la baptise d'un nom spécifique. Cet objet nouveau — qui permet aux (méta)mathématiciens et aux

⁶ On pourrait aussi songer à Clitandre, des *Femmes savantes* (Acte I, scène II) lorsque s'adressant à Armande et (didascalie) «montrant Henriette», il consomme l'amour comme le client d'une concurrence ; vv. 137-147.

logiciens d'explorer la dialectique du discret et de l'infini, du zéro et du Un, du discontinu et du continu, on l'appelle le *Topos*.

C'est sur cette rencontre de deux idées d'un même mot, sur cette retrouvaille de la mathématique et de la recherche littéraire que je terminerai ma communication.

Alexandre BOVIATSI,
UNIVERSITE DE MONTPELLIER

L'INTRODUCTION DES RECITS SECONDAIRES DANS *LA PRINCESSE DE CLEVES*

De quel terme faut-il les désigner ? Valincour, critiquant leur inutilité, les qualifiait de digressions, vocable inapproprié selon l'abbé de Charnes ; pour Alain Niderst ce sont des épisodes, pour Charles Dédéyan des récits épisodiques, pour Pierre Malandain des *récits au second degré*, pour Françoise Gevrey des histoires enchâssées¹. On a compris qu'il s'agit ici des récits qui viennent, à quatre ou cinq reprises (certains commentateurs en comptent davantage²), interrompre le cours narratif principal qui constitue le texte de *La Princesse de Clèves*, par des discours eux aussi de contenu narratif, prêtés aux principaux personnages secondaires (si l'on me permet cette appellation inélégante) du roman. Je me propose d'étudier ici, sous l'aspect de leur ouverture, ces fragments textuels que j'appellerai simplement récits secondaires. Dans un roman relativement bref, régulièrement construit, l'accrochage des récits secondaires au récit principal s'opère selon des procédés récurrents, et il me semble qu'on pourrait trouver ici l'occasion de traiter des *topoi* narratolo-

1 Valincour, *Lettres [...] sur [...] La Princesse de Clèves*, rééd. Université de Tours, 1972. J.A. de Charnes, *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, rééd. Université de Tours, 1973. Alain Niderst, *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973. Voir aussi id., «Introduction» à Mme de Lafayette, *Romans et nouvelles*, Paris, Garnier, 1970 (éd. de référence). Charles Dédéyan, *Madame de Lafayette*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1956. Pierre Malandain, *Madame de Lafayette, La Princesse de Clèves*, Paris, PUF, 1985. Françoise Gevrey, *L'illusion et ses procédés de «La Princesse de Clèves» aux «Illustres Françaises»*, Paris, Corti, 1988.

2 Pour S.W. Tiefenbrun, le roman comporte sept «peripheral episodes». Voir S. W. T., *A structural Analysis of La Princesse de Clèves*, La Haye-Paris, Mouton, 1976, chap. V, p. 87-116.

giques à côté des *topoi* narratifs, qui sont d'ordre thématique. Cette question de l'accrochage, ou si l'on préfère de l'introduction des récits secondaires, est d'ailleurs liée à la question de la vraisemblance, et à ce titre fait l'objet d'une controverse entre Valincour et Charnes. Le premier écrit : «L'histoire de M. le Vidame de Chartres est fort bien amenée : il semble qu'il ait été impossible à l'Auteur de l'éviter, et j'eusse souhaité qu'il n'eust point mis les autres histoires, ou qu'il leur eut donné une liaison aussi nécessaire à son sujet».

L'abbé de Charnes affirme de son côté que les histoires sont introduites avec vraisemblance, et qu'elles sont utiles, voire indispensables à la compréhension des personnages. On ne peut, ajoute-t-il, «trouver mauvais qu'on fasse venir adroitement dans ces sortes d'ouvrages quelques traits d'histoire, surtout lorsqu'ils sont bien touchés».

Introduire adroitement, suggérer une liaison nécessaire : on voit que Valincour et Charnes sont d'accord pour prêter une attention particulière à ce que nous appellerions l'articulation des récits secondaires, articulation qui évidemment s'étudiera surtout dans le détail des phrases qui ouvrent ces récits ou leur servent d'introduction, et qui donc relèvent de la topique que nous étudions ici.

Je m'attacherai dans un premier point à la question des personnages participant à l'acte narratif ainsi qu'au contenu de la narration, puis j'étudierai le procédé de l'anachronie, et enfin l'articulation narratologique proprement dite.

Je compte pour ma part cinq récits secondaires, que je désigne comme suit :

1. Histoire de la reine d'Ecosse (p. 255-56) contée par la dauphine.
2. Histoire de Mme de Valentinois (p. 263-69) contée par Mme de Chartres.
3. Histoire de Mme de Tournon (p. 279-89) contée par M. de Clèves.
4. Histoire d'Anne Boleyn (p.298-301) contée par la dauphine.
5. Histoire du vidame de Chartres, contée par lui-même. Cette dernière est intégrée dans l'épisode de la lettre perdue : il faut ici prendre soin de distinguer le récit proprement dit du vidame (p. 314-321) de tout l'écheveau de circonstances — dont certains aspects restent inexplicés — qui rendent ce récit «nécessaire» : l'épisode dans son ensemble occupe plus de vingt-cinq pages de l'édition d'Alain Niderst³. Mon objectif est de saisir les récurrences d'une

3 Sur l'ensemble de cet épisode, voir Jacques Morel, «Sur l'histoire de la lettre perdue dans La Princesse de Clèves», *PFSCS*, X, 1983, n° 19, pp. 701-709.

part, les variantes d'autre part. Je souhaiterais pouvoir, en observant ces aspects techniques, éclairer quelque peu l'art de la romancière. Il apparaîtra inévitablement que l'histoire du vidame de Chartres, comme déjà l'a remarqué Valincour, se distingue des quatre précédentes, dont elle rassemble les qualités, et dont elle évite les défauts.

Les deux histoires «anglaises», les plus courtes, sont contées par Marie Stuart, la reine dauphine, qui assume donc un rôle vraisemblable d'information concernant, dans son premier récit, Marie de Lorraine, sa mère, aimée de Henri II de France et de Henri VIII d'Angleterre, finalement épousée par le roi d'Ecosse Jacques Stuart, et dans le second récit Anne Boleyn, dont on sait qu'elle fut la deuxième épouse de Henri VIII. L'histoire de Mme de Valentinois est contée par Mme de Chartres, qui fut témoin de la longue carrière amoureuse de Diane de Poitiers. L'histoire de Mme de Tournon est narrée par M. de Clèves, qui en est informé grâce à l'amitié qui le lie à Sancerre. L'histoire du vidame de Chartres est contée par lui-même. Quatre narrateurs, donc, pour ces cinq histoires, quatre narrateurs qui sont apparemment dans chaque cas respectif le personnage le mieux informé et donc le plus capable de dévoiler tenants et aboutissants, sans laisser de place aux supputations ou aux incertitudes.

Les narrataires, d'autre part, sont : pour la première histoire, Mlle de Chartres ; pour la seconde, la même ; pour la troisième, la même, devenue Mme de Clèves ; pour la quatrième, la même, mais cette fois entourée d'autres dames, qui comme elle s'empressent autour de la dauphine ; pour la cinquième, c'est à Nemours que le vidame conte son aventure, mais dans les heures qui suivent Nemours se présente chez Mme de Clèves, et «lui conta, le plus succinctement qu'il lui fut possible, tout ce qu'il venait d'apprendre du vidame». Ainsi, de quelque manière, et dans ce dernier cas à travers la substitution de Nemours, l'héroïne éponyme du roman est la destinataire unique des récits secondaires, qui sont conçus comme des pièces à conviction destinées à compléter son éducation et à lui faire apercevoir les surprenantes, les parfois dangereuses réalités de l'amour. Déjà ici on peut relever une certaine récurrence textuelle qui souligne explicitement cette fonction éducative des histoires : «Vous voyez [dit la dauphine à Mlle de Chartres] que j'ai un médiocre pouvoir» : la reine enseigne à la jeune fille, novice en la matière, à ne pas se fier aux apparences. Ce qui est la formule même de Mme de Chartres s'adressant à sa fille : «Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, [...] vous serez souvent

trompée». Quant à M. de Clèves, à propos de la mort de Mme de Tournon, «je ne vous conseille pas d'en être affligée, [dit-il à sa femme,] si vous la regrettez comme une femme pleine de sagesse et digne de votre estime», et, devant la surprise de la princesse, «Il est vrai, répondit-il, mais les femmes sont incompréhensibles [...]» : avertissement dont la valeur didactique est indéniable ! Passons, pour aller vite, sur l'histoire d'Anne Boleyn. Celle du vidame de Chartres, telle qu'elle est contée à Nemours, n'intéresse celui-ci que médiocrement (il l'écoute avec quelque impatience, ne songeant qu'aux conséquences que pourrait avoir aux yeux de Mme de Clèves le fait que la lettre perdue lui soit attribuée), mais lorsque Nemours en rapporte le contenu à la princesse, celle-ci, peu à peu convaincue, sent se dissiper sa jalousie, et l'histoire amoureuse reprend son cours. Les cinq récits sont donc bien introduits — même si la structure est plus complexe dans la cinquième — dans l'intention d'informer l'héroïne, puis d'influencer son comportement.

En ce qui concerne les quatre premiers récits, le lieu où ils sont prononcés est le lieu le plus vraisemblable, et aucune indication descriptive ne nous est donnée. Nous sommes au domicile de celui ou de celle qui parle. Dans deux cas, ce domicile est aussi celui de la personne à qui l'histoire est contée : quand Mme de Chartres s'adresse à sa fille, et quand M. de Clèves s'entretient avec sa femme. C'est seulement la cinquième histoire qui fait exception, puisque le vidame se rend à l'aube chez Nemours, et pénètre dans la chambre où celui-ci «dormait d'un sommeil tranquille» pour lui faire part de son «affaire». A son tour, Nemours se rendra un peu plus tard dans la chambre de la princesse ; elle aussi est «encore au lit» : symétrie supplémentaire qui montre l'unité de cette narration dédoublée, et qui souligne l'urgence dramatique de l'événement.

Un autre aspect de ces récits a été largement traité par tous les commentateurs, y compris Valincour et Charnes : c'est celui de leur caractère historique. Toute étude portant sur la part de la fiction et celle de l'histoire (au sens de l'allemand *Geschichte*) dans le roman de Mme de Lafayette doit faire un sort à nos fragments, qu'on pourrait identifier à de brèves «nouvelles historiques». Sans entrer dans le détail, je constate que les récits 1, 2, et 4 relèvent de l'histoire proprement dite, que le récit 3 «ne repose sur aucun fondement historique», enfin que dans le récit 5 «le romanesque côtoie la réalité»⁴ : caractéristique qui pourrait révéler une composition particulièrement attentive de cet épisode qui influe sur la suite de l'action.

4 Notes d'Emile Magne dans l'éd. de référence, pp. 428 et 430.

Car il est bien certain que sur le plan de la diégèse les quatre premières histoires peuvent légitimement apparaître comme des digressions, alors que la cinquième a pour effet d'amener l'épisode, si important pour l'évolution sentimentale de l'héroïne, que constitue la rédaction, dans un plaisant tête-à-tête, de la fausse lettre adressée au vidame. Si les quatre premières histoires sont néanmoins utiles à l'action — ce qu'on ne saurait nier malgré tant d'affirmations contraires — c'est au titre d'illustrations qui concourent à l'instruction de l'héroïne. Quant à la dernière, c'est précisément à cause de sa liaison diégétique avec la narration principale que la procédure d'insertion est ici moins nette, et le recours à la topique narratologique moins évident.

Considérons maintenant les anachronies présentées par ces histoires, qui toutes les cinq rompent la chronologie progressive de la narration principale en y introduisant certains décalages. La *portée* de l'anachronie est la distance temporelle qui sépare le moment où l'histoire principale s'interrompt et le moment d'où part le récit. Ce moment est toujours antérieur dans *La Princesse de Clèves* : il s'agit donc d'analepses. Les deux histoires «anglaises» contées par la dauphine se réfèrent à la génération précédant celle de la narratrice, puisque la première concerne sa propre mère, et la seconde Anne Boleyn, mère de l'actuelle reine d'Angleterre. Dans l'histoire de Mme de Valentinois, Mme de Chartres rappelle des événements contemporains de sa jeunesse : nous avons donc là encore une génération d'écart. Dans l'histoire de Mme de Tournon racontée par M. de Clèves, la portée de l'anachronie est beaucoup plus restreinte : «il y a environ deux ans», dit le texte, que Sancerre devint amoureux de Mme de Tournon. Et nous trouvons exactement le même délai dans l'histoire du vidame de Chartres : «Il y a près de deux ans que, comme la cour était à Fontainebleau, je me trouvai deux ou trois fois en conversation avec la reine, à des heures où il y avait très peu de monde. [...] Un jour, entre autres, on se mit à parler de la confiance», etc.

L'*amplitude* des anachronies est en rapport avec leur portée. Celles qui concernent la génération précédente s'étendent sur de longues périodes, limitées de façon imprécise, tandis que celles qui concernent les deux dernières années sont chronologiquement mieux déterminées, aussi bien quant à leur début qu'à leur fin, qui coïncide avec le temps de la narration, puisque l'histoire de Mme de Tournon est révélée à l'occasion de la mort de cette «femme jeune et belle», brutalement survenue («en deux jours», dit le texte),

et que l'histoire du vidame de Chartres est rendue nécessaire par l'épisode de la lettre perdue.

Si l'on combine les précédentes notations, on pourra qualifier d'analepses «externes hétérodiégétiques» les histoires 1, 2 et 4, qui sont digressives et se déroulent à une époque antérieure, d'analepse «interne hétérodiégétique» l'histoire 3, digressive mais dont l'action se place à l'époque contemporaine, enfin d'analepse «interne homodiégétique» l'histoire 5, non digressive et produisant son effet au moment même de l'action. Cependant ces classifications, comme c'est souvent le cas, peuvent apparaître trop rigoureuses. Ainsi l'histoire 1 commence par «Vous voyez, lui dit [la reine dauphine], que j'ai un médiocre pouvoir ; je suis si haïe de la reine et de la duchesse de Valentinois qu'il est difficile que, par elles ou par ceux qui sont dans leur dépendance, elles ne traversent toujours toutes les choses que je désire» : phrases qui confèrent à l'ensemble un aspect interne homodiégétique ; c'est seulement la suite : «elles ne me haïssent qu'à cause de la reine ma mère, qui leur a donné autrefois de l'inquiétude et de la jalousie», par où est amené le récit proprement dit, qu'on classera donc comme «externe hétérodiégétique». De même on pourrait trouver un aspect proleptique à la conclusion de l'épisode de la lettre perdue, puisque l'auteur (ou le narrateur principal) y fait allusion à des faits bien postérieurs à la mort de Mme de Clèves.

J'en arrive aux procédures d'articulation proprement dites, qui doivent représenter l'essentiel dans le cadre de ce colloque. Voyons d'abord comment se justifie l'accrochage des récits secondaires au récit principal ; nous verrons ensuite par quels procédés il s'opère .

Le narrataire des récits secondaires, en l'occurrence Mlle de Chartres, plus tard Mme de Clèves, est un personnage ignorant — d'une ignorance qu'il partage avec le destinataire final du récit, à savoir le lecteur. Mlle de Chartres est âgée de seize ans quand sa mère décide de «la mener à la cour». Bien que l'auteur nous ait donné, dans le paragraphe précédant ce passage, un assez long détail des leçons de conduite vertueuse que la mère donne à sa fille — au besoin par des récits — «elle lui contait le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité» — il nous reste à saisir par un exemple direct (les discours précédents étaient au style indirect) la méthode de Mme de Chartres, sa manière narrative propre, les formules où transparaissent son affectueuse familiarité et en même temps sa dignité maternelle. Mlle de Chartres pose des questions naïves. Elle déclare elle-même qu'elle «ignore [...]

entièrement» «les divers intérêts et les diverses liaisons de la cour». Le récit de Mme de Chartres vient donc très opportunément contribuer à l'information de la jeune fille, dont elle-même ressent l'insuffisance. On pourrait même observer que quand Mlle de Chartres croit savoir quelque chose, elle se trompe souvent : d'où l'utilité du discours, qui corrige les idées de la jeune fille. «Je croyais, il y a peu de jours...» dit-elle à sa mère. «Vous aviez une opinion bien opposée à la vérité», répond celle-ci. Quand la dauphine constate avec amertume : «Vous voyez [...] que j'ai un médiocre pouvoir», elle répond à une expression de surprise (que le texte ne fait que suggérer) de sa jeune protégée. Dans le dialogue qui amène l'histoire de Mme de Tournon, et qui compte huit répliques symétriques, M. de Clèves conduit progressivement sa femme à renoncer à l'idée fautive qu'elle se faisait, se fiant aux apparences, de la conduite de Mme de Tournon. A la fin de l'histoire, la princesse reconnaît son erreur et sa naïveté en s'exclamant : «L'on ne peut être plus surprise que je le suis, [...] et je croyais Mme de Tournon incapable d'amour et de tromperie». Dans l'histoire d'Anne Boleyn, c'est à deux reprises que la dauphine contredit sans ménagements les assertions imprudentes de Mme de Clèves : «Je ne le crois pas», répond-elle à la princesse, qui estime flatté le portrait de la reine Elisabeth d'Angleterre exposé chez le roi. Et plus loin, «Ceux qui l'ont cru se sont trompés» : il s'agit cette fois du lieu de naissance d'Anne Boleyn, que Mme de Clèves, à tort encore, situait en France. Quant à la cinquième histoire, il va de soi qu'elle vient rectifier une opinion fautive, ou plus précisément deux, puisque tout d'abord Nemours manifeste qu'il n'avait qu'un vague soupçon, d'après «les bruits qui ont couru», de l'intrigue menée par le vidame, ensuite Mme de Clèves apprend enfin, à sa grande satisfaction, que la lettre perdue ne s'adresse pas, contrairement à ce qu'elle appréhendait, à celui qu'elle aime. Les récits, en comblant les lacunes ou en corrigeant les erreurs de l'information de l'héroïne, complètent le portrait psychologique de celle-ci, dont une caractéristique est l'ingénuité, en partie responsable de sa relative faiblesse devant l'entreprise amoureuse du duc de Nemours. On pourra donc reconnaître ici le *topos* de l'ignorance du destinataire, ou du narrataire, du récit.

Peut-on aller plus loin, et parler d'un *topos* de l'opposition qui règne à la cour (de Henri II ou de Louis XIV, il n'importe) entre le domaine des apparences et celui de la réalité ? On entrerait alors dans ces considérations sur la pratique sociale qui ont été exposées et discutées hier après-midi. L'épigraphe du livre de Janine Kreiter sur *Le problème du paraître dans l'œuvre de Mme*

*de Lafayette*⁵ est empruntée à une réplique de Mme de Chartres dans son dialogue avec sa fille : «ce qui paraît n'est presque jamais la vérité». C'est-à-dire qu'au-delà des lacunes de l'information de Mme de Clèves, les récits, sous une forme concentrée, fournissent des exemples à l'appui de la théorie générale du danger des liaisons et de la duplicité des hommes — des hommes et des femmes : n'oublions pas Mme de Valentinois et Mme de Tournon. Considérons ici les incipit d'une manière un peu plus large. Dans les deux phrases qui précèdent le premier de ses deux récits, la dauphine fait constater à Mlle de Chartres son médiocre pouvoir ; et elle ajoute : «Cependant je n'ai jamais pensé qu'à leur plaire [à la reine et à la duchesse de Valentinois] ; aussi elles ne me haïssent qu'à cause de la reine ma mère». Le mot *aussi* introduit la révélation, la référence à une autre causalité que celle qui s'exerce en surface. Le lecteur est incité à chercher systématiquement ces motivations mystérieuses dont seuls les cinq narrateurs peuvent livrer le secret. Et la liaison avec l'histoire principale réside dans ces généralisations que nous avons déjà observées, qui transforment les exemples en leçons : «Ce qui paraît n'est presque jamais la vérité» ; «les femmes sont «incompréhensibles». Deux fois sur cinq, la généralisation est explicite, et prend la forme d'une maxime. Ainsi s'affirme le sens des récits secondaires par rapport à la narration principale, souligné par des formules topiques des l'ouverture de ces récits.

Il nous reste enfin à observer le procédé technique de l'accrochage. Comment passe-t-on de la perspective auctoriale au «récit» oral prononcé par les cinq narrateurs ? Les schémas semblent se compliquer, ou si l'on préfère se raffiner progressivement, dans le cours du roman, à partir du récit 1 qui n'est en fait qu'une ébauche du procédé, du fait déjà de sa brièveté (une page et demie), et qui introduit presque sans aucune préparation le discours de la dauphine. Dans le récit 2 (l'histoire de Mme de Valentinois contée par Mme de Chartres à sa fille) on passe successivement du *sommaire* auctorial à l'imparfait («la duchesse de Valentinois était de toutes les parties de plaisir» ; Mme de Clèves s'étonne de l'attachement du roi, et «en parlait souvent à Mme de Chartres») au *dialogue*, tout d'abord à l'imparfait, marquant la répétition («est-il possible, madame, lui disait-elle»), puis au passé simple : à quatre répliques symétriques de la mère et de la fille, dont les verbes sont «répondit-elle», «reprit», interrompit», succède une dernière réplique de Mme de Chartres, introduite encore par «répondit» (Mme de

5 Paris, Nizet, 1977.

Chartres *répond* aux questions et aux ignorances de sa fille) qui amène le discours narratif proprement dit. C'est également par un dialogue équilibré entre M. de Clèves et sa femme qu'est amenée l'histoire de Mme de Tournon. Mais la brutalité de la mort de ce personnage fait qu'ici le texte auctorial d'appel est au passé simple : «M. de Clèves vint à Paris [...] promit à sa femme [...] ne revint néanmoins [...]». Le dialogue, ponctué des mêmes verbes «dit», «répondit», «reprit», «répliqua», «interrompit», comporte ici, nous l'avons vu, huit répliques. L'histoire d'Anne Boleyn, comme celle de la duchesse de Valentinois, conduit d'un imparfait auctorial de répétition («l'affaire d'Angleterre revenait souvent dans l'esprit de Mme de Clèves [...]. Elle voyait avec peine [...]. Elle s'enquérât [...]») à un passé simple : «Elle ne put s'empêcher de dire [...]». Un bref dialogue de deux répliques amène le discours de la dauphine. Quant à l'histoire du vidame enfin, elle est précédée d'un dialogue de quatre répliques relativement longues, lui-même introduit par une scène évidemment narrée au passé simple. Ainsi, s'il y a là un *topos* narratologique régissant l'insertion des récits, je le vois dans l'usage systématique du dialogue, long de deux à huit répliques seulement (moins d'une page), chargé de rendre vraisemblable la prise de parole des narrateurs.

Il ne reste plus qu'à noter l'incipit le plus clair et le moins discuté, la formule même qui introduit cette prise de parole dans les quatre dernières histoires. Mme de Chartres : «Si je ne craignais [...] que vous dissiez de moi ce que l'on dit de toutes les femmes de mon âge, qu'elles aiment à conter les histoires de leur temps, je vous apprendrais le commencement de la passion du roi [...], et plusieurs choses [...]» : conditionnel qui équivaut à un futur, tant est naturelle la réponse de Mme de Clèves : «Bien loin de vous accuser, [etc.]». Puis Clèves, à sa femme : «Je vais vous apprendre toute cette histoire.» La dauphine : «Je vais vous conter son histoire en peu de mots». Le vidame de Chartres : «Il faut vous raconter tout ce qui s'est passé [...]». Etonnante similitude de vocabulaire, et aussi de construction puisqu'on trouve associés le *je* sujet, le verbe au futur, le *vous* au datif («vous voyez», disait déjà la dauphine dans la première histoire), un *vous* qui interpelle le lecteur par-delà le narrateur.

Je me résume et conclus rapidement. Je n'étais pas sûr, au départ, que l'analyse d'un corpus aussi limité que celui des cinq récits secondaires de *La Princesse de Clèves* pût permettre la découverte de *topoi* dignes de ce nom. Aujourd'hui, par comparaison avec toutes les savantes communications que nous avons déjà entendues, il me semble qu'ici aussi nous sommes dans le vif

du sujet. Mais le fait que les histoires soient enchâssées dans un récit premier impose de prendre garde à la procédure d'insertion. Comme dans le cas des titres intérieurs du roman de Scarron, on a affaire à un ensemble. Chaque incipit étant lié à un moment de la narration principale, ils sont par là même reliés l'un à l'autre. C'est donc bien le jeu des constantes et des variantes qu'il faut observer. Ces récits ne sont pas étroitement paradigmatiques. Accrochés à la diégèse en des points sensibles, ils produisent dans leur diversité un effet accumulatif qui culmine dans l'histoire du vidame de Chartres, la seule qui soit prolongée par une prolepse assez lointaine. La répétition topique a donc ici pour rôle à la fois d'éveiller la curiosité du lecteur et de lui communiquer une impression d'inéluctabilité. En effet la série régulière des procédés d'insertion, en l'accoutumant à la réception des récits, le rend plus attentif à la variation des personnages et des circonstances, et ainsi lui fait mieux saisir la convergence morale des leçons. Unité dans la diversité, ou plutôt unité *et* diversité, c'est sur cette intersection des deux aspects d'une œuvre littéraire que le travail toposémantique produira ses meilleurs résultats.

Bernard BRAY,
UNIVERSITE DE LA SARRE

L'OUVERTURE DE POLYXENE.

Forme et signification d'une procédure d'initialité inversée.

Il faudrait être bien naïf pour supposer qu'on puisse attribuer aux romanciers de l'âge baroque la désinvolture à l'égard des procédures d'initialité qu'affiche un Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Formés à la rhétorique, ils savent les enjeux et les moyens d'un exorde bien composé même s'il faut pour cela jouer de l'inversion. Un grand roman baroque, selon la formule de Scudéry, est une «machine»¹ dont les nombreux «ressorts» sont soigneusement montés pour entraîner le lecteur, dans ce que Louis Marin appelle «le piège du récit»². C'est vrai à l'évidence de tel roman manifestement concerté, comme *l'Endymion* de Gombauld³. Ce n'est pas moins vrai de tel autre succès contemporain comme la *Polyxène*, où Molière d'Essertine, en publiant la première partie⁴, ouvre le récit d'une façon qui semble maladroite et contraire aux bons usages : par la fin. Cette maladresse apparente n'est qu'une finesse nouvelle. Elle offre tant d'avantages qu'elle est appelée à faire école. Quarante ans plus tard, quand le procédé s'est banalisé dans le roman précieux, Furetière le désigne par cette métaphore moqueuse : «écorcher l'anguille par la queue». Il le range alors parmi les «vaines subtili-

¹ Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Paris, 1641, Préface, f° 2, v°.

² Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.

³ *L'Endymion* de Gombauld, publié en 1624, est contemporain de *La Polyxène*. Il avait été, on le sait par ailleurs, et l'Avis au lecteur en témoigne, lentement mis au point. Edité, à la demande de la Reine Anne, avec une abondante illustration, il spéculé à la fois sur les moyens de l'image et du texte.

⁴ 1° édition, Paris, Toussaint du Bray, 1623 ; 2° édition, ibidem, 1624.

tés»⁵. A l'origine, tout au contraire, dans la *Polyxène*, il exerce, en situation dans l'ensemble des procédures d'initialité, et dans l'économie d'un plan déjà prévu, des fonctions narratives précises.

Telle quelle, cette première partie de la *Polyxène* connaît, dans les années 1620, un succès remarquable et durable. Racan et Saint-Amant la portent aux nues, mais aussi Jean-Pierre Camus⁶. Sorel songe immédiatement à donner à *Polyxène* une suite de son cru⁷. La voie est libre en effet. Molière est mort prématurément en 1624, l'année même où paraît la seconde édition, augmentée, de la première partie de *Polyxène*. Il a laissé des «mémoires» qui permettront au libraire de publier en 1632 une troisième édition de cette première partie «revue, corrigée et augmentée par l'Autheur avant sa mort», en même temps qu'une *Suite et Conclusion de la Polyxène du Sr. de Molière*⁸. C'est en 1634 seulement que Sorel peut publier à son tour *La Vraye suite des*

⁵ Furetière, *Le Roman bourgeois*, 1666 ; éd. Fournier, Bibl. élzév., Paris, Jannet, 1854, p. 28.

⁶ - Racan, *A la Polyxène de Molière*. Epigramme. Pour mettre au commencement de son livre :

Belle princesse, tu te trompes
De quitter la cour et ses pompes, etc.

Cf. Racan, *Œuvres complètes*, éd. Tenant de Latour, Bibl. élzév., Paris, Jannet, 1857, T. 1, p. 224.

- Saint-Amant, *Les Visions*, v. 205 sqq :

O belle Polixène! Amante infortunée!

in *Œuvres*, éd. Balbé-Lagny, S.T.F.M., T. 1, 1971, p. 175-176.

- Camus, *La Cléoreste de Monseigneur de Belley*, 1626, II, p. 747 :

Une narration certes fabuleuse et vaine, mais si pure et si chaste...

⁷ *La Vraye Suite des Aventures de la Polyxène*, 1634, Au lecteur : je fis donc un dessein de vous donner la continuation des Aventures de Polyxène (...) lorsqu'il me ressouvint que j'y avais employé quelques heures dans un âge qui ne me permettait pas d'avoir de plus sérieuses occupations. Je fis donc en sorte de recouvrer ce divertissement de mes jeunes années...

⁸ Paris, Toussaint du Bray, 1632. Anonyme. L'épître dédicatoire est signée Pomeray ; le privilège est au nom de «François Pomeray» «marchand libraire à Paris», avec association de Toussaint du Bray. Cette «Suite Pomeray» est destinée à être vendue avec la 3^e édition de la *Polyxène*, 1^o partie, publiée à la même date chez le même éditeur. Il existe des exemplaires des deux volumes en reliures d'époque uniformes : cf. Catal. Bérès 69, n^o 327.

*Avantures de la Polyxène, du feu sieur de Molière, suivie et conclue sur ses Mémoires.*⁹

En attendant, dès 1627, Sorel saisit l'occasion offerte par la publication de son *Berger Extravagant* pour signaler et analyser l'originalité technique majeure que constitue l'ouverture de la *Polyxène*. Il cite textuellement son *incipit*, tel qu'il pouvait le connaître d'après les deux premières éditions, de 1623 et 1624, les seules publiées à cette date :

Les Avantures de Polixène commencent ainsi :

«Depuis que Polyxène eut appris la mort de son cher Clyante, elle résolut de mourir, ou pour le moins de ne plus vivre sur un lieu où tous les objets lui remettaient devant les yeux la mémoire de ses contentements passés, etc.»¹⁰

Etrange début pour une ouverture romanesque, dont Sorel souligne aussitôt la déconcertante nouveauté :

Après vous n'entendez rien, car vous ne savez qui sont les personnes dont l'auteur parle, ni en quelle contrée de la terre elles sont. Cela ne s'apprend que par hasard, et sans qu'il suive aucune méthode pour le faire savoir. Je gagerais tout ce qu'on voudra, que si l'on donnait ces livres à un homme qui ne saurait pas que les auteurs des Romans font cela tout exprès, et qu'il n'eut jamais lu que des histoires véritables, il demanderait si le commencement de l'histoire avait été perdu, et si ce ne serait là qu'un fragment. Que je dise ceci aux protecteurs des Romans, ils me répartiront que c'est que Molière et les autres ont imité Héliodore. Mais, ô stupidité plus que brutale ! Tels commencements de livres diffèrent plus de celui de Théagène, que le noir ne diffère du blanc ?¹¹

Sorel, bon connaisseur, est loin d'exagérer. Rien, en effet, dans le début de *Polyxène*, ne rappelle les procédures d'initialité des romans antiques qui servent de référence et de modèle aux fictions modernes ; point de topos phatique à la manière d'Apulée, où le narrateur affirme à la fois sa présence et son intention :

⁹ Paris, Sommaville, 1634. A partir de 1635, Sommaville reprendra le privilège de du Bray, pour la *Polyxène* de Molière, et cette *Vraye Suite* formera, chez cet éditeur, le second volume d'une *Polyxène* complète. cf. Catal. Bérès 69, n° 327.

¹⁰ B.E., *Remarques sur le 8e Livre*, p.363/640.

¹¹ *ibidem*.

Je vais, dans cette prose milésienne, te conter toute une série d'histoires variées et flatter ton oreille bienveillante d'un murmure caressant.¹²

Procédé de captation qui deviendra chez Jean-Pierre Camus, mais sur un ton bien différent :

Je ferai l'ouverture de ces spectacles d'horreur par un entassement de meurtres.¹³

Molière néglige ce type de topos, comme il oublie aussi celui de la *doxa vaga*, dans lequel une banalité sert de transition entre l'univers du lecteur et celui de la fiction, à la façon de Lucien :

De même que les athlètes / ont soin de relâcher leur effort au moment opportun / de même je suis d'avis que les intellectuels doivent / relâcher leur esprit.¹⁴

C'est sur le même mode que François de Rosset ouvre la première de ses *Histoires tragiques* :

Encore qu'il n'y ait rien de si difficile au monde, que de faire ce qu'on ne doit dire, toutefois ceux qui font profession d'être sages, et qui chérissent leur vie doivent prendre garde soigneusement à retenir leur langue, puisqu'une seule parole simplement proférée ruine bien souvent toute une famille. L'histoire déplorable que je vais réciter, arrivée depuis peu de temps en Asie, confirme la vérité de mon dire.¹⁵

Non seulement le début choisi par Molière néglige tous ces topoi de la *doxa* ou de la prise de parole, mais il se prive encore du recours à ceux que recommande la rhétorique : *Quis ? Quid ? Ubi ? Quibus auxiliis ? Cur ? Quomodo ? Quando ?*

¹² Apulée, *Les Métamorphoses*, Livre 1, 1, trad. Grimal, in *Romans grecs et latins*, coll. Pléiade, p.145.

¹³ Camus, *Les Spectacles d'horreur*, 1630,p.1.

¹⁴ Lucien, *Histoire véritable*, trad. Grimal, in *Romans grecs et latins*, op. cit., p.1345.

¹⁵ Rosset, *Les Histoires tragiques de notre temps*, 1614 sqq., Histoire I. La Mort tragique arrivée à un Seigneur de Perse, citée sur l'éd. de Lyon, Deville, 1675, p.1.

La présentation de l'héroïne se réduit à l'énoncé du nom de Polyxène, celle de ses fins et de ses mobiles à l'allusion au désir de disparaître pour «suivre son cher Clyante». Aucun temps, aucun espace ne sont indiqués. Ni référence à la chronologie absolue, comme dans *L'Admirable Histoire du Chevalier du Soleil* traduite par Rosset en 1616 :

Après que le Grand Empereur Constantin eut peuplé Constantinople de nobles citoyens de Rome...¹⁶

Pas la moindre référence au temps qu'il fait, comme dans le *Francion* de 1623 :

Les voiles de la nuit avaient couvert tout l'horizon...

Aucune situation dans un espace géographique, comme la ville de Mytilène chez Longus, ou le Forez mythique de *Astrée*. Même les ouvertures *in medias res*, à l'exemple des *Ethiopiennes*, savent utiliser les topoi circonstanciels de la rhétorique tout en recherchant l'effet de surprise par un événement spectaculaire : l'éclipse de lune, les coups de trompette et de cymbales, la voix mystérieuse entendue dans la nuit qui font l'ouverture dans *l'Endymion* de Gombauld, contemporain de la *Polyxène*. Elles savent donner à l'extraordinaire la caution d'un espace et d'un temps précis. Il n'en va pas autrement chez Scudéry, qui prend garde d'offrir au lecteur de tels repères, pour situer l'entrée du Grand Soliman dans Constantinople qui fait l'ouverture de *Ibrahim*, l'incendie sur le fond duquel se détache l'amoureux *Artamène*, ou l'inondation et le tremblement de terre qui interrompent les noces d'Aronce et de *Clélie*.

Molière, lui, en use tout autrement. Sans topos phatique, sans topos gnomique, sans topos circonstanciel, l'ouverture de *Polyxène*, comme le signale Sorel, ne se rattache à aucun type traditionnel. Affranchie de tout modèle, et créatrice d'un effet d'étonnement, cette procédure d'initialité est à la fois un trait de libertinage technique et une grâce baroque.

¹⁶ *L'Admirable Histoire ...*, Paris, Foüet, 1617 (1ere partie), chp.1, p.1.

Dès les années 1620, elle fait école au point que pour un fou de littérature romanesque comme Lysis, le héros du *Berger Extravagant*, il n'est point d'autre forme de début qui vaille. Quand il demande à Clarimond de mettre sa vie en roman, il n'est pas satisfait de la manière traditionnelle dont celui-ci commence :

Sous l'heureux règne du plus invincible Roy des fleurs de Lis, florissait à Paris le fils d'un marchand de soie, dont la vertu égalait la noblesse de race, et dont la noblesse de race était surpassée par les richesses.¹⁷

Ce procédé, selon Lysis, manque d'agrément. Il exige au contraire que :

L'histoire commence par le milieu. C'est ainsi que font les plus célèbres romans. Il faut entrer petit à petit dans le grand cours de l'histoire, et n'en découvrir le secret au lecteur que le plus tard qu'il sera possible.¹⁸

Clarimond comprend et s'exécute ainsi :

Vous voulez donc (...) que votre histoire soit faite comme celle de Polixène (...) Il me faudrait mettre dès le commencement que depuis que Charite eut appris par les lettres de Lysis l'extrême passion qu'il avait pour elle, son esprit fut assailli de diverses pensées ou choses semblables¹⁹

Tel est bien, en effet, le style de *Polyxène*. Tout y est : l'absence de références à un temps et à un espace objectif, et même le vocabulaire, grâce au «depuis que» initial. Présentée ainsi, sous son aspect purement formel, cette manière semble à la fois capricieuse et insensée. Or, elle n'est ni l'un ni l'autre.

Car, malgré les apparences, l'ouverture insolite de *Polyxène* est un coup calculé ; c'est la première pièce d'un piège narratif. Il suffit de comparer le texte original de 1623 à la dernière version, publiée en 1632, « revue, corrigée et augmentée par l'Autheur avant sa mort », pour en être bien certain.

¹⁷ B.E. 2e partie , Livre VIII, p.273/330.

¹⁸ *ibidem*, p.274/330.

¹⁹ *ibidem*, p.274/330 et p.275/331.

L'entrée en récit a été remaniée, mais c'est pour devenir encore plus elliptique. L'allusion au lieu anonyme, espace purement sentimental de ce début d'action :

Un lieu où tous les objets lui remettaient devant les yeux la mémoire de ses contentements passés

est effacée entièrement. Et la phrase initiale, réduite de moitié, devient :

Le regret qu'eut Polyxène de la mort de son cher Clyante la fit résoudre à le suivre.

Cette entrée par une sortie est sans aucun doute le résultat d'une option narrative. On peut tenter de le montrer en tenant *Polyxène* pour ce qu'elle est formellement, c'est-à-dire une réécriture d'un épisode de *Astrée*. Sorel, dans une autre remarque, le signalait déjà :

Quant à moi, il me semble que la Polixène n'est autre chose qu'une imitation de l'histoire de Daphnide qui est dans *Astrée*. Cette Daphnide, étant déguisée comme Polixène, conte son histoire au Druides Adamas, de même que l'autre conte la sienne à la nymphe Ericie pour en juger, et le serviteur de l'une et de l'autre se trouvent là pour dire les choses qu'il n'y a qu'eux qui sachent, et leurs jalouses maîtresses les reprennent toujours sur leurs mensonges.²⁰

Cette analogie formelle entre l'hypotexte de d'Urfé et l'hypertexte de Molière est exacte, mais elle ne porte que sur le corps principal du récit, à partir de l'entrée véritable en Histoire, qui est signalée, dans un cas comme dans l'autre par un titre de relais : *Histoire d'Euric, Daphnide et Alcidon* chez l'un; *Histoire de Polixène* chez l'autre. Avant ce récit principal, les deux procédures d'initialité sont tout opposées. D'Urfé introduit progressivement Daphnide et Alcidon dans la compagnie qui entoure le druide Adamas, donc sur un horizon bien connu du lecteur. Avant de leur céder la parole, par trois présentations successives qui occupent environ une cinquantaine de lignes au total, il les définit. Le troisième protagoniste, Euric, n'intervient que dans la suite du récit. Mais quand il apparaît il n'y a aucun doute sur son identité littéraire et allégorique. Dans ce roi des Wisigoths, dans ce prince politique et amoureux

²⁰ B.E., Remarques sur le XIIIe Livre, p.709/727.

qui semblait avoir été conservé parmi tant de dangers par le génie de la Gaule, comme le seul des hommes capables de lui rendre et sa splendeur et son repos.²¹

le lecteur reconnaît sans peine, à une lettre près, celui que ses compatriotes béarnais appelaient familièrement «nouste Enric».

Molière au contraire fait surgir en trois pages sur un fond vide et sans les définir autrement que par leurs noms et leurs relations sentimentales Polyxène et Clyante, puis Cloryman :

Durant qu'elle s'affligeait, Cloryman, qui l'aimait passionnément, espérant bien de tirer quelque avantage de la perte de Clyante, l'alla veoir.²²

Dans les 108 pages d'ouverture qui suivent, Polyxène rebute ce nouveau soupirant ; il s'obstine et va jusqu'à entrer, pour l'obtenir, en rébellion contre son roi, dans des jeux d'amour et de politique qui évoquent par avance *Suréna*. Au bout du compte, Polyxène se rend au temple de Diane pour solliciter de la déesse l'issue de sa double aporie :

il faut qu'un mort ressuscite pour me faire vivre et qu'un Amant obstiné cesse de m'aimer.²³

C'est alors seulement que va commencer, sous un titre de relais, *l'Histoire de Polyxène* et que va s'amorcer une logique narrative traditionnelle. L'héroïne prend la parole ; elle revient en arrière pour apprendre enfin au lecteur les causes des effets qu'il a découverts sans les comprendre dans l'ouverture. Elle se définit et se situe enfin :

Vous devez savoir, Madame, que je suis née au royaume de Chypre. Il n'y a personne qui n'ait ouï dire que cette île est la plus fertile d'Asie...²⁴

Tous les topoi de définition et de circonstances vont maintenant se remplir.

²¹ *L'Astrée*, IIIe partie, Livre III, éd.1620, f°68 verso.

²² P., p.3.

²³ P.,p.91.

²⁴ P.,p.109.

Il est donc bien vrai que Molière suit le même schéma narratif que d'Urfé, celui du récit par retour en arrière. Mais son originalité reste entière. Au lieu d'utiliser le procédé de l'«ouverture sur une suite» pour familiariser le lecteur avec les personnages, il s'en sert au contraire pour les lui rendre opaques et incompréhensibles. Et surtout, en feignant de provoquer des interrogations sur le destin de l'héroïne, il apporte en fait, d'entrée de jeu, la réponse unique et définitive. Le lecteur ne comprendra qu'aux dernières pages du roman comment il a été joué dès le début : c'est en apparence seulement que le récit s'ouvrirait par le milieu. En réalité, il commençait par la fin. La première phrase offrait la clé du sens. Les questions qui paraissent se poser dès l'incipit et qui restent en suspens dans les 108 pages de l'ouverture trouvent en effet, dans le déroulement de l'*Histoire de Polyxène*, et de celles qui suivent, de la page 109 à la page 1062, les réponses les plus fausses et les plus contradictoires.

A la page 180 seulement on apprendra ce qu'est Clyante ; à la page 850, on saura qu'il a péri en mer, à la page 869 qu'il en a réchappé, mais à la page 889 on lira comment il est mort dans une échauffourée terrestre, à la page 973 pourquoi il n'est pas mort dans cette action, et enfin, dans les dernières pages, pour quelles raisons tout doit continuer dans la direction indiquée par l'incipit, c'est-à-dire comme s'il était mort.

Tout doit continuer comme s'il était mort en effet, parce que pendant qu'on le croyait disparu, son rival Cloryman a poursuivi auprès de Polyxène une cour exemplaire et même héroïque. La princesse est donc de plus en plus partagée entre deux amours. Non, comme la Daphnide de l'*Astrée*, entre deux natures d'amours différentes :

celle que je porterais au Roi Euric s'appellerait Raison d'Etat, et celle que je continuerais avec lui (Alcidon) Amour du Cœur.²⁵

Polyxène, au contraire, est placée entre deux amours de nature identique, entre deux Princes amis dont chacun est le héros de la Cour où il vit. Implicitement, Molière se propose la même gageure que Nerval, deux siècles plus tard, au chapitre XIII de *Sylvie* :

²⁵ *L'Astrée*, IIIe partie, Livre IV, éd.1620, f°126 verso et 127 recto.

Si j'écrivais un roman, jamais je ne pourrais faire accepter l'histoire d'un cœur épris de deux amours simultanés.

Ce cœur partagé est bien déjà celui de Polyxène, même s'il s'analyse avec plus de réflexion que d'émotion auprès d'Ericie sa confidente :

Vous trouverez peut-être étrange, Madame, qu'ayant tant de passion pour ce chevalier j'entretienne Cloryman en l'opinion qu'il avait que je l'aimais. Certes, Madame, cela l'est aussi : mais il y avait quelque chose qui m'empêchait de la changer pour ce qu'il avait été le premier de mes serviteurs. Je ne sais si c'était vanité d'être servie par le plus honnête homme de la Cour. Toutefois, il me semble que quelque plus forte considération m'ôtait la liberté de l'oublier, et me faisait trouver véritable ce que j'avais oui dire souvent, qu'il n'y a rien de si difficile que d'effacer les premières impressions qu'Amour fait naître dans nos âmes. D'ailleurs, voyant reluire les mêmes vertus en Clyante, et ne pouvant vaincre l'inclination que j'avais à l'aimer, je n'osais résister à la violence que me faisait cette passion : car quelle apparence y avait-il que parce que Cloryman m'avait aimée le premier, je dusse récompenser d'ingratitude celui qui me servait avec la fidélité et le respect que me témoignait Clyante ? Amour se devrait nommer tyrannie, s'il gênait un esprit à ne vouloir du bien qu'à une personne, et me semble qu'il serait plus facile de n'aimer rien du tout, que de réduire notre affection à un seul sujet.²⁶

Prisonnière de ce double amour, dont le temps ne fait que renforcer la pression contradictoire, Polyxène se trouve à la fin immobilisée dans l'indécision, et ne peut sortir de l'impasse qu'en se retirant du monde et en renvoyant ses amants dos à dos :

Que ferai-je donc ? Il faut que comme vous avez été égaux en fidélité, votre récompense ou plutôt mon ingratitude soit égale. Il vaut mieux que vous me perdiez tous les deux. Mais afin que vous ne trouviez pas ma perte si étrange, assurez-vous que puisque je ne peux être à vous, je ne serai jamais à personne.²⁷

Du désir de suicide initial à la décision finale d'entrer au couvent, le roman s'achève sur le même topos — la retraite — par lequel il avait commencé. Composition qui s'épanouit comme la queue du paon baroque, ou comme un éventail où l'ensemble des lames déployées ne fait que prolonger

²⁶ P., pp.365-366.

²⁷ P., p.1059.

l'arabesque dont la courbe apparaissait inscrite sur la première lame. L'explicit et l'incipit se rejoignent dans une même signification. La multiplicité des événements se résorbe dans l'unité du renoncement.

Dès la première phrase, Polyxène était immobilisée par l'amour dans le regret d'un amant perdu. A la dernière page, elle se retrouve immobilisée entre deux amours simultanés. Entre temps, les gesticulations de l'Amour, de la Vertu et de la Fortune se sont réciproquement annulées. Restent les Dieux, seule permanence à laquelle Polyxène puisse se consacrer. La forme libertine de l'ouverture du récit porte bien le même sens qu'un tableau de *Vanités* baroque.

Pour qui cette leçon de Vanité ? On peut, pour tenter de le préciser, recourir à ce paratexte initial, l'*Épître dédicatoire*, qui est avec l'incipit et l'ouverture, l'élément obligé de la procédure d'introduction dans tout grand récit baroque. De même que *Polexandre* s'adresse au Roi, *Endymion* à la Reine Mère, *Ibrahim* à la Duchesse de Rohan ou *le Grand Cyrus* à Madame de Longueville, *Polyxène* est précédé d'une dédicace à Madame la Princesse de Conty. Il n'est pas question de nier les fins intéressées de cette épître initiale. Marolles, ami de Molière, note dans ses *Mémoires*, à propos de son Lucain, que

Madame la Princesse de Conty, qui avait l'humeur du monde la plus civile et la plus obligeante, en fit plus d'état qu'il ne méritait, et fut cause qu'il s'en débita un assez bon nombre.²⁸

Molière compte bien lui aussi sur la même obligeance, puisqu'il utilise dès la première phrase de sa dédicace, le terme de «protecteur».

Mais il y a bien plus dans une telle procédure d'oblation. Louis Marin l'a montré à propos du *Pouvoir des Fables* de La Fontaine²⁹. Pour Molière, il s'agit de dresser, avant le portrait du héros fictif encore dans l'ombre, le portrait du héros vivant dont il sera le reflet. Molière le précise à la Princesse :

²⁸ Marolles, *Mémoires*, Paris, 1656, p.55 (année 1623).

²⁹ Louis Marin, op.cit., p.15/34.

pour le moins y verrez vous l'Image de vos Vertus en la plus sage Princesse qui ait jamais été.³⁰

Ainsi se projette déjà sur l'œuvre à venir une lumière d'allégorie. Mais dans l'hyperbole de la formule finale on devine que le roman ne sera pas seulement copie ; il sera en même temps modèle :

quel honneur plus grand puis-je espérer, que de vous avoir représenté en sa vie, toutes les qualités qui rendent admirable une grande Princesse.³¹

Avant même que ne commence le récit, à travers la destinataire par excellence, un horizon d'attente est esquissé. Dans le personnage romanesque de Polyxène, on pourra lire une interprétation allégorique du personnage historique connu de tous dans les années 1620 qu'est Louise Marguerite de Lorraine. Molière prend soin d'en rappeler la valeur exemplaire :

j'ai veu par expérience, qu'aux provinces de la France où les peuples sont les moins capables de juger du mérite des choses, on n'y parle jamais de la Cour qu'on ne dise que vous en êtes l'un des plus grands ornements, et que la Cour même n'y est presque connue que par vous.³²

Fille d'Henri de Guise, le Balafgré, veuve de l'atroce Conty, la Princesse a été mêlée à toutes les intrigues amoureuses de la Cour d'Henri IV. *Les Amours du Grand Alcandre*, qui sont peut-être de sa plume, ne laissent aucun doute sur ce point. Tallemant détaillera plus tard ses multiples amours et l'incroyable mais authentique double intrigue qu'elle entretint avec Givry et Bellegarde³³. En 1620, la Princesse, familière des deux reines, figure aussi parmi les intimes de l'Hôtel de Rambouillet. Mais le passé ne saurait être oublié. Molière, avec les précautions et le respect qui s'imposent, en suggère la leçon qui sera aussi celle de son roman :

Il s'est trouvé peu de personnes, quelque vertueuses qu'elles aient été, à qui l'Envie ou la Médisance n'ait tâché d'ôter une partie de l'honneur qu'elles

³⁰ P., Epître, f° 6 verso.

³¹ P., ibidem, f°7, recto et verso.

³² P., ibidem, f°7, 3 verso.

³³ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Adam, Pléiade, T.1, p.34.

avaient acquis. Ce malheur est d'ordinaire attaché à ceux à qui la vanité fait trop présumer de soi³⁴.

Le message de renoncement, qui s'inscrit déjà dans le début libertin de *Polyxène*, affranchi des modèles antiques, s'adresse donc, à travers la Princesse de Conty, à toutes les lectrices de roman qui cherchaient à la Cour et à l'Hôtel de Rambouillet leurs modèles sentimentaux. C'est le même genre de public qui assurera jusqu'à la fin du siècle le succès du roman de Molière, qui appréciera les débuts *in medias res* de Scudéry, avant de retrouver dans *La Précieuse* de Michel de Pure, une nouvelle Polixène³⁵.

C'est encore aux lectrices attardées de Molière d'Essertine que s'adresse l'auteur des *Précieuses Ridicules*. Si l'on se souvient en effet de l'ouverture par la fin de la première *Polyxène* et de l'avenir qu'elle prépare, on peut lire une inconséquence de plus dans l'attitude de Magdelon à la scène IV de la comédie. Tout en s'affublant du nom de Polixène

«qui ne saurait décrier le plus beau roman du monde»

la fille de Gorgibus refuse cependant

«de prendre justement le roman par la queue»

c'est-à-dire

«d'en venir de but en blanc à l'union conjugale.»

Assurément, elle n'a pas bien lu le roman qui lui sert de modèle. «Prendre le roman par la queue», ce n'est pas accepter le mariage, c'est au contraire s'engager sur le chemin de la retraite et de la solitude. Dès sa première phrase, la *Polyxène* de Molière le laissait pressentir.

³⁴ P., ibidem, f°5, recto.

³⁵ *La Précieuse, ou le Mystère des Ruelles*, 1656, éd. Magne, S.T.F.M., T.I, p.114, Histoire de Polixène, Loine et Mélasire.

NOTES

A) J'appelle ici **procédures d'initialité** tout ce qui précède l'entrée dans «le grand cours de l'histoire», selon l'expression de Sorel. Cet ensemble peut comprendre, dans une fiction narrative du 17^e s., des éléments nombreux et divers, paratextuels (portrait, frontispice, titre et sous-titre, épître dédicatoire, avis au lecteur, poèmes d'hommage, etc.) ou textuels (**incipit**, c'est-à-dire première séquence grammaticale autonome, et **ouverture**, c'est-à-dire partie du texte qui va de l'incipit compris à l'entrée dans «le grand cours de l'histoire»).

Cette entrée est particulièrement nette dans l'édition de *La Polyxène* que j'ai utilisée (3^e éd., la dernière revue et corrigée, 1632). Elle est signalée par un titre de relais, *Histoire de Polyxène*, précédé d'un blanc et surmonté d'un bandeau.

B) Dans les références :

B.E. renvoie au *Berger Extravagant* de Sorel, ed. 1627, Slatkine Reprints, Genève 1972. Le premier nombre désigne la pagination 17^e., le second celle du reprint.

P. renvoie à *La Polyxène de Molière. Troisième Edition revue, corrigée et augmentée par l'Auteur avant sa mort*, Paris, Toussaint du Bray, 1632.

Jean-Claude BRUNON
UNIVERSITE PAUL-VALERY

L'INCIPIIT NARRATIF ET L'ENTREE EN SCENE : TROIS ŒUVRES DE Mme DE LA FAYETTE

«Le titre d'une nouvelle exclut tout ce qui n'est pas nécessaire pour la composer. [...] On donne dès l'ouverture de l'histoire une idée du lieu et du règne que l'on a choisis. On fait entendre si c'est de la paix ou de la guerre que naîtront les principaux nœuds, et toutes ces choses doivent être exprimées dans la première période.»¹ Ces observations du théoricien Du Plaisir, dont les remarques sur la production romanesque datent de 1683, servent à témoigner, à l'époque de la parution de l'œuvre romanesque de Mme de La Fayette, d'une conscience assez précise des composantes de l'ouverture narrative et du lien fonctionnel entre le registre historique et le registre romanesque. Elles invitent aussi à discuter du rapport entre la théorie et la pratique du roman et tout particulièrement des composantes de l'ouverture narrative dans la perspective diachronique de la production romanesque des années 1660 à 1680, période durant laquelle le petit roman atteignit son apogée.

Le présent travail se donne comme but très restreint de superposer trois œuvres romanesques attribuées à Mme de La Fayette (*La Princesse de Montpensier*, *La Princesse de Clèves*, *La Comtesse de Tende*) afin d'en étudier la configuration narrative de l'entrée en scène de l'héroïne éponyme. Cette configuration narrative, ou topos, qui ressort clairement de la superposition des trois œuvres, peut se résumer par les phrases, «Une jeune fille belle et noble entre en scène à un moment historique. Son mariage sera

¹ DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, éd. Philippe Hourcade, Genève, Droz, 1975, pp. 45 et 53.

malheureux.» Dans les trois textes, cinq toposèmes ou éléments constants caractérisent la description initiale de l'héroïne : le mariage, la naissance, la jeunesse, la beauté, la cour (comme décor historique). Le titre de ces trois œuvres peut être considéré comme une sixième constante, en ce que, conformément à la définition de Du Plaisir, il annonce l'héroïne éponyme dont la liaison amoureuse hors du mariage constituera l'action romanesque principale. Dans deux des trois œuvres analysées, *La Princesse de Montpensier* et *La Comtesse de Tende*, le mariage de l'héroïne est déjà malheureux dès l'entrée en scène de celle-ci. Cette distinction, qui est de toute première importance, s'explique par la coexistence, dans les deux nouvelles, de deux registres, l'un historico-biographique, l'autre romanesque, dès la première description de l'héroïne. Dans ces deux œuvres également, l'ouverture narrative et l'entrée en scène sont simultanées, tandis que dans *La Princesse de Clèves*, le topos supposé ne se trouve pas dans l'ouverture absolue. Comme Alain Niderst l'a fait remarquer², Mlle de Chartres, au début de la narration, n'a pas de portrait, mais plutôt une histoire, une biographie et peu de qualités. A mesure que la narration se développe, la peinture conventionnelle du personnage s'accompagne du romanesque, de l'analyse. Dans la présentation initiale de cette jeune femme qui deviendra la princesse de Clèves³, il n'y a aucune indication sur ce qu'on peut appeler le côté passionnel, la capacité d'aimer de l'héritière. Pour les deux autres héroïnes, par contre, le registre romanesque est déjà présent dès l'entrée en scène. La raison n'en est que trop évidente. *La Comtesse de Tende* et *La Princesse de Montpensier* sont des nouvelles, par conséquent beaucoup moins longues que *La Princesse de Clèves*, qui est un roman ; les données de l'action sont nécessairement présentées d'une façon plus concise. Celle qui deviendra la comtesse de Tende se caractérise par toutes les valeurs conventionnelles de la société dont fait partie Mme de La Fayette et ses narrataires contemporains⁴ ; «Proche parente de Catherine de Médicis, « elle est «fort jeune» et d'une beauté croissante. Mais elle est aussi «vive» et «d'une race italienne», ce qui

² Alain NIDERST, *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973, p. 53.

³ Mme de LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves*, dans *Romans et nouvelles*, éd. Alain Niderst, Paris, Bordas, 1990, pp. 259-60.

⁴ Mme de LA FAYETTE, *La Comtesse de Tende*, dans *Romans et nouvelles*, p.419.

sert (apparemment)⁵ à expliquer sa capacité d'aimer et d'être jalouse. Elle est déjà mal mariée, car son amour passionné pour son époux n'est pas réciproque. Sa jalousie est fort évidente («elle ne se donnait point de repos ; elle n'en laissait point à son mari»), mais malgré sa jeunesse elle est déjà assez égoïste pour pouvoir se guérir et de sa jalousie et de sa passion.

Ici, dans la première présentation de l'héroïne, ces indications romanesques servent à modifier un portrait historico-biographique qui serait sans cela tout à fait conventionnel, presque neutre, comme l'est celui de Mlle de Chartres. Le cas passionnel de celle qui deviendra la princesse de Montpensier diffère légèrement de celui de la comtesse de Tende. Dans la première description de cette jeune femme⁶, la narratrice extradiégétique nous fait savoir qu'elle est, malgré sa jeunesse, non seulement capable d'aimer avec passion mais aussi de cacher aux autres cet amour. Comme celle de la comtesse de Tende et de la princesse de Clèves, sa description initiale est emblématique des valeurs conventionnelles de la narratrice et de ses narrataires contemporains. Héritière «très considérable», d'une jeunesse extrême, elle fait preuve des «commencements d'une grande beauté». Mais elle se distingue de celle qui deviendra la princesse de Clèves en ce que le registre historico-biographique s'accompagne déjà, dans cette première description, du registre romanesque. Mlle de Mézières aime avant son mariage le frère de celui auquel elle avait été promise, le duc du Maine, et son amour pour le duc de Guise est réciproque, amour qu'ils réussiront pendant un certain temps à cacher au monde de la cour. Son mariage politique au prince de Montpensier, avantageux non pas à elle-même, mais à la maison de Bourbon, se caractérise ainsi par une inégalité d'amour dès le début.

Ainsi, malgré une configuration narrative presque identique dans la présentation initiale de l'héroïne dans les trois œuvres, l'absence du registre,

⁵ Claudine HERRMANN soutient qu'«on suppose que Mme de La Fayette a choisi une Italienne pour pouvoir montrer une femme passionnée et spontanée, ce qui était probablement introuvable à la cour de France.» (*Mme de La Fayette, Histoire de Mme Henriette d'Angleterre, La Princesse de Montpensier, La Comtesse de Tende*, éd. Claudine Herrmann, Paris, Ed. des Femmes, 1979, p. 186.)

⁶ Mme de LA FAYETTE, *La Princesse de Montpensier*, dans *Romans et nouvelles*, p. 5.

ou plutôt d'un contexte romanesque dans l'entrée en scène de Mlle de Chartres sert à la distinguer de celle des deux autres héroïnes. La différence est d'ordre actanciel, en ce que le désir de Mlle de Mézières (la princesse de Montpensier) et de Mlle de Strozzi (la comtesse de Tende) a déjà, dès leur entrée en scène, un objet. Mlle de Chartres (la princesse de Clèves) ne connaît même pas le désir, au moment où elle se présente au narrataire. Même après son mariage avec M. de Clèves, elle ne connaîtra aucune passion pour celui-ci.

Des configurations narratives récurrentes facilement informatibles nous permettent de supposer un topos commun, mais est-ce que les différences qui servent à distinguer ces trois textes ne sont pas d'une importance encore plus grande que ces similarités d'ordre quelque peu superficiel ? Pour les découvrir, il faut examiner à quel point dans la narration l'héroïne fait son entrée en scène et quel est le rapport fonctionnel entre cette entrée en scène et l'ouverture narrative au sens strict.

La présentation initiale de Mlle de Chartres⁷ fut vivement contestée, on le sait bien, dès la parution du roman. Fontenelle⁸ et Valincour⁹ trouvent à redire à l'entrée tardive de l'héroïne et à la description détaillée de la cour d'Henri II qui la précède. Mais il y a un lien fonctionnel essentiel entre cette longue description de la cour et celle de l'arrivée de Mlle de Chartres. La cour, qui se caractérise surtout par un éclat extérieur et physique, est un lieu néfaste pour ceux ou celles qui n'y sont pas initiés, un lieu où, comme le dira plus tard Mme de Chartres, «ce qui paraît n'est presque jamais la vérité»¹⁰. Le couple Henri II / Mme de Valentinois est emblématique des rapports passionnels hors du mariage, du décalage constant entre l'être et le paraître. Dans le deuxième paragraphe de la description de Mlle de Chartres, c'est la beauté physique éclatante de celle-ci qui est soulignée. La description de cette beauté semble, au premier regard, être assez neutre, et ne témoigner d'aucune intervention de la narratrice qui chercherait à guider le narrataire, mais c'est le nom, «éclat», repris deux fois dans la description initiale de l'héroïne, qui

⁷ v. note 3.

⁸ FONTENELLE, «Lettre sur la Princesse de Clèves», *Mercure Galant*, mai 1678.

⁹ VALINCOUR, *Lettres à la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves.*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1678.

¹⁰ Mme de LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves*, dans *Romans et nouvelles*, 277.

nous invite à établir un lien fonctionnel essentiel entre ce portrait initial de l'héroïne et la description détaillée de la cour qui la précède, ou l'ouverture au sens strict. C'est la beauté physique de Mlle de Chartres qui lui donne son éclat, beauté d'autant plus remarquable que la jeune femme se trouve dans un lieu constamment fréquenté par des oisifs d'une beauté frappante. Une opposition remarquable caractérise la description initiale de Mlle de Chartres, opposition qui ne devient évidente que dans la juxtaposition de cette description avec celle de la cour en général. Tandis que l'éclat de la cour évoqué en détail dans les premières pages du roman est tout extérieur, l'éclat que recherche Mme de Chartres pour sa fille, mentionné dans le contexte du portrait négatif qu'elle fait des hommes, est d'ordre moral. L'honnête femme qu'elle cherche à créer sera moralement supérieure à toutes celles de la cour qui manquent de vertu et qui s'engagent dans des rapports passionnels hors du mariage. La jeune héritière se distingue physiquement parmi la multitude de «belles personnes» à la cour, mais l'éclat physique qui la distingue comme membre de ce groupe est précisément ce qui lui refusera le droit d'entrée au club des honnêtes femmes décrit et valorisé par sa mère, groupe dont l'éclat est tout moral. C'est par la juxtaposition de ces deux «éclats» dans la description initiale de l'héroïne, celui qui est uniquement moral, valorisé par sa mère, et celui qui lui vient gratis, par sa beauté physique, que la narratrice cherche à suggérer quel sera son destin amoureux. Il faut deviner¹¹ le registre romanesque, qui se suggère en sourdine, dans une description qui donne l'impression d'être complètement neutre, mais qui ne l'est pas tout à fait. Ce qu'il faut souligner, c'est que cette présentation initiale de l'héroïne ne pourrait se placer ailleurs dans la narration. Elle doit nécessairement s'insérer entre le portrait ambigu de la cour et la description de la chute de l'héroïne qui s'accomplit précisément parce que celle-ci s'engage dans un rapport passionnel pareil à ceux de toutes les autres femmes à la cour. En tombant dans le «précipice» métaphorique, elle se mettra au même niveau que celles dont sa mère aurait cherché à la séparer par sa supériorité morale. Après cette description initiale presque neutre, son histoire passionnelle peut enfin commencer, car le registre

¹¹ Dans la préface d'une série d'études récentes sur *La Princesse de Montpensier* et *La Princesse de Clèves*, Pierre RONZEAUD a raison de constater que *La Princesse de Clèves*, «aisément catalogué aujourd'hui comme classique le sera difficilement dans l'avenir» grâce aux «ambiguïtés de sa narration et [aux] ambivalences des systèmes de valeur qu'il met en jeu.» (Dans *Mme de La Fayette, La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves*. Journée d'étude organisée par le C.M.R. 17, Paris, Amateurs de Livres, 1989, p. 5.)

romanesque entre en jeu. La peur de sa mère qu'elle ne tombe «comme les autres femmes»¹² peut se réaliser. Après la rencontre avec Nemours, une rencontre toute visuelle, son éclat ne sera plus désormais d'ordre moral. Sur le plan actanciel, le désir de la jeune mariée aura, dès sa première rencontre avec Nemours, un objet. Sa quête sera favorisée par la reine dauphine, qui, pour l'essentiel, agira en adjuvant. Elle sera contrariée par sa mère, qui remplira la fonction d'opposante, et dont la mort répondra à un besoin fonctionnel. L'obstacle à la quête amoureuse sera ainsi levé, et l'héroïne, malgré toutes ses bonnes résolutions, deviendra comme les autres, dont l'éclat est d'ordre purement physique, puisqu'il n'est que paraître.

La description de l'entrée en scène de celle qui deviendra la princesse de Montpensier¹³ est précédée d'une phrase dans laquelle la narratrice cherche à créer un parallèle entre l'amour et la guerre. La personnification de l'amour, source de désordres, qui constitue une intervention peu subtile de la part de la narratrice, sert à évoquer non pas un contraste d'ordre moral entre l'héroïne et la société dont elle fait partie, mais plutôt une atmosphère politique instable qui expliquerait, sur le décor historique de la Fronde, une histoire de désordre passionnel. Ce ne sont pas des exemples précis qui sont donnés, mais, plutôt, un parallèle assez simpliste est suggéré entre la guerre civile, qui crée un désordre politique, et l'inclination amoureuse, qui crée un désordre passionnel. Le rôle du narrataire est moins exigeant que dans *La Princesse de Clèves*, en ce que la narratrice demande beaucoup moins à celui-ci. Il est exigé que le narrataire établisse le lien essentiel entre le général et le particulier. Après une description conventionnelle des caractéristiques de l'héroïne (naissance, jeunesse, beauté), le registre romanesque entre en jeu et le rapport avec la première phrase de la narration devient évident. Sur le plan actanciel, c'est l'objet (le duc de Guise) qui sera source de désordre passionnel pour celle qui se trouvera victime d'un mariage politique. On voit donc ici, dans *La Princesse de Montpensier*, une similarité, assez superficielle d'ailleurs, avec l'entrée en scène de Mme de Clèves, en ce que dans les deux œuvres, il y a, de la part de la narratrice, un effort de situer l'entrée en scène de l'héroïne, de l'expliquer même, par un contexte historique, une ouverture narrative, qui n'est pas neutre. Les commentaires négatifs ou ambigus sur des particuliers dans la des-

¹² Mme de LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves*, dans *Romans et nouvelles*, 291

¹³ voir note 6.

cription de la cour d'Henri II, par laquelle s'ouvre l'histoire de la princesse de Clèves, se substituent, dans la première phrase de *La Princesse de Montpensier*, par une évocation métaphorique très générale des désordres de l'amour.

Par contraste avec ces deux œuvres, la description de l'entrée en scène de celle qui deviendra la comtesse de Tende¹⁴ est dépouillée de toute juxtaposition avec un cadre historique commenté. L'absence d'un tel cadre commenté ne souligne que trop la pauvreté de cette très courte nouvelle, qui d'ailleurs n'est peut-être même pas de la plume de Mme de La Fayette. Les toposèmes qui nous permettent de ranger *La Comtesse de Tende* avec *La Princesse de Clèves* et *La Princesse de Montpensier* sont bien en évidence, en ce que des indications sont données sur les six aspects de la configuration narrative. L'héroïne éponyme, «proche parente de Catherine de Médicis», d'une beauté croissante, est très jeune et mal mariée. Ici, le registre romanesque est fortement mis en évidence dans l'évocation de l'inégalité d'amour dans le mariage de l'héroïne et dans la réaction passionnelle de celle-ci à la situation ; mais il n'y a aucun contexte historique commenté/ouverture narrative dont la fonction serait soit de créer une atmosphère passionnelle (comme dans *La Princesse de Montpensier*) soit de servir de décor moral à la narration du dilemme de l'héroïne (comme dans *La Princesse de Clèves*).

Pour conclure, l'on voit que malgré une configuration narrative presque identique, assurée par l'identification de six éléments constants, des deux nouvelles relativement mineures au chef-d'œuvre de 1678, il y a une distance infranchissable, une distance qui s'explique autant par la longueur très variée des trois œuvres que par l'évolution qu'a subie l'acte créateur chez Mme de La Fayette¹⁵. Ce n'est qu'en regardant ce topos supposé dans une perspective diachronique bien plus large qu'on pourra établir dans quelle mesure il fait partie d'un fonds commun distinctif d'une époque. Il serait utile de prendre comme point de départ le corpus très considérable de romans écrits entre 1660 et 1680 dont le sujet est celui du dilemme de l'honnête femme qui aime hors du mariage. On verrait sans doute que, dans la plupart des cas, la forme, c'est-à-

¹⁴ v. note 4.

¹⁵ Nous pensons avec Alain Niderst que la rédaction de *La Comtesse de Tende* est antérieure à celle de *La Princesse de Montpensier* (Mme de La Fayette, *Romans et nouvelles*, XLVII).

dire les composantes de l'entrée en scène de l'héroïne, et sa simultanéité avec l'ouverture narrative au sens strict serait plus ou moins constante de roman en roman ou de nouvelle en nouvelle, mais qu'il y aurait une variation dans la fonction de l'ouverture par rapport à l'entrée en scène de l'héroïne, ce qui produirait une variation du rapport entre le narrateur et le narrataire.

Ellen CHAPCO,
UNIVERSITE DE REGINA.

FRANCION — LES AVERTISSEMENTS : UNE RHETORIQUE DE LA CERTITUDE.

1.1. DES PREFACES

«Il faut que je dise icy comme une chose très à propos, qu'il est bien nécessaire de faire une préface à son ouvrage, l'on aduertit le monde de beaucoup de particularitez qui importent à nostre gloire. Neantmoins il y a des hommes si peu curieux qu'ils ne les lisent jamais, ne sçachans pas que c'est plustost là que dans tout le reste du livre, que l'Autheur monstre duquel esprit il est pourveu»¹.

[Av. 1], p. 49

Ainsi s'achève l'Advertissement de la première édition (1623) de *Francion*, ainsi s'esquisse une 'théorie' de la préface comme nécessité et comme reflet de «l'esprit de l'Autheur». Oublions, pour le moment, que cet avertissement peut bien être contaminé par le genre du texte qu'il présente et nous ne serons pas loin de ce que Descartes exposera, quelques années plus tard, dans le texte qui sert de préface à l'édition française des *Principes de la Philosophie* (1647) d'où se dégagent : a) un modèle de lecture comme communication entre deux sujets par texte interposé ; b) une conception de la préface comme discours direct de l'auteur au lecteur et comme lieu où se manifeste

¹ Sorel, *Histoire comique de Francion* (Livres I à VII), texte établi et présenté par Yves Giraud, Garnier-Flammarion, Paris, 1979. Toutes les citations du texte se rapportent à cette édition.

l'intention de celui-là, intention assimilée à la *vérité* du texte ; c) une conception du texte comme *expression* dont le contenu sera l'intention².

Bref, nous aurons une idée de préface comme manifestation de l'esprit de l'auteur par opposition à une idée de texte comme *littera* ; donc, préface comme lieu de *l'auteur* et de *l'autorité*.

Reprenons à nouveau le même texte — celui de Descartes et son commentaire³ — pour considérer la distinction qu'on y fait entre le modèle de lecture qui serait celui du roman — lecture cursive — et celui qui serait adéquat au non-roman, c'est-à-dire à la théorie — lecture récurrente. Ce que cette distinction de méthodologies de lecture laisse entrevoir est, en ce qui nous concerne ici, l'importance majeure que la préface assume dans le cas du roman, de la fiction. Ici, plutôt que dans les autres cas, elle se posera comme l'indispensable garant de la vérité du texte : fixation du sens, réduction à l'univocité du texte fictionnel dont la lecture cursive laisse deviner un procès de dérive, une a-réflexivité qui risque de se perdre en elle-même.

A plus forte raison dans le cas du *roman comique* qui, par le sujet et par le style, échappe à tout modèle de transcendance : ni langage 'naturel' ni sujet ordinaire ne sont censés pouvoir manifester une *essence*.

1.2. LES AVERTISSEMENTS DE *FRANCION*

Quelques remarques préliminaires s'imposent avant d'aborder le texte de *l'Avertissement*.

Tout d'abord le fait qu'il s'agit d'un roman qui feint l'autobiographie et où un narrateur premier, qui se confond avec l'auteur, cède assez tôt sa place au protagoniste des aventures et à ses comparses. Cela n'est pas sans conséquences : ainsi se dessine le partage entre l'espace de la fiction, qui découle de la 'responsabilité' d'un narrateur-personnage, et celui de la préface, de la responsabilité de l'auteur. Ce partage est plus clairement mis en évidence par l'opposition entre le langage de la préface où l'on assume la rhétorique et celui du roman où celle-là s'efface pour donner lieu à un 'style naturel'.

² Cf. R. Barthes et A. Compagnon, «Leitura», in *Enciclopédia Einaudi* (vol. 11), IN-CM, Lisboa, 1987.

³ *Idem*.

Cette opposition entre les deux modes discursifs, l'un rhétorique et a-fictionnel (auctorale), l'autre a-rhétorique et fictionnel, est pourtant mise en question et par les déplacements de l'Avertissement au cours des éditions qui suivent la première et par les textes plus ou moins fictifs qui viennent occuper sa place, c'est-à-dire le commencement du livre. C'est une question sur laquelle on reviendra.

Finalement, il faudra rappeler ici que le récit comique, tel qu'il se conçoit dans ce roman, maintient avec la préface un rapport double : si d'un côté on peut le voir comme l'expression d'un contenu inscrit dans la préface — comme cela a été dit plus haut — d'un autre côté il affirme une démarche autonome : celle du récit comme incorporation d'une sagesse, comme transmission d'une expérience, récit qui se suffit à lui-même et expérience qu'aucun texte extérieur à la narration ne pourra subsumer.

2. UNE RHETORIQUE DE LA CERTITUDE

«Je diray par similitude que je monstre un beau palais, qui par dehors a apparence d'estre remply de liberté et de délices, mais au dedans duquel l'on trouve neantmoins, lorsqu'on n'y pense pas, des severes Censeurs, des Accusateurs irreprochables, et des Juges rigoureux.»

[Av. 1], p. 46

S'il y a un procédé rhétorique évident dans l'Avertissement, il s'agit bien de l'antithèse, figure sur laquelle semble se fonder l'armature défensive de ce texte d'ouverture. Se manifestant au niveau du mot ou de la phrase comme à celui plus large du discours, l'antithèse traverse, tranche le champ discursif : d'un côté, il y a l'auteur et son intention ; de l'autre côté, les autres (que ce soient les lecteurs, les imprimeurs ou les autres auteurs) et leur attachement à la *lettre*.

Parmi les différentes antithèses qui traversent l'Avertissement, la plus importante — au sens où les autres s'y rapportent — est celle que l'on pourra relever dans le texte cité ci-dessus.

On a commencé par faire allusion à une conception du texte (et notamment du texte de fiction) comme expression dont le contenu était l'intention, manifestée dans la préface. On la retrouve ici dans l'opposition entre un

dedans et un dehors, entre 'beauté' et jugement, entre apparence et essence. En somme, entre le texte en tant que surface et son intention profonde, entre les moyens esthétiques, ici assimilés à la fiction comique, et la finalité éthique.

Cette opposition entre la matérialité du texte, on dirait sa *lettre*, et son esprit va se réfléchir en d'autres antithèses secondaires.

D'abord entre la figure d'un auteur clairvoyant, auquel s'oppose l'aveuglement présumé de ceux qui le lisent⁴, entre un auteur que meut le *désir de montrer* aux hommes les vices et les hommes qui *s'y laissent insensiblement emporter*. On a ici affaire à une assez curieuse fusion catégorielle : d'abord le lecteur potentiel peut être assimilé avec la notion plus ou moins abstraite de tout le monde ; ensuite, et par là, une incapacité morale, au plan de la vie, semble aller de pair avec une sorte d'incapacité d'accès à la vérité du texte. Et à l'intention, c'est-à-dire à la manifestation d'une volonté («*le désir de monstrer*») s'oppose la passivité en termes de vie comme de lecture.

«Ils occupent incessamment leur imagination à leur fournir de quoy contenter le désir qu'ils ont d'escrire, lequel precede la consideration de leur capacite ; et moy je n'escry que pour mettre en ordre les conceptions que j'ay euës auparavant. [...] moy j'essaye d'aborder par un chemin droit un souverain bien et une vertu solide. Les autres n'ont garde d'y arriver si tost que moy, car ils vont comme en dansant par diverses figures [...]

[AV. 1], p. 48

Le rapport de l'auteur envers ceux qui «se meslent d'escrire» n'est pas moins antithétique : «leur ame sert indignement leur plume et je veux que ma plume serve à mon ame». Cette formulation en chiasme va une fois encore mettre en opposition ceux qui privilégient la *lettre* et ceux qui privilégient l'*esprit*. Entre les uns et les autres la différence s'établit entre le 'chemin droit' — à la fois celui de la vertu et de l'a-rhétoricité — et le 'tort chemin' des figures dansantes. Cette sorte de degré zéro de la rhétorique se manifeste dans le choix d'une représentation naïve des actions du récit, mais à la limite pourra conduire à un refus de la *lettre*, à la réduction de l'œuvre à la pure intention : finalement à l'antériorité et la supériorité de l'esprit (la conception) sur l'écriture.

⁴ «Je me doute bien que, comme ceux qui ont un verre peint devant les yeux ne peuvent voir les choses en leur propre couleur, presque tous ceux qui liront mes escrits ayant le jugement offusqué feront toute une autre estime de mes opinions, qu'ils ne devroient». [AV. 1], p. 45.

Les imprimeurs, ceux qui «se souvenans de leur nom ont mis *bestes* au lieu de *pestes*», sont censés défigurer la *lettre* et corrompre le sens. Mais cette manipulation maladroite des mots, du texte dans sa matérialité la plus évidente, n'atteindra pas nécessairement l'image de l'auteur, ni son 'esprit' comme cette assimilation à la 'parole de Dieu' le laisse entrevoir :

«Quand l'on trouveroit de petits cailloux parmy du pur froment, l'on seroit bien sot de croire qu'ils seroient sortis des espics, d'où provient le bled».

Ces divers personnages de l'Avertissement semblent prendre leur place à l'intérieur d'un texte que la figure du jugement inspire : d'un côté parce qu'il s'agit d'exprimer l'intention de juger le monde ; d'un autre parce qu'il s'agit aussi pour l'auteur d'éviter les jugements sur son œuvre. De là une double stratégie, défensive, en ce qui concerne ce dernier point, et d'identification aux valeurs supérieures, quant au premier point ; identification surtout à la divinité elle-même par des chemins obliques :

«Mais je ne m'en affligeray pas beaucoup, car la vertu qui est entierement celeste participe à l'essence de la divinite qui ne tire sa gloire que de soy».

Si le jeu est ici celui du jugement, il suppose que, autour de l'action de juger, l'espace se partage entre sujets et objets. Et l'auteur essaiera d'hyperboliser, en ce qui le concerne, la fonction de sujet en même temps qu'il refuse de se laisser prendre en tant qu'objet.

«...et que mon discours presque tendu par tout, fournit autant de pointes et de gentilleses, que de periodes, aux lieux où il ne s'arreste pas à un simple récit».

[Av. 1], pp. 46-47

L'auteur s'excuse évidemment de ne pas utiliser le langage soutenu qui justifierait l'inclusion de l'œuvre dans l'horizon d'attente du roman. Mais ce qui nous intéresse, c'est plutôt cette répartition des champs discursifs qui fait du récit, proprement dit, le lieu de l'a-rhétoricité, et du discours judiciaire, ou mieux du discours a-fictionnel, le lieu de la rhétorique. C'est ce qui institue un partage notamment entre récit et préface, faisant de cette dernière le lieu privilégié de la rhétorique.

Notons cependant que, justement parce qu'il ne renie pas la rhétorique, l'avertissement — dans sa version première comme dans celles qui suivent — comporte des *exempla*, des micro-récits qui sont censés supporter l'argumentation. Ainsi le récit, la fiction (et la sagesse qu'elle comporte) s'installent à l'intérieur même de l'espace discursif qui serait censé s'y opposer.

3. LE TEMPS DE LA FICTION

L'Avertissement se transforme et se déplace au cours des éditions de 1626 et de 1633 — on l'a déjà dit plus haut. Dans le cas de la seconde édition du roman, augmenté de quatre livres par rapport aux sept de l'édition initiale, il va occuper une place finale ; en ce qui concerne l'édition de 1633, à laquelle s'ajoute un douzième livre, il sera déplacé à la fin du livre septième et repris au long du livre XI. Si, dans le premier cas, on assiste à une sorte de dévaluation de la valeur de l'avis — après la lecture, il est peut-être trop tard pour avertir de quoi que ce soit... — dans le dernier cas on a affaire à une question différente : l'avertissement va fonctionner en tant que séparateur et, en plus, il va se mêler au texte même de la fiction : c'est-à-dire que s'estompent les frontières entre texte fictionnel et a-fictionnel.

D'un autre côté, la place de Av.¹ sera occupée, dans les éditions qui suivent, par d'autres ouvertures : en 1626 par le modèle fini de l'anti-dédicace ; en 1633 par deux textes de pure fiction : une dédicace à *Francion* et un *Advis aux Lecteurs*, signé par l'éditeur.

L'aspect le plus curieux de cette anti-dédicace *Aux Grands* — à part le fait de se présenter explicitement et ironiquement en tant que telle — est la conception du monde comme comédie que l'auteur anonyme y présente. Conception à tous points de vue ordinaire si on la considère hors du rapport entre réel et fiction, mais qui, autrement, estompe les frontières entre ces deux termes. Si le monde est une sorte de fiction — comédie où chaque personnage s'acquitte tant bien que mal du rôle qui lui a été «baillé» — alors la fiction est promue au rang de réalité...

Dans le même sens, l'épître-dédicace à *Francion* établit une équivalence entre le héros de la fiction, qui est ici pris comme personnage réel, et l'auteur, qui se cache sous le nom de Monsieur Du Parc, alors déjà décédé... Et

l'équivalence et le jeu de déguisements ne résultent pas seulement de cette sorte de construction en chiasme (p. fictif → p. réel // p. réel → p. fictif), mais du fait que c'est à ce dernier de légitimer l'existence de l'autre. Comment croire ce qui est dit par quelqu'un qui se fait passer pour un autre ? Il faut encore ajouter que cet auteur feint d'avoir déguisé les actions de son personnage «y adjoustant quelque chose» des siennes. Nous avons donc affaire à une espèce de discours qui fait semblant de dissimuler son origine autobiographique ; ou, ce qui serait mieux, à un jeu de masques dans lequel seule gagne la fiction.

L'Advis aux Lecteurs, dont la responsabilité incombe à 'l'éditeur', prolonge ce jeu de fictions : se cachant encore une fois sous un nouveau masque — celui d'éditeur — l'auteur feint de vouloir convaincre le lecteur que les XII livres de cette troisième édition sont de la responsabilité d'un même auteur, Du Parc. Il s'agit donc d'un jeu fictionnel au second degré :

«Or nous voyons dans l'unziesme Livre que Francion avouë qu'il a fait un ouvrage [...] mais ce n'est aussi qu'une feinte [...] puisqu'il confesse dans son Epistre, qu'il les luy a racontées de sa propre bouche. Toutesfois c'est à sçavoir si ce n'est point encore icy une autre fiction d'esprit [...] Mais cela n'importe de rien. Il suffit que nous reconnoissons l'excellence du livre».

p. 378

Ainsi la fiction se désigne en tant que telle en même temps que l'on nie l'importance de l'identité de l'auteur : c'est l'apothéose de la fiction et du livre et la dévaluation de l'auteur.

*

Dans un premier temps, celui des certitudes, c'est à l'avertissement de manifester la vérité du texte. L'on voit s'esquisser un partage de l'espace discursif : celui de l'auteur et celui du récit, celui de l'esprit — voire, de l'intention — et celui de la lettre.

Mais, au temps de la fiction, cette répartition se brouille : c'est l'avertissement qui glisse au sein du récit et la fiction qui envahit sa place première. «Rien n'est beau...» que la fiction... surtout quand, à travers le récit, c'est la sagesse qui passe.

J. Amaral FRAZÃO,
UNIVERSITE DE LISBONNE

LES INDICES DE TON ET DE DENOUEMENT DANS L'OUVERTURE DES NOUVELLES¹ DE 1657 à 1713

Françoise Gevrey signale que le lecteur peut trouver «une destinée enclose dans l'organisation» du portrait littéraire (1988 : 112). Cela nous donna envie de savoir si les auteurs des nouvelles glissaient autrement vers le début de leur œuvre, dans les premières lignes susceptibles d'être appelées une «ouverture», des indices d'une «destinée» et d'un dénouement. Deux découvertes vinrent immédiatement élargir ce programme. Premièrement, si nous avons bien trouvé des jalons du dénouement dans certaines ouvertures, nous avons également remarqué des indices d'un ton, pour prendre le terme dans le sens général de «forme, manière, style» donné par le Robert. Deuxièmement, il y a souvent une action réciproque exercée par le titre, par les écrits liminaires et par les premières lignes d'un texte qu'il est difficile d'ignorer. Les écrits liminaires, toutefois, répondent à des préoccupations nettement différentes selon qu'ils sont ou non signés par l'auteur, et encore selon qu'ils ont ou non accompagné la toute première édition de l'œuvre. L'attribution est indispensable — et la résolution des difficultés de l'attribution des textes du XVIIe siècle exigerait un travail qui dépasse les limites de notre propos. Les écrits liminaires ne seront donc pas pris en considération ici.

¹ Le terme de «nouvelle» revêt ici le sens qu'un Sorel, un Segrais, un Du Plaisir y donnaient déjà au XVIIe siècle, celui de l'œuvre romanesque raccourcie, simplifiée et rendue relativement plus «vraisemblable» en comparaison avec le grand roman baroque qu'elle remplace à partir de 1657. La question de la spécificité du genre pour le XVIIe siècle n'a jamais été résolue de façon satisfaisante ; l'étude topologique de l'ouverture finira peut-être par y apporter des éclaircissements.

Un titre, en revanche, peut être considéré, sans plus, comme faisant partie du programme initial prévu par l'auteur lui-même. Les titres des nouvelles de la deuxième moitié du XVII^e siècle ont tendance à consister en une désignation générique (relation, carte, nouvelle, histoire ...), suivie d'un adjectif (funeste, véritable, burlesque...), formant ensemble l'annonce explicite d'un programme, d'un ton, et parfois d'un dénouement. Cette tendance à afficher la parenté du texte avec une forme, un registre ou un style est illustrée de manière convaincante par le titre de *La Fausse Clélie Histoire Française, Galante et Comique* que Subligny publia en 1670. Cet auteur multiplie d'une façon presque exagérée les jalons susceptibles de renseigner le lecteur sur la nature de l'ouvrage, et l'implication de chaque mot du titre est justifiée dans la mise en œuvre, à partir de la présence d'un personnage ayant beaucoup de rapports avec l'héroïne éponyme célèbre de Madeleine de Scudéry, jusqu'à la francisation indéniable du cadre et des personnages, en passant par tout un éventail des possibilités suggérées par le mot «comique» : la déconfiture du héros, le récit licencieux, la satire.

Les indices contenus dans un titre ne sont pas toujours confirmés par le texte : il peut y avoir une interaction dans les deux sens de la confirmation et de la contradiction, et les premières lignes du texte peuvent déjà renseigner le lecteur sur la nature de ce rapport. Si le lecteur voit dans le titre un nom qu'il connaît, celui d'un personnage choisi dans l'Histoire, par exemple, il s'attend à retrouver ce qui est généralement connu de la vie de la personne réelle. On sait que «l'histoire secrète» trompait souvent cette attente ; il est néanmoins vrai qu'un nom tel que «Scanderberg» (Iskander Bey) évoque d'emblée l'idée d'un grand héros, de victoires précises. Le nom d'une personne réelle dont la fin fut tragique ne manque pas de suggérer un registre, mais là encore l'auteur peut réserver des surprises. *Le Prince de Condé* (1675) de Boursault décrit un personnage qui finit par être assassiné tout comme la personne historique du même nom. Le registre de la nouvelle, toutefois, est mixte ; aux moments tragiques qu'on pouvait attendre viennent s'ajouter des épisodes d'un ton franchement comique quand, par exemple, le héros se trouve immobilisé sous un lit pendant que son souverain jouit des charmes de la demoiselle que celui-là avait pensé entretenir. L'incipit du texte, consistant en une maxime qui affirme que «L'Amour ne fait pas moins de mal-heureux que la fortune» (1979 : 5), suggère qu'il s'agira d'aventures galantes et historiques sans pour autant prévenir le lecteur sur la présence d'épisodes plutôt burlesques.

Le fait qu'un nom figurant dans le titre ne possède pas d'attaches historiques n'exclut pas la possibilité d'y voir l'indice d'un ton. Celui d'une Duchesse d'Estramène, qui n'est point à trouver, par exemple, dans Le Dictionnaire du Grand Siècle, et pour cause, est en réalité riche d'implications. L'honnête public aurait trouvé la présence d'un titre ducal à la fois attirante et rassurante ; ce même public, averti sur les idées les plus récentes concernant la création littéraire, y aurait vu la promesse d'une intrigue basée non pas sur l'aventure épique, mais sur la vie des «personnes privées ou considérées dans un estat privé», pour reprendre les paroles de l'Abbé de Charnes.

Une œuvre peut contredire les indices apparents du titre pour trois raisons, au moins. Un auteur qui manque de sensibilité littéraire peut imiter l'œuvre d'autrui sans en comprendre toutes les implications. Des auteurs mieux doués peuvent aménager sciemment, au moyen d'une contradiction, un effet ludique ou encore burlesque. La raison, dans d'autres cas, n'est pas facile à cerner. Mme de La Calprenède, en donnant ses *Nouvelles ou les Divertissemens de la Princesse Alcidiane* (1661), renvoie à une tradition de la nouvelle encadrée qui comprend des exemples aussi différents par leur ton que ceux de Boccace (grivois en comparaison avec le goût de 1660), de Poissenot (peu aristocratiques), de Jeanne Flore (à cadre pastoral et remplis de dieux et de déesses), de Sorel et de Segrain. Le lecteur, frappé par le parallélisme de ce titre et de celui d'une œuvre publiée par Segrain quatre ans plus tôt, *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissemens de la Princesse Aurelie*, pouvait s'attendre à lire une œuvre calquée sur cette dernière, d'autant plus que le recueil de Segrain constitue comme un chaînon dans la tradition particulière lancée par les *Nouvelles Françaises* de Sorel en 1623. L'attente du lecteur est trompée s'il pensait à Segrain, comblée s'il pensait à la tradition antérieure ; Mme de la Calprenède emprunte probablement au plus lointain recueil de Jeanne Flore, les *Comptes Amoureux* (1531?), et la différence appréciable de ton que cela implique est évidente dès la première phrase de son ouverture : «Le Soleil estoit sur la fin de sa course...» (1971 : 1).

L'évocation de la course du soleil constitue un topos assez usité pour que Scarron l'ait parodié dans son *Roman Comique* ; nous ne connaissons pas

d'autre exemple «sérieux» pour la deuxième moitié du XVII^e siècle². Cette évocation de la course du soleil est suivie de la description rapide d'un *locus amœnus* offrant tous les éléments traditionnels de ce topos. C'est l'indice d'une manière littéraire démodée en 1661, et les noms (Hippolite, Daphnis), la situation dans le passé et dans un pays lointain, le caractère des aventures, le topos d'un concours littéraire jugé par une des 'nymphes', tout vient renforcer cette impression.

Il est des ouvertures qui abordent de façon explicite la discussion du programme narratif envisagé par l'auteur. Un titre comme celui de *L'illustre Parisienne Histoire Galante et Véritable*, publié en 1679 par Jean de Préchac, contient les indices d'une œuvre moderne en l'idée de la francisation, en le choix d'«Histoire» plutôt que de «roman» et en la suggestion que le récit sera «véritable». Or, si l'on tient compte du fait que les auteurs entendaient par «véritable» un rapprochement relatif du lecteur et du personnage, ainsi que du fait qu'à l'époque la moindre réduction dans le rang d'un personnage devait être considérée comme significative, l'on accordera que Préchac tient sa parole. La nouvelle en question raconte comment un Prince épouse une jeune bourgeoise, ne serait-ce qu'en mariage morganatique. Préchac est fier de cette innovation littéraire et l'ouverture de son texte n'est pas une introduction à proprement parler ; c'est un préambule, qui attire l'attention du lecteur sur la nouveauté avant d'en arriver à des explications qui amorcent l'intrigue elle-même :

Tous ceux qui se sont melez de faire des Romans, ou d'écrire de petites Historiettes, se sont particulièrement attachez à donner une grande naissance à leurs Heros & à leurs Heroïnes ; parce qu'il est certain qu'on prend bien plus d'intérêt à la destinée d'un Prince, qu'à celle d'un particulier. Cependant on trouve des personne [sic] de condition mediocre, qui ont l'esprit parfaitement bien fait, & qui ont quelques-fois des sentimens aussi nobles que ceux qui sont d'une plus grande naissance, sur tout lorsque leur naturel est soûtenu d'une bonne éducation. Comme j'écris une Histoire veritable, j'ay esté obligé de prendre mon Heroïne telle que je l'ay trouvée, & j'ay crû que le lecteur auroit la bonté de luy passer sa naissance en faveur de mille autres bonnes qualitez qu'elle a.

Un riche Banquier de la ruë Saint Denis, qui (si je ne me trompe) se nommoit Bonnin ... (1980 : 1-3).

² Un exemple antérieur est à lire dans *La Caritée* de P.Caseneuve : «L'aurore commençoit de respandre sur nostre horizon les premieres clartez du jour naissant...» (1980:4)

C'est ici que le lecteur se heurte à une difficulté dans la délimitation d'une «ouverture», car le préambule de Préchac est si bien intégré à l'intrigue que l'on trouve difficile de dire où il finit et cède la place à l'action. Préchac prend, comme charnière, l'explication qu'il faut une bonne éducation pour être admis parmi des gens de meilleure condition, puis décrit l'éducation reçue par l'héroïne, tout en insistant sur le fait qu'elle apprend, entre autres choses, rapidement et avec succès à parler et à écrire l'allemand. Il s'agit toutefois de renseignements qui vont justifier et expliquer l'action, qui, pourrait-on dire, commence quand le prince allemand arrive incognito à Paris. Ainsi l'ouverture de la nouvelle révèle-t-elle deux préoccupations qui ne sont pas nettement distinctes : une introduction qui fonde et prépare l'action, précédée d'un préambule «théorique». Or, une ouverture qui développe de la sorte une question théorique est plutôt rare. Le titre est le lieu ordinaire de l'indice d'un programme littéraire, tandis que la réflexion développée trouve normalement sa place dans des écrits liminaires. C'est dans sa Préface que Subligny, par exemple, insère la discussion de sa «nouvelle façon d'écrire» qui comprend entre autres le procédé d'«appele[r] chacun par le nom qui lui est propre» (1671 : sp).

Parmi celles que nous avons examinées pour la présente étude, deux autres nouvelles débutent par une allusion au programme narratif envisagé par leur auteur, mais cette partie du texte est moins étendue et moins bien intégrée au texte que celle de Préchac. Segrais, ou sa narratrice, commence la troisième des *Nouvelles Françaises*, «Honorine», par une affirmation de la modernité du récit, qu'il étaye par un refus de donner des renseignements habituels dans la littérature romanesque, refus qui, en soi, suggère l'intention burlesque qui colore, effectivement, la nouvelle :

Il y a trois ou quatre ans qu'un homme de condition arriva à la Cour avec une fille unique qu'il avoit. Il importe si peu de sçavoir de quelle maison il estoit, qu'il suffit de dire qu'il prenoit la qualité de Marquis, & que sa fille s'appelloit Honorine. Comme c'est d'elle que je veux parler principalement, & que ce nom est déjà assez extraordinaire & assez singulier, je trouve qu'il est aussi à propos [quand] il est besoin d'introduire une héroïne moderne (...) (1657 : 1-2).

Segrais finit de décrire Honorine (qui est venue à la cour «dans le dessein de trouver un mari»), et son caractère (fondé avant tout sur diverses

formes de l'«intérêt») avant de lancer l'action. Les détails cités sont sans aucun doute le jalon d'une histoire comique à une époque où, par exemple, les héroïnes de nouvelles idéalistes aiment toujours sincèrement et sans tenir compte des questions pécuniaires.

L'ouverture d'*Ildegerte Reyne de Norvège ou l'Amour Magnanime*, que Lenoble publia en 1694, fournit le deuxième exemple d'une nouvelle dont l'ouverture contient des renseignements techniques. C'est une nouvelle qui nous a toujours paru problématique parce que Lenoble y enfreint la première règle du genre romanesque : celle qui exige qu'on tienne son lecteur en haleine. Ce n'est pas une exigence moderne : le Marquis d'Argens souligne, dans son *Discours sur les Nouvelles* (1737) (qui traite de toute évidence des nouvelles du genre de l'époque qui nous concerne), que le plaisir du lecteur réside en l'attente de voir «comment le Héros ou l'Héroïne sortira d'un embarras que l'on partage avec lui», et il revient deux fois sur le problème du «suspens» : «Il faut que [le lecteur] brûle de voir la suite» (p.68), et «Le lecteur est tenu en suspens jusqu'au dénoûement» (p.39). Lenoble, cependant, après avoir affirmé l'historicité de sa nouvelle (l'histoire est cautionnée par «tous les Historiens qui l'ont écrite»), continue par ce qui n'est rien de moins que le résumé complet de son intrigue et du dénouement :

L'Histoire que je vais rapporter est si extraordinaire, qu'elle paroîtroit fabuleuse, si je n'avois pour garans de sa vérité tous les Historiens qui l'ont écrite.

On y verra la valeur sans ambition élever une fille d'une condition privée sur le Thrône ; on l'y verra régner sans être éblouie de sa Fortune, quitter la Couronne sans émotion, & le lit de son mari sans cesser de l'aimer ; & enfin par une générosité qui passe celle des Héros, rétablir sur le Thrône celui qui l'en avoit fait descendre, & par ce comble de vertu mériter une seconde fois le Sceptre qu'elle porta jusqu'à la fin de ses jours avec une gloire immortelle. Ildegerte est cette vertueuse Héroïne. (1989 : 1-2).

La solution à l'énigme de cet écart par rapport à la règle fondamentale du genre romanesque est à chercher parmi les avatars de l'œuvre historique. Il faut se rappeler que pendant la deuxième moitié du XVII^e siècle, le genre romanesque cherchait une essence et une forme, et les auteurs essayaient plusieurs combinaisons possibles de fait et de fiction. Un des avatars, décrit par Du Plaisir dans ses *Sentiments sur l'Histoire* (1682), est «l'Histoire véritable [dans laquelle] l'on s[e] contente davantage d'une vérité toute nue et seulement embellie par l'ordre des matières, par la noblesse des expressions et par

l'exactitude du style ...» (1975 : 52). Il est tout à fait possible que Lenoble, dont la création romanesque est d'une diversité impressionnante, ait essayé à bon escient un type particulier de nouvelle historique, et que son incipit ne soit nullement l'imitation oisive d'une formule à la mode. Le lecteur était censé accorder tout son poids à l'idée ainsi mise en vedette en tête du texte, c'est-à-dire prévoir que le récit s'écarterait en quelque sorte des formules romanesques en vigueur.

La plupart des nouvelles de notre échantillon commencent par une trame donnant en un ordre variable, mais presque sans omissions, le lieu, le règne et le contexte politique, social et familial des protagonistes. Même les auteurs qui parlent d'abord d'une préoccupation technique, et encore ceux qui commencent par une maxime — Boursault avec *Le Prince de Condé* et Mme de Villedieu avec ses *Désordres de l'Amour* (1674) —, se mettent aussitôt à donner de tels renseignements. Il y a des exceptions. Ils sont totalement absents dans la nouvelle de Mme de La Calprenède, tandis que si «Eugenie» de Segrais commence par un tel renseignement, l'information est peu détaillée et l'action se voit lancée immédiatement : «Un jeune Gentilhomme des frontieres d'Allemagne, nommé le Comte d'Aremburg, fut envoyé par ses parens pour voir l'Italie. Passant par les montagnes avec deux Valets de chambre & son Gouverneur, il se trouva attaqué par sept ou huict bandits...» (1657 : 1). Segrais déforme encore le système de renseignements dans «Adelayde», où la narratrice avance que les événements qu'elle va décrire ont eu lieu «il y a si longtemps» que l'on en ignore certains détails (1657 : 251). Cette affirmation, vidée de tous renseignements réels, apporte une apparence d'authenticité au récit, et cette défaillance humaine de mémoire ajoute de la vraisemblance à l'idée que quelqu'un avait réellement raconté une histoire pour divertir Aurélie.

Le caractère récurrent de cette trame nous a d'abord surpris, et pourtant, un peu de réflexion suggère qu'il n'est pas étonnant. D'un point de vue sociologique, on sait que le XVII^e siècle se passionnait pour le détail du lignage — et ne s'intéressait pas à ceux qui n'en avaient pas. Ces détails étaient l'indice d'un ouvrage admissible ! D'un point de vue plus littéraire, si la reprise burlesque ou autrement ludique d'un élément (poncif ou procédé) sert à en affirmer le caractère enraciné (et nous y croyons), l'emploi qu'en fait Segrais dans «Adelayde» en suggère l'universalité. Son petit jeu n'aurait guère frappé le lecteur si celui-ci n'était pas déjà habitué à de telles introductions. On retrouve

le procédé ludique dans les contes de fée et dans les premiers contes orientaux³, ce qui ne fait que souligner la fréquence du schéma. Et puis, Du Plaisir en a signalé la fréquence il y a trois cents ans !

Il est le seul des théoriciens du XVII^e siècle qui, parlant de la nouvelle⁴, ait voué une réflexion importante aux problèmes du début de l'œuvre romanesque. Elle se trouve dans la section «Sentiments sur l'Histoire» de ses *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire avec des scrupules sur le style* de 1682. Le ton qu'il adopte est moitié descriptif («Un héros ne parle plus seul» (1975 : 64), et moitié prescriptif («Il me semble que pour faire agréer ces discours dans une nouvelle, un auteur devrait ...» (1975 : 65) ; il veut donc faire part à la fois de ce qu'il a repéré comme habituel, et de ce qui lui semble apte à résulter en la composition d'une histoire réussie. Rappelons, sommairement, les idées qu'il explicite au sujet de l'ouverture d'une nouvelle (elles se trouvent aux pages 50-55 de l'édition établie par P. Hourcade, 1975). Trois considérations doivent gouverner les choix faits par l'auteur : la concision (un auteur ne doit rien «dire que ce qui est indispensable pour préparer le premier trait de l'histoire particulière» (p.53) ; la vraisemblance ; et un rapport de cause et d'effet — tout doit tendre au dénouement. Les mots de «fonder», «préparer», «justifier», «expliquer» reviennent sans cesse sous la plume de Du Plaisir, et il conseille à l'auteur de dire «dans une première période», et «au plus tôt» le règne, le lieu, si c'est une époque de guerre ou de paix, et de présenter chacun de ses personnages comme ayant un trait de caractère «précis et sensiblement marqué» qui ne sera pas retouché et qui sera «le principe de tous les mouvements [qui suivront]».

³ «Le Prince glacé et la Princesse étincelante» commence par les mots «Dans le royaume de Scythie, sous le plus froid de tous les climats, régnait autrefois un prince aussi insensible par son tempérament, que les glaces de son pays. Il avait été roi de bonne heure ...» (Mlle de Lubert, 1988 : 127). L'on trouve des exemples encore plus enjoués : «Il y avait une fois dans le pays des Zinzolantins un roi qui avait pour les vers à soie une extrême passion ...» (Mme de Lintot, 1988 : 187).

⁴ Les écrits sur la nouvelle, on le sait, étaient épars. En dehors des préfaces, il y a seulement *La Bibliothèque françoise* et *De la Connoissance des Bons Livres* de Sorel et les débats provoqués par *La Princesse de Clève* ;. Au siècle suivant, on trouve une «Lettre» de Morvan de Bellegarde qui ne fait que reprendre les idées de Du Plaisir, le *Discours sur les Nouvelles du Marquis d'Argens* et *De l'Usage des Romans* de Lenglet-Dufresnoy.

La trame formée par ces renseignements donne souvent aux œuvres un 'air de famille' : l'incipit faisant l'éloge d'un roi, dont le règne situe le récit dans le temps, en est souvent responsable. Voici celui du récit encadrant de Segrais : «La première année de la Majorité du Prince victorieux qui gouverne aujourd'huy la France ...» (1967 : 1), qu'on peut comparer à celui des *Désordres de l'Amour* : «Les glorieux commencemens du regne de Henry III...» (1982 : 1) et encore à celui des *Malheurs de l'Amour Première Nouvelle Eleonor d'Yvrée* : «Quoy que l'Empereur Henry II fust le plus juste & le plus puissant de tous les Princes qui jusque-là estoient parvenus à l'Empire...» (1979 : 1-2). En dépit d'une apparence parfois quelque peu mécanique, le détail de ce schéma n'est jamais tout à fait le même, et il revêt plus d'une fonction.

Parmi les exemples qu'on pourrait citer, remarquons d'abord l'intention d'évoquer et de situer un monde sociologique aussi bien qu'historique, évidente dans la description minutieuse d'un réseau de relations à la cour, dans *Les Apparences Trompeuses ou les Amours du Duc de Nemours et de la Marquise de Poyanne* de Courtilz de Sandras (1713). Le *Comte d'Amboise* de Catherine Bernard (1689) offre une description historique qui situe le récit dans le temps, mais qui sert aussi à fonder l'idée de la rivalité familiale et personnelle des deux héros qui sera le ressort principal de l'intrigue. Le début de *Mathilde* (d'Aguiar) (1667) de Mlle de Scudéry, qui donne d'abord la description des désordres civils, fournit en large partie la «couleur locale espagnole» de l'œuvre, et justifie par surcroît les déplacements de quelques personnages et leur manque de loyauté envers leur roi, phénomène qui lui aussi expliquera un certain nombre des décisions qu'ils prendront.

Il est évident, à partir des deux derniers exemples évoqués, que les ouvertures peuvent contenir, sinon des indices du dénouement, du moins des jalons qui expliquent et justifient, qui orientent le développement de l'action en vue du dénouement à venir, exactement comme Du Plaisir le conseille. Leur intérêt réside dans le fait que ce sont des jalons couverts, dont la pleine signification ne devient évidente qu'à la fin, surtout pour un lecteur du XXe siècle qui n'est pas accoutumé à accorder tant d'importance aux petits détails. Et il n'est pas sûr que le lecteur du XVIIe siècle y eût vu toutes les implications, car Du Plaisir, tout en recommandant cette façon de procéder, voudrait que l'auteur

évite de laisser l'impression que ces détails avaient été «imaginé[s] pour» les besoins de l'intrigue (1975 : 50).

Les jalons posés dans cette structure sont les éléments qui formaient, à l'époque, soit déjà des poncifs ou des topoï, soit une combinaison nouvelle qui, à force d'être reprise, pourrait devenir plus tard un poncif. Dans les nouvelles examinées ici, la préparation en vue du dénouement révèle trois types de ressort : la résolution (ou manque de résolution) provoquée par la psychologie d'un personnage, par des circonstances, ou enfin par un objet ou un attribut physique.

Segrais glisse, dès le début de «Mathilde», l'information que certains «meubles» furent volés pendant l'enlèvement d'un bébé, et voilà qu'à la fin un jouet de bébé aide à établir la parenté de Montrose, enfant trouvé. Une «marque en forme de rose» vient étayer son identité⁵, cas donc d'un dédoublement du topos. L'idée de l'existence de ce bébé est occultée, pendant notre lecture, par notre préoccupation pour sa sœur, au centre de l'action. Nous aimerions beaucoup pouvoir interroger un lecteur de 1657 pour découvrir s'il aurait gardé en tête le souvenir de l'existence du frère, s'il aurait prévu la possibilité de l'identifier grâce à un objet retrouvé, s'il aurait vu dès le début l'indice d'une reconnaissance à venir, ou s'il risquait d'être surpris, comme nous, par les événements. Ce qui ne revient pas nécessairement à la trahison d'un dénouement : on sait que ce genre de reconnaissance, surtout dans les romans publiés avant 1657, pouvait avoir lieu à divers moments d'une intrigue, pouvait arriver trop tard pour assurer un happy end, ou pouvait encore se voir suivi de rebondissements qui remettaient la résolution de l'intrigue.

Un exemple de la préparation circonstancielle est à lire dans *Les Malheurs de l'Amour. Première Nouvelle* «Eleonor d'Yvrée» que Catherine Bernard publia en 1687. Dans l'ouverture, l'auteur se préoccupe d'établir les circonstances qui vont dicter les méandres de l'action en rendant le mariage des protagonistes impossible. Ces circonstances découlent des actions du père de l'héroïne, le Marquis d'Yvrée. Le lecteur apprend au cours d'une vingtaine de

⁵ Dans *La Caritee*, publiée par P. de Caseneuve en 1640, une jeune fille s'identifie par le fait qu'elle a six doigts au pied gauche, tout comme son père (1980 : 139).

petites pages sous quel règne le père d'Eléonor a trahi son roi, sédition qui nécessite que ses enfants soient mis en tutelle chez des amis. Le lecteur comprend qu'Eléonor, sa fille, est un parti inéligible, et voit comment la proximité fait naître, entre elle et le fils d'une des deux familles tutélaires, un amour profond et sincère. L'obstacle à leur mariage est déjà établi, compris, inéluctable. Le dénouement, à l'exception près de péripéties imprévues (en l'occurrence, elles augmentent le malheur de l'héroïne), est inévitable. L'ordonnement «lieu — règne — situation familiale» est fidèlement reprise, mais la nouvelle a son caractère particulier.

La troisième catégorie dont il est question ici, celle d'une préparation psychologique, trouve, à notre avis, une de ses meilleures illustrations dans *La Duchesse d'Estramène* que Du Plaisir lui-même publia pendant l'année où parurent ses *Sentiments*⁶. La nouvelle est riche en jalons de diverses sortes, car son auteur voulait démontrer qu'une préparation adroite peut donner une vraisemblance suffisante même aux événements qui paraissent «moralement incroyables».

La Duchesse d'Estramène raconte l'histoire d'une jeune fille, Mlle d'Hennebury, qui se contraint, pour les raisons d'une scrupuleuse vertu, de refuser un mariage qu'elle souhaite et d'accepter un parti qu'elle n'aime pas. D'une part, la rigueur avec laquelle cette héroïne se conduit suscite l'admiration du lecteur. D'autre part, cette rigueur dépasse les bornes de ce qui est réellement nécessaire. Bayle, par exemple, trouvait cette vertu «quintessenciée» et Du Plaisir travaille méthodiquement pour le faire comprendre au lecteur, détruisant une à une les raisons que la jeune fille se donne et établissant l'idée que le mariage souhaité devrait et pourrait avoir lieu. Il va même jusqu'à dire que le parti qui sera refusé «devait» en quelque sorte devenir le fils ou du moins le beau-fils de Mme d'Hennebury puisque c'était «la destinée de cette comtesse [d'avoir] les vrais mouvemens d'une Mere» pour lui (1978 : 31). Mais l'austérité de l'héroïne n'étonne pas le lecteur ; Du Plaisir l'a caractérisée avec trop de soin et c'est dans son caractère de refuser de fléchir quand elle peut croire

⁶ Philippe Hourcade et Françoise Gevrey croient que Du Plaisir ne pensait pas à sa propre nouvelle en écrivant ceux-ci. Nous croyons, au contraire, qu'il y a une concordance parfaite entre la théorie et la pratique de Du Plaisir et nous avons entrepris une étude plus détaillée de la question dans «Quatre avatars du *topos* de la syndérèse», *French Studies in Southern Africa*, sous presse.

qu'il s'agit de la vertu et de la réputation. Ceux qui l'entourent auraient dû intervenir — mais ne le peuvent. Le topos du décès prématuré d'une mère qui aurait su circonvenir aux difficultés trouve une place ici. Les autres personnages sont tous présentés, dès le début, comme inaptes à faire l'effort de persuader Mlle d'Hennebury. L'amant, Olsingham, est un amant trop soumis. Le futur mari, le Duc D'Estramène n'a pas un tempérament assez fort pour contrarier sa propre mère, qui voudrait que le mariage se fasse. Cette tare dans le caractère du Duc d'Estramène est exposée dans le portrait qui le présente au lecteur : il a une «facilité de persuader». Or, selon le *Dictionnaire du Français classique* de Dubois, Lagane et Lerond, une facilité «de» persuader serait de la «complaisance ... une disposition à accepter». Il accepte donc le mariage, et finit d'ailleurs par aimer son épouse d'un amour d'estime et de reconnaissance. Le premier soupirant, toutefois, meurt d'un chagrin qu'il n'a pas mérité.

Du Plaisir, alors, par un jeu savant de préparation, motive deux options contradictoires, ce qui laisse au lecteur l'envie de discuter des actions et des mobiles de ses personnages — c'est une «question à décider». Il renouvelle aussi plusieurs poncifs romanesques, en suscitant chez le lecteur l'attente d'un développement particulier, pour tromper cette attente par la suite. Une héroïne qui aime la première se laisse normalement rassurer par l'intensité de l'amour que l'amant ressent en son tour (c'est le cas de la Sultane dans «Floridon» de Segrais) ; une héroïne qui épouse un homme qu'elle n'aime pas n'oublie normalement jamais son premier amour et passe ses jours dans une mélancolie profonde (comme le fait Eléonor d'Yvrée). Notre héroïne — et sa capacité d'adopter la conduite dictée par le devoir nous y prépare — ne se pardonnera jamais d'avoir aimé la première, et elle finira ses jours dans le regret d'avoir aimé un autre que son mari ! C'est un jeu rusé, savant et génial qui relie indice et réalisation, cause et effet, ouverture et dénouement.

Notre échantillon est trop limité pour permettre des conclusions générales. Il semble toutefois que le genre d'ouverture décrit et conseillé par Du Plaisir ait été répandu tout au long de la deuxième moitié du XVIIe siècle, et qu'il relie d'une façon méthodique mais subtile l'ouverture au dénouement. Il est évident que le schéma constitue en lui-même l'indice d'un ton — de celui de «l'honnête ouvrage», car le public conservateur de l'époque, que l'apparence d'un écart trop flagrant de la norme aurait rebuté, y aurait vu la promesse ras-

surante d'une œuvre comme il les aimait. Le schéma n'exclut pourtant pas la nouveauté, et les indices glissés dans les ouvertures comme des graines, que le personnage et le lecteur récolteront ensemble, ne livrent pas toujours à la fin une fleur de l'espèce prévue. Songeons au *Comte d'Amboise* dont le début souligne la rivalité entre deux familles, deux héros ; tout le poids qu'on y accorde le rend d'autant plus touchant quand un des rivaux, magnanime, cède sa place à l'autre. Ne mériterait-il pas, après cette évidence de vertu, d'épouser celle qu'il aime ? Il n'en est rien ; notre héros meurt à la guerre. C'est ici encore que l'on revient à un début. Nous avons commencé par l'affirmation de la difficulté d'omettre les titres d'une considération de l'ouverture, et l'auteur de cette dernière nouvelle avait déjà publié une autre nouvelle sur-titrée «Les Malheurs de l'Amour Première Nouvelle» ...

REFERENCES.

- BERNARD, C. 1687 (1979). *Les Malheurs de l'amour Première Nouvelle*, «Eléonor d'Yvrée». Genève, Slatkine.
- BERNARD, C. 1689 (1746). «Le Comte d'Amboise». *Recueil de romans historiques*, T.II., Londres.
- BLUCHE, F. (1990). *Le Dictionnaire du Grand Siècle*. Paris, Fayard.
- BOURSAULT, E. 1675 (1979). *Le Prince de Condé*. Genève, Slatkine.
- CASENEUVE, P. de 1640 (1980). *La Caritee*. Toulouse-Le Mirail.
- COURTILZ DE SANDRAS, G. 1713 (1988). *Les Apparences Trompeuses ou les Amours du Duc de Nemours et de la Marquise de Poyanne*, Toulouse-Le Mirail.
- D'ARGENS, *Le Marquis B.* 1737. *Lectures amusantes ou les délasssements de l'esprit avec un Discours sur les Nouvelles*, La Haye, Moetjens.
- DU PLAISIR. 1682 (1978). *La Duchesse d'Estramène*. Genève, Slatkine.
- DU PLAISIR. 1682 (1975). *Les Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, Genève, Droz.
- FLORE, J. 1531? (1971). *Les Comptes Amoureux*, Genève, Slatkine.
- GEVREY, F. 1988. *L'Illusion et ses procédés. De «La Princesse de Clèves» aux «Illustres Françaises»*, Paris, Corti.

- LA CALPRENEDE, Mme de. 1661 (1979). *Les Nouvelles ou les Divertissemens de la princesse Alcidiane*, Genève, Slatkine.
- LENOBLE, E. 1694 (1989). *Ildegerte, Reyne de Norwège ou l'amour magnanime*, Genève, Slatkine.
- LINTOT, Mme de. (1988). «Le Prince sincer». *Le Cabinet des fées*, T.II., Arles, Picquier.
- LUBERT, Mlle de. 1988. «Le Prince glacé et la Princesse étincelante». *Le Cabinet des fées*. T.II. Arles : Picquier.
- PRECHAC, J. de. 1679 (1980). *L'illustre Parisienne.*, Genève, Slatkine.
- SCUDERY, M. de. 1667 (1979). *Mathilde (d'Aguilhar)*. Genève, Slatkine.
- SEGRAIS, J. R. de. 1657. *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissemens de la Princesse Aurelie*, Paris, Sommaville.
- SUBLIGNY, A.-T. P. de. 1671. *La Fausse Clélie, histoire française, galante et comique*. Amsterdam : Wagenaar.
- VILLEDIEU, M.-C.-H. Desjardins, Dame de. 1982. *Les Désordres de l'amour*. Washington.

Denise GODWIN,
UNIVERSITY, JOHANNESBURG

LES AUTRES *INCIPIT* :
OUVERTURES DES RECITS INTERCALES
CHEZ LAFAYETTE, SCUDERY ET D'URFE

Partie intégrante du grand roman du dix-septième siècle, le récit intercalé constitue un lieu privilégié pour qui étudie les ouvertures des romans à l'époque classique. Les commencements de ces histoires dans l'histoire mettent en scène tout le drame de la fiction romanesque et se composent d'un réseau de *topoi* qui soulignent l'artifice de la fiction tout en cherchant à garantir sa vraisemblance.

Le corpus sur lequel se base cette étude se compose des ouvertures de quarante récits intercalés tirés de *La Princesse de Clèves*, *Zaïde*, *Clélie* et la première partie de *L'Astrée*. Dans ces textes on peut constater la présence d'une trentaine de *topoi* qui forment l'armature de ces *incipit*. Dès notre point de départ deux remarques méthodologiques s'imposent. D'abord, il faut constater que la frontière entre récit au deuxième degré et récit au premier est souvent plus difficile à fixer qu'il ne paraîtrait. Dans trois des quatre textes dont il est question dans cette étude, l'auteur et/ou l'éditeur indique le commencement de chaque récit intercalé par un titre. Ces titres marquent cependant une frontière ouverte. Très souvent la conversation qui précède le récit se poursuit au delà du titre. Le narrateur peut d'ailleurs faire toute une série de commentaires stylistiques sur ce qu'il racontera. Ces commentaires peuvent s'intégrer à la conversation précédente et/ou se rattacher au récit. Pour ne pas amputer l'ouverture du récit intercalé de son site dans la fiction au premier degré, le commencement de chacun des textes se fixe au moment où le narrateur et les narrataires se mettent à parler du récit qu'ils vont faire / entendre, et la fin de l'*incipit* à la fin de la première page du récit pour les éditions

anciennes et des deux premiers alinéas pour les éditions modernes. Cette conception plus souple de l'*incipit* permet d'étudier toute sa situation narrative si centrale aux rapports entre la fiction au premier degré et celle au deuxième degré.

En outre, des termes provenant de la narratologie s'emploient ici pour désigner quelques-uns des *topoi*. Or, il est important de souligner qu'il ne s'agit pas d'un classement narratologique des récits intercalés, mais de l'étude d'éléments qui sont présents d'une façon explicite dans le texte même. Par exemple, par analepse on ne veut pas dire une anachronie que le lecteur ou le critique seul peut remarquer, mais la constatation par le narrateur du récit secondaire qu'il fait un retour en arrière pour rendre plus claire l'histoire qu'il va raconter.

Dans le corpus ainsi défini, un premier réseau de *topoi* se rattache au choix du narrateur. Plusieurs personnages racontent leur propre histoire. Mais treize fois la personne intéressée refuse de se raconter et désigne un autre personnage pour le faire à sa place. Cette délégation de la narration qui se trouve dans tous les romans étudiés sauf dans *La Princesse de Clèves* peut avoir pour mobile la modestie ou la sensibilité ou même, une fois dans *Clélie*, la fatigue (5,3, 944-45). Cette forme de politesse qui consiste à préférer qu'un autre soi-même raconte son histoire est la plus fréquente dans *Clélie*. Par exemple les personnages Aurelise et Terentia ne veulent ni raconter, ni être présentes pendant le récit de leur histoire. «Mais qui nous dira donc vos aventures, reprit la Princesse des Leontins ; Amiclée, répondit Terentia, qui les savait comme nous mesmes, & qui est si sincere, & si fidelle, que je ne pense pas qu'elle soit suspecte à Aurelise non plus qu'à moy» (4, 3, 1333-34).

Comme l'histoire d'Aurelise et de Terentia le montre, la délégation de la narration pose un autre problème pour cet être sensible qui sera le protagoniste du récit intercalé. Voudrait-il être présent ou absent pendant la narration ? Un autre *topos* est donc constitué par le désir exprimé de rester présent ou, plus fréquemment, de s'absenter pendant le récit de son histoire. Ce sont les personnages de *Clélie* qui ont le plus souvent le désir de s'absenter volontairement, tandis que deux fois dans *L'Astrée* des personnages qui ne racontent

pas leur propre histoire expriment le désir de rester présents pendant sa narration.

A la différence de ces personnages trop délicats pour se raconter, il y a quinze personnages qui se muent en narrateurs homodiégétiques. Dans notre corpus le *topos* du narrateur qui se raconte présente deux variantes. Une fois, le protagoniste du récit sera en effet quelqu'un d'autre, mais le narrateur commence par parler de lui-même, sa propre histoire rendant compréhensible, dit-il, l'histoire dont il sera par la suite le narrateur hétérodiégétique (*Clélie*, 3, 3, 1316). Plus riche encore est l'histoire racontée par Amilcar dans la première partie de *Clélie* (1, 3, 1199-1200). Ici en apparence, il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique, puisqu'Amilcar refuse de raconter sa propre histoire, mais dira volontiers celle d'un ami. Ce n'est qu'à la fin du récit intercalé qu'on apprend que l'histoire qu'Amilcar avait racontée était la sienne propre sous des noms supposés. Amilcar opère donc une subversion du *topos* de la délégation de la narration, et le narrateur qui se disait hétérodiégétique à l'ouverture de l'histoire, se révèle homodiégétique à sa fin. Quelquefois les narrateurs hétérodiégétiques mentionnent la source de leurs informations, qu'ils se présentent comme narrateur témoin de tout ou d'une partie des événements qu'ils vont raconter, ou comme celui qui répète l'histoire qu'un tiers lui avait racontée. Ce *topos* est relativement peu fréquent par rapport à la délégation de la narration qui comprend normalement une constatation que le narrateur délégué sait l'histoire du protagoniste comme la sienne propre.

Les narrateurs des récits intercalés, qu'ils soient homo- ou hétérodiégétiques, expriment souvent des réticences soit quant à leur capacité de bien remplir leur tâche, soit à propos de la véritable bonne volonté du narrataire. L'exemple le plus connu de ce dernier type d'hésitation est la remarque de Mme de Chartres à sa fille, «Si je ne craignais [...] que vous dis[s]iez de moi ce que l'on dit de toutes les femmes de mon âge, qu'elles aiment à conter les histoires de leur temps, je vous apprendrais le commencement de la passion du roi pour cette duchesse, et plusieurs choses de la cour du feu roi qui ont même beaucoup de rapport avec celles qui se passent encore présentement» (277).

Tandis que les narrateurs expriment dix fois leurs réticences, il n'y a qu'un exemple dans ce corpus d'un narrataire qui lui aussi éprouve des hésitations devant le récit qu'il va entendre. C'est Consalve dans *Zaïde* qui redoute la suite de l'histoire de Félimé et de Zaïde que don Olmond est venu lui raconter :

«Lorsque Consalve le vit arriver et qu'il le regarda comme un homme qui allait lui apprendre les véritables sentiments de Zaïde, il fut quasi prêt à l'empêcher de parler, tant il craignait la certitude de son malheur, bien qu'il souhaitât d'en être éclairci» (216). Normalement, au contraire, les narrataires expriment un vif désir d'entendre le récit proposé, et cette curiosité du narrataire constitue un autre *topos* des ouvertures des récits intercalés. Enfin, le narrateur du récit peut quelquefois répondre à cette curiosité par l'exigence que les narrataires gardent secret ce qu'ils vont entendre.

Une fois le narrateur choisi, l'acte de narration ne va pas sans préambules et préparatifs. Le *topos* de mise en scène désigne les indications données dans le texte sur le site, le moment, la disposition physique du narrateur et des narrataires. Il s'accompagne souvent du *topos* des préparatifs du narrateur, qui reste silencieux pendant un moment et réfléchit à ce qu'il dira. Ce *topos* est parodié par Amilcar : «Ainsi apres qu'Amilcar eut agreablement contrefait ceux qui se preparent serieusement à reciter une grande Histoire, il changea de visage tout d'un coup : &[...] il commença de parler» (1, 3, 1201). Ces préparatifs du narrateur mènent souvent à des commentaires méta-narratifs de sa part, ou de celle de l'un des narrataires. Le narrateur explique ou justifie ainsi la longueur ou la brièveté de son histoire. Par exemple, à Diane qui lui a demandé de raconter son passé, Astrée dit : «cependant vous me permettiez d'user de la briefveté en ce discours, que vous desirez sçavoir de moy ; aussi bien une histoire si mal-heureuse que la mienne, ne peut plaire que pour estre courte» (1, 4, 111). Tandis que de tels commentaires sont fréquents dans ce corpus, plus rares sont les commentaires méta-narratifs du narrataire. Dans *Clélie*, Sextus exige que l'histoire que racontera Amilcar ne soit pas tragique, et qu'elle ne finisse ni par le mariage ni par la mort (1, 3, 1200). Plus loin dans ce même roman, les narrataires interrompent Amilcar dès le commencement de sa lecture de l'histoire d'Hésiode, pour entamer une conversation sur la vraisemblance (4, 2, 794-96). Dans *Clélie* on trouve aussi deux exemples d'une autre variante du *topos* des commentaires méta-narratifs, la langue étrangère. Herminius raconte l'histoire de Tarquin «en sa Langue, qu'Artemidore entendoit, quoy qu'il ne la parlast pas» (1, 2, 834), et Amilcar lit l'histoire d'Hésiode qu'il avait traduite du grec (4, 2, 792).

Les *topoi* des analepses et des analepses complétives constituent encore une sous-catégorie des commentaires méta-narratifs. Souvent le narrateur ou le narrataire fera remarquer la nécessité de remonter plus loin dans l'histoire pour

donner un contexte au récit. L'histoire de Tarquin dans *Clélie* en fournit un exemple classique. Artemidore veut savoir non seulement l'histoire de Tarquin, mais aussi celle de Rome : «En mon Particulier, dit Artemidore, je voudrois (si je l'osois) demander encore davantage : car j'advouë que je souhaiterois autant de sçavoir l'Histoire de Rome, que l'Histoire de Tarquin» (1, 2, 833). De même, le narrateur ou le narrataire peut indiquer que le récit constitue une analepse complétive, comme le récit que don Garcie fait à Consalve après leur réconciliation (*Zaïde*, 142).

Le *topos* de l'analepse trouve son contraire dans celui des connaissances préalables du narrataire. Très souvent, le narrateur ouvre son récit en faisant appel à ce que les narrataires savent déjà. Comme le dit M. de Clèves à sa femme au commencement de l'histoire de Madame de Tournon : «Vous savez l'amitié qu'il [y] a entre Sancerre et moi» (295). Pourtant, le plus souvent cet appel aux connaissances du narrataire se fait sous la forme de prétérition. L'histoire de Aurelise et de Terentia s'ouvre ainsi : «Je ne m'amuseray point, Madame, à vous dire qu'Aurelise & Terentia, sont d'une naissance fort noble, puis que vous le sçavez ; que Teanor, Emilius, & Cereonte, sont Gents de qualité, car vous ne l'ignorez pas. Je ne vous diray pas non plus que ces cinq personnes ont tout à fait du mérite, parce que vous les connoissez» (4, 3, 1335).

Le *topos* des connaissances du narrataire est doublé par celui de son ignorance. Bien moins fréquent, ce *topos* constitue évidemment un élément clé dans *La Princesse de Clèves*, où l'ignorance de la princesse, que ce soit son ignorance réelle de la cour ou de la vie de Mme de Tournon, ou celle, sinon feinte du moins motivée par la jalousie, de la cour d'Angleterre, joue un rôle important.

En plus des *topoi* des commentaires méta-narratifs, des connaissances du narrataire, le récit intercalé peut s'ouvrir par une maxime ou une généralisation dont le récit est destiné à montrer le bien-fondé ou la fausseté. *La Princesse de Clèves* nous fournit encore une fois un exemple célèbre de ce *topos*, la maxime de Mme de Chartres au sujet de la cour, «Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci...vous serez souvent trompée ; ce qui paraît n'est presque jamais la vérité» (277). Cette tendance à faire du récit intercalé un *exemplum* est la plus prononcée dans *L'Astrée* où six histoires à la première partie s'ouvrent ainsi. D'Urfé nous montre que les amitiés nées dans l'enfance sont les plus fortes (1, 7, 248), que si la vertu dépouillée séduit, la vertu et la beauté ensemble ravissent (1,10,390), que ceux qui disent qu'il ne faut qu'aimer pour être aimé se trompent (1, 3, 75-76) tout comme ceux qui croient que les

amitiés et les haines passent de père en fils (1, 4, 111), pour n'en citer que quelques exemples. Enfin, encore d'autres récits s'ouvrent par l'annonce que le narrateur fera le portrait de son protagoniste.

Si l'on regarde maintenant ces mêmes *topoi* non pas globalement, mais dans leur regroupement au commencement de chacun des récits intercalés, on constate une différence très nette qui sépare *La Princesse de Clèves* des trois autres romans étudiés. Tandis que dans *L'Astrée*, *Clélie* et *Zaïde* on trouve normalement plusieurs des *topoi* que je viens de décrire au commencement de chaque récit, dans *La Princesse de Clèves*, le nombre en est moindre. Cette tendance statistique reconferme notre perception que dans *La Princesse de Clèves* les récits intercalés sont plus savamment coulés dans la fiction au premier degré. Cette différence s'explique par la nature des *topoi* des ouvertures des récits intercalés. En effet, le moment de transition entre la fiction au premier degré et le récit intercalé est un moment privilégié de la fiction narrative. L'acte narratif se dédouble et se représente lui-même. L'auteur se représente par le narrateur dont les réticences, les commentaires méta-narratifs servent de miroir au travail de l'écrivain. En même temps, comme lecteurs nous nous voyons représentés dans la fiction par les narrataires qui jouent maintenant le même rôle que nous, éprouvent la même curiosité, ont les mêmes loisirs qui permettent d'écouter l'histoire, se mettent dans la même position confortable, et ne peuvent s'empêcher quelquefois d'interrompre le narrateur pour faire des remarques sur ce qu'on leur raconte, de demander une histoire non tragique, ou vraisemblable. Tandis que l'exemplarité du roman au dix-septième siècle est plus souvent implicite qu'explicite, le récit intercalé qui s'ouvre par une maxime ou une généralisation souligne cette fonction.

L'ouverture du récit intercalé rend visible une grande partie de l'armature de la fiction, comme si tout d'un coup les images des personnages se remplaçaient par des radiographies. Par conséquent il ne doit pas nous étonner que deux *topoi*, que je n'ai pas encore décrits parce que ce sont parmi les plus banals, soient entièrement absents de *La Princesse de Clèves*. Je fais allusion aux formules de transition dont le narrateur au premier degré se sert pour marquer [en principe au moins] le commencement du récit : «le berger...commença de cette sorte» (*L'Astrée*, 1, 2, 48-49) ; «Amilcar

commença de parler en ces termes» (*Clélie*, 5, 2, 642) ; «Alphonse.commença ainsi l'histoire de ses déplaisirs» (*Zaïde*, 109). Ces formules se trouvent encore dans *Zaïde*, tandis que d'autres locutions [«il faut que je vous die d'abord» (*Clélie*, 1, 3, 1202) ou «Sçachez donc» (*L'Astrée*, 1, 10, 390)], qui soulignent l'oralité du récit intercalé et/ou la présence du narrateur au deuxième degré, sont présents seulement dans *L'Astrée* et *Clélie*.

Les *topoi* des ouvertures des récits intercalés dans *L'Astrée*, *Clélie*, *Zaïde* et *La Princesse de Clèves* relèvent de deux conceptions de la vraisemblance. Ces *incipit* dans *L'Astrée* et *Clélie* partagent avec les recueils de contes, tels *Le Décaméron* ou *L'Heptaméron*, et avec la conversation de tous les jours des *topoi* méta-narratifs qui servent à relier la narration proprement dite à la conversation où elle s'insère. C'est le moment où la fiction est à la fois la plus codée et aussi la plus près de la réalité banale. Les récits intercalés de *Zaïde*, qui participe encore de l'esthétique du roman de la première moitié du siècle, s'ouvrent par plusieurs des mêmes *topoi* que les histoires secondaires de *L'Astrée* et *Clélie*. *La Princesse de Clèves*, cependant, qui s'apparente à la nouvelle historique, utilise très peu de ces mêmes *topoi*. La nature fictive de la fiction devra désormais, du moins durant quelques années, soigneusement se cacher.

BIBLIOGRAPHIE

- D'URFE, Honoré, *L'Astrée*, Genève, Slatkine, 1966.
 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
 LAFAYETTE, Marie-Madeleine de, *La Princesse de Clèves* et *Zaïde* dans
 Romans et Nouvelles, ed. Alain Niderst, Paris, Bordas, 1989.
 PRINCE, Gerald, *Dictionary of Narratology*, Lincoln & London, University
 of Nebraska Press, 1987.
 SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie*, 1660, Genève, Slatkine, 1973.

TOPOI

absence du protagoniste
analepse
analepse complétive
assentiment du protagoniste
commentaire méta-narratif du narrateur au 1er degré
commentaires méta-narratifs narrateur/narrataire
connaissances du narrataire
curiosité du narrataire
délégation de la narration
délégation du narrataire
formule de transition du narrateur au 1er degré
ignorance du narrataire
interruption par un narrataire
intervention du narrateur du 1er degré
langue étrangère/traduction
lecture à haute-voix
maxime, généralisation
mise en scène
narrataire caché
narrateur hétérodiégétique
narrateur témoin
narrateur homodiégétique
oralité [e.g. sachez donc, il faut que je vous dise, etc.]
portrait
présence du protagoniste
réticences du narrataire
réticences du narrateur
secret [le narrateur exige que le narrataire garde secrète l'histoire qu'il va entendre]
silence / préparatifs du narrateur
source des informations

Relevé des topoi par œuvre***L'Astrée, 1,2, 48-49***

analepse complétive
commentaires méta-narratifs du narrateur
curiosité du narrataire
formule
narrateur hétérodiégétique
oralité [sachez donc]
source des informations

L'Astrée, 1,3,75

analepse complétive
commentaires méta-narratifs du narrateur
curiosité du narrataire
délégation de la narration
formule
maxime, généralisation
présence du protagoniste

L'Astrée, 1,4,111

analepse
commentaires méta-narratifs du narrateur
connaissances du narrataire
curiosité du narrataire
formule
maxime, généralisation
mise en scène
narrateur homodiégétique
réticences du narrateur

L'Astrée, 1,5,156

analepse complétive

mise en scène
narrataire caché
narrateur homodiégétique

L'Astrée, 1, 5, 181

analepse
connaissances du narrataire
mise en scène
narrateur homodiégétique
oralité [il faut que je prenne ce discours]
réticences du narrateur

L'Astrée, 1, 6, 196

analepse
commentaires méta-narratifs
connaissances du narrataire
formule
narrateur homodiégétique
secret

L'Astrée, 1, 7, 248.

curiosité du narrataire
délégation de la narration
formule
maxime, généralisation
mise en scène
narrateur homodiégétique
présence du protagoniste

L'Astrée, 1, 8, 276

analepse
commentaires méta-narratifs du narrateur
curiosité du narrataire
mise en scène
narrateur homodiégétique

L'Astrée, 1, 8, 294

commentaires méta-narratifs du narrateur
 curiosité du narrataire
 formule
 maxime, généralisation
 narrateur homodiégétique
 réticences du narrateur

L'Astrée, 1,9, 323

analepse complétive
 formule
 intervention du narrateur au 1er degré
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique
 secret

L'Astrée, 1,10, 371

analepse complétive
 curiosité du narrataire
 formule
 narrateur hétérodiégétique
 oralité [sachez que]
 réticences du narrateur
 secret

L'Astrée, 1,10, 390

analepse complétive
 commentaires méta-narratifs du narrateur
 curiosité du narrataire
 formule
 maxime, généralisation
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique
 oralité [sachez donc]

L'Astrée, 1,11,426

analepse complétive
 curiosité du narrataire
 formule
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique

L'Astrée, 1,11, 441

curiosité du narrataire
 délégation de la narration
 formule
 maxime, généralisation
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique

L'Astrée,1,12, 457

analepse complétive
 connaissances du narrataire
 formule
 ignorance du narrataire
 maxime, généralisation
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique

Clélie, 1,1, 87-91

analepse
 commentaires méta-narratifs du narrateur
 curiosité du narrataire
 formule
 interruption par un narrataire
 narrateur hétérodiégétique
 oralité [il faut que je reprenne]
 source des informations

Clélie, 1,2, 833-37

analepse
commentaires méta-narratifs du narrateur
curiosité du narrataire
délégation de la narration
langue étrangère /traduction
mise en scène
narrateur hétérodiégétique
réticences du narrateur / préterition
silence, préparatifs du narrateur

Clélie, 1, 3, 1199-1203

commentaires méta-narratifs du narrataire et du narrateur
délégation de la narration
formule
mise en scène
narrateur homodiégétique
oralité [il faut que je vous die d'abord]
silence, préparatifs du narrateur

Clélie, 2,1, 164-68

absence du protagoniste
analepse
assentiment du protagoniste
commentaires méta-narratifs du narrateur
délégation de la narration
formule
mise en scène
narrateur hétérodiégétique
secret
silence / préparatifs du narrateur
source des informations

Clélie 2,2, 656-60

absence du protagoniste
analepse
assentiment du protagoniste
curiosité du narrataire
délégation de la narration
formule
ignorance du narrataire
mise en scène
narrateur hétérodiégétique
oralité [il est bon que vous sachiez]
silence / préparatifs du narrateur

Clélie, 2,3, 1149-53

analepse
connaissances du narrataire
formule
ignorance du narrataire
interruption par un narrataire
mise en scène
narrateur hétérodiégétique
oralité [il faut qu'il endure..que je lui apprenne]

Clélie, 3,1, 152-156

commentaires méta-narratifs du narrateur
connaissances du narrataire
curiosité du narrataire
délégation de la narration
formule
ignorance du narrataire
mise en scène
narrateur hétérodiégétique
oralité [il faut que vous me permettiez de leur dire]
portrait

source des informations

***Clélie*, 3,2, 856-61**

absence du protagoniste
 analepse
 commentaires méta-narratifs du narrateur
 connaissances du narrataire
 délégation de la narration
 formule
 ignorance du narrataire
 maxime, généralisation
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique
 oralité [il faut que je vous die]

***Clélie*, 3,3, 1313-16**

analepse
 connaissances du narrataire
 curiosité du narrataire
 formule
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique
 narrateur homodiégétique
 oralité [il faut que je vous apprenne]
 réticences du narrateur

***Clélie*, 4,1,150-154**

analepse
 commentaires méta-narratifs du narrateur
 connaissances du narrataire
 délégation du narrataire
 formule
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique
 narrateur homodiégétique

oralité [il faut que je vous die]

***Clélie*, 4,2,792-97**

analepse
 commentaire méta-narratif du narrateur au 1er degré
 commentaires méta-narratifs du narrateur et du narrataire
 formule
 interruption par un narrataire
 langue étrangère
 lecture à haute voix
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique
 récit extra-diégétique

***Clélie*, 4, 3, 1333-36**

absence du protagoniste
 commentaires méta-narratifs du narrateur
 connaissances du narrataire
 délégation de la narration
 formule
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique
 portrait
 secret
 source des informations

***Clélie*, 5, 1, 262-266**

absence du protagoniste
 analepse
 assentiment du protagoniste
 connaissances du narrataire
 curiosité du narrataire
 délégation de la narration
 formule narrateur hétérodiégétique

Clélie, 5, 2, 640-44

connaissances du narrataire /
 prétérition
 curiosité du narrataire
 formule
 maxime/généralisation
 mise en scène
 narrateur hétérodiégétique
 oralité [je vous dirai donc seulement
 que]
 portrait

Clélie, 5, 3, 944-48

absence du protagoniste
 assentiment du protagoniste
 connaissances du narrataire
 curiosité du narrataire
 délégation de la narration
 formule
 narrateur hétérodiégétique
 narrateur homodiégétique

La Princesse de Clèves, 276-77

analepse
 curiosité du narrataire
 ignorance du narrataire
 maxime, généralisation
 narrateur hétérodiégétique
 réticences du narrateur

La Princesse de Clèves, 292-95

connaissances du narrataire
 curiosité du narrataire
 ignorance du narrataire
 narrateur témoin

La Princesse de Clèves, 314

ignorance du narrataire
 narrateur témoin

La Princesse de Clèves, 329-30

analepse complétive
 connaissances du narrataire
 narrateur homodiégétique

Zaïde, 53

analepse complétive
 connaissances du narrataire
 curiosité du narrataire
 formule
 narrateur homodiégétique
 réticences du narrateur

Zaïde, 109

analepse
 connaissances du narrataire
 curiosité du narrataire
 formule
 maxime / généralisation
 narrateur homodiégétique

Zaïde, 142

analepse complétive
 connaissances du narrataire
 curiosité du narrataire

Zaïde, 171

analepse complétive
 commentaires du narrateur
 connaissances du narrataire
 narrateur homodiégétique

réticences du narrateur
secret

Zaïde, 183

analepse
commentaires du narrateur
connaissances du narrataire
réticences du narrateur
source des informations

Zaïde, 216

analepse complétive
curiosité du narrataire
délégation de la narration
formule
narrateur hétérodiégétique
réticences du narrataire
source des informations

****absence du protagoniste**

Clélie, 5, 1, 262-266 *Clélie*, 4, 3, 1333-36 *Clélie*, 3,2, 856-61 *Clélie*, 2,1, 164-68 *Clélie*, 2,2, 656-60 *Clélie*, 5, 3, 944-48

****analepse complétive** *Astrée*, 1,10, 371 *Astrée*, 1,9, 323 *Astrée*, 1,10, 390 *Astrée*, 1,11,426 *Astrée*,1,12, 457 *Astrée*, 1,5,156 *Astrée*, 1,3,75 *Zaïde*, 142 *Zaïde*, 53 *Zaïde*, 171 *Zaïde*, 216 *Astrée*, 1,2, 48-49 PC, 329-330

****analepse** *Zaïde*, 183 *Zaïde*, 109 PC, 276-77 *Astrée*, 1,4,111 *Astrée*,

1, 5, 181 *Astrée*, 1, 8, 276 *Astrée*, 1, 6, 196 *Clélie*, 5, 1, 262-266 *Clélie*, 4,2,792-97 *Clélie*, 2,2, 656-60 *Clélie*, 2,1, 164-68 *Clélie*, 1,2, 833-37 *Clélie*, 2,3, 1149-53 *Clélie*, 3,1, 152-156 *Clélie*, 3,2, 856-61 *Clélie*, 4,1,150-154 *Clélie*, 3,3, 1313-16 *Clélie*, 1,1, 87-91

****assentiment du protagoniste**

Clélie, 5, 3, 944-48 *Clélie*, 5, 1, 262-266 *Clélie*, 2, 2, 656-60 *Clélie*, 2,1, 164-68

****commentaires méta-narratifs du narrateur au 1er degré** *Clélie*, 4,2,792-97

****commentaires méta-narratifs du narrateur/narrataire** *Clélie*,

3,1, 152-156 *Astrée*, 1,4,111 *Astrée*, 1,3,75 *Astrée*, 1,2, 48-49 *Astrée*, 1, 6, 196 *Astrée*, 1, 8, 276 *Astrée*, 1,10, 390 *Astrée*, 1, 8, 294 *Zaïde*, 183 *Zaïde*, 171 *Clélie*, 2,1, 164-68 *Clélie*, 1, 3, 1199-1203 *Clélie*, 1,2, 833-37 *Clélie*, 3,2, 856-61 *Clélie*, 4,1,150-154 *Clélie*, 4, 3, 1333-36 *Clélie*, 4,2,792-97 *Clélie*, 1,1, 87-91

****connaissances du narrataire**

Clélie, 3,3, 1313-16 *Zaïde*, 183 *Zaïde*, 171 *Zaïde*, 142 *Astrée*, 1,4,111 *Astrée*, 1, 5, 181 *Astrée* 2, 4, 126 *Astrée*,1,12, 457 *Astrée*, 1, 6, 196 *Zaïde*, 109 *Zaïde*, 53 *Clélie*,

4, 3, 1333-36 *Clélie*, 4,1,150-154
Clélie, 3,2, 856-61 *Clélie*, 5, 1,
 262-266 *Clélie*, 5, 2, 640-44 PC,
 329-330 PC, 292-295 *Clélie*, 5, 3,
 944-48 *Clélie*, 2,3, 1149-53 *Clélie*,
 3,1, 152-156

****curiosité du narrataire**

Clélie, 3,1, 152-156 *Clélie*, 3,3,
 1313-16 *Astrée*, 1,7, 248 *Astrée*,
 1,4,111 *Astrée*, 1,3,75 *Astrée*, 1,2,
 48-49 *Astrée*, 1, 8, 276 *Astrée*, 1,
 8, 294 *Astrée*, 1,11, 441 *Astrée*,
 1,11,426 *Astrée*, 1,10, 390 *Astrée*,
 1,10, 371 *Zaïde*, 216 *Zaïde*, 142
Clélie, 5, 2, 640-44 *Clélie*, 5, 1,
 262-266 *Clélie* 2,2, 656-60 *Clélie*,
 1,2, 833-37 *Clélie*, 5, 3, 944-48 PC,
 276-77 *Zaïde*, 109 *Zaïde*, 53 PC,
 292-295 *Clélie*, 1,1, 87-91

****délégation du narrataire**
Clélie, 4,1,150-154

****délégation de la narration**

Clélie, 3,1, 152-156 *Zaïde*, 216
Clélie, 5, 3, 944-48 *Astrée*, 1,3,75
Astrée, 1,7, 248 *Astrée*, 1,11, 441
Clélie, 5, 1, 262-266 *Clélie*, 4, 3,
 1333-36 *Clélie*, 1, 3, 1199-1203
Clélie, 2,1, 164-68 *Clélie* 2,2, 656-
 60 *Clélie*, 3,2, 856-61 *Clélie*, 1,2,
 833-37

****formule de transition /
 narrateur au 1er degré** *Clélie*, 1,1,
 87-91 *Clélie*, 3,3, 1313-16 *Astrée*,

1, 6, 196 *Astrée*, 1,7, 248 *Astrée*,
 1,4,111 *Astrée*, 1,3,75 *Astrée*, 1, 2,
 48-49 *Astrée*, 1, 8, 294 *Astrée*, 1,9,
 323 *Astrée*, 1,11, 441 *Astrée*,1,12,
 457 *Astrée*, 1,11,426 *Astrée*, 1,10,
 390 *Astrée*, 1,10, 371 *Zaïde*, 216
Zaïde, 109 *Clélie*, 3,2, 856-61
Clélie, 4,1,150-154 *Clélie*, 2,3,
 1149-53 *Clélie*, 3,1, 152-156 *Clélie*
 2,2, 656-60 *Clélie*, 2,1, 164-68
Clélie, 4,2,792-97 *Clélie*, 4, 3,
 1333-36 *Zaïde*, 53 *Clélie*, 5, 3, 944-
 48 *Clélie*, 5, 2, 640-44 *Clélie*, 5, 1,
 262-266 *Clélie*, 1, 3, 1199-1203

****ignorance du narrataire** PC,
 314 *Astrée*,1,12, 457 PC, 292-295
 PC, 276-77 *Clélie*, 2,3, 1149-53
Clélie, 3,1, 152-156 *Clélie*, 3,2,
 856-61 *Clélie* 2,2, 656-60

****interruption par un narrataire**
Clélie, 1,1, 87-91 *Clélie*, 4,2,792-
 97 *Clélie*, 2,3, 1149-53

****intervention du narrateur au
 1er degré** *Astrée*, 1,9, 323

****langue étrangère / traduction**
Clélie, 4,2,792-97 *Clélie*, 1,2, 833-
 37

****lecture à haute voix** *Clélie*,
 4,2,792-97

****maxime, généralisation** *Astrée*,
 1,7, 248 *Astrée*, 1,10, 390 *Astrée*,

1, 12, 457 *Astrée*, 1,4,111 *Astrée*, 1,11, 441 *Astrée*, 1,3,75 *Zaïde*, 109 *Clélie*, 5, 2, 640-44 PC, 276-77 *Clélie*, 3,2, 856-61

****mise en scène** *Clélie*, 3,3, 1313-16 *Astrée*, 1,7, 248 *Astrée*, 1,10, 390 *Astrée*, 1,11,426 *Astrée*,1,12, 457 *Astrée*, 1,5,156 *Astrée*, 1,4,111 *Clélie*, 5, 2, 640-44 *Astrée*, 1, 5, 181 *Astrée*, 1, 8, 276 *Astrée*, 1,11, 441 *Astrée*, 1,9; 323 *Clélie*, 4, 3, 1333-36 *Clélie*, 4,2,792-97 *Clélie*, 2,1, 164-68 *Clélie*, 1, 3, 1199-1203 *Clélie* 2,2, 656-60 *Clélie*, 2,3, 1149-53 *Clélie*, 3,1, 152-156 *Clélie*, 4,1,150-154 *Clélie*, 3,2, 856-61 *Clélie*, 1,2, 833-37

****narrataire caché** *Astrée*, 1,5,156

****narrateur hétérodiégétique** *Clélie*, 1,1, 87-91 *Clélie*, 3,3, 1313-16 *Astrée*, 1,10, 371 *Astrée*, 1,10, 390 *Astrée*, 1,11,426 *Astrée*,1,12, 457 PC, 276-77 *Clélie*, 5, 3, 944-48 *Zaïde*, 216 *Astrée*, 1,2, 48-49 *Astrée*, 1,11, 441 *Astrée*, 1,9, 323 *Clélie*, 5, 2, 640-44 *Clélie*, 5, 1, 262-266 *Clélie* 2,2, 656-60 *Clélie*, 2, 1, 164-68 *Clélie*, 2,3, 1149-53 *Clélie*, 3,1, 152-156 *Clélie*, 3,2, 856-61 *Clélie*, 4, 3, 1333-36 *Clélie*, 4,2,792-97 *Clélie*, 1,2, 833-37

****narrateur témoin** PC, 314

****narrateur homodiégétique** *Clélie*, 3,3, 1313-16 *Astrée*, 1, 5, 181 *Astrée*, 1,5,156 *Astrée*, 1, 6, 196 *Astrée*, 1,7, 248 *Astrée*, 1, 8, 294 *Astrée*, 1, 8, 276 *Astrée*, 1,4,111 *Zaïde*, 171 *Clélie*, 5, 3, 944-48 *Clélie*, 4,1,150-154 PC, 329-330 *Zaïde*, 53 *Zaïde*, 109 *Clélie*, 1, 3, 1199-1203

****oralité [e.g. sachez donc, il faut que je dise]** *Clélie*, 1,1, 87-91 *Clélie*, 2,3, 1149-53 *Clélie*, 3,1, 152-156 *Clélie*, 3,3, 1313-16 *Astrée*, 1,10, 371 *Astrée*, 1,10, 390 *Astrée*, 1,2, 48-49 *Astrée*, 1, 5, 181 *Clélie*, 5, 2, 640-44 *Clélie*, 4,1,150-154 *Clélie* 2,2, 656-60 *Clélie*, 3,2, 856-61 *Clélie*, 1, 3, 1199-1203

****portrait** *Clélie*, 5, 2, 640-44 *Clélie*, 3,1, 152-156 *Clélie*, 4, 3, 1333-36

****présence du protagoniste** *Astrée*, 1,7, 248 *Astrée*, 1,3,75

****réticences du narrataire** *Zaïde*, 216

****réticences du narrateur** *Clélie*, 3,3, 1313-16 PC, 276-77 *Astrée*, 1,10, 371 *Astrée*, 1, 5, 181 *Astrée*, 1, 8, 294 *Astrée*, 1,4,111 *Zaïde*, 183 *Zaïde*, 53 *Zaïde*, 171 *Clélie*, 1,2, 833-37

****secret** *Astrée*, 1,9, 323 *Astrée*, 1,10, 371 *Astrée*, 1, 6, 196 *Zaïde*, 171 *Clélie*, 4, 3, 1333-36 *Clélie*, 2,1, 164-68 *Clélie*, 2,1, 164-68 *Clélie*, 1, 3, 1199-1203 *Clélie*, 1,2, 833-37

****source des informations**
Astrée, 1,2, 48-49 *Zaïde*, 183
Clélie, 4, 3, 1333-36 *Clélie*, 2,1, 164-68

****silence, préparatifs du narrateur** *Clélie* 2,2, 656-60

Donna KUIZENGA,
UNIVERSITY OF VERMONT BURLINGTON

LA REPRESENTATION DE LA FICTION DANS LE PROLOGUE DE *CELINTE*.

L'étude de la topique romanesque ne peut pas écarter de son champ de recherches le problème de l'historicité des œuvres. Au cours de l'histoire littéraire, de nouveaux *topoi* surgissent ; d'autres prennent des significations ou des fonctions inattendues à partir d'une organisation différente des éléments traditionnels ou du développement de nouvelles stratégies textuelles. Ces mutations sont notamment perceptibles dans les prologues des romans où, à travers la mise en scène de questions concernant le statut de l'auteur ou du texte, se dégagent les enjeux de la fiction romanesque.

Les allusions aux questions d'esthétique ou de poétique romanesque disséminées dans le cadre fictif — prologue et épilogue — de *Célinde* s'inscrivent dans la polémique que les théoriciens de la doctrine classique ont soutenue, tout au long du XVII^e siècle, contre le roman, et y prennent position ; il s'agit de questions concernant les fondements du romanesque, sur lesquelles les détracteurs de ce genre ont mis l'accent : par exemple, la question du rapport fiction-réalité ou celle de la fonction de la fiction romanesque. Tenant à une progressive prise de conscience de la nature du texte fictionnel, la fiction du cadre s'insère dans une stratégie de l'auteur visant à la définition de critères pour la lecture du texte. Je me propose de relever quelques configurations topiques de cette prise de conscience dans le cadre fictif de *Célinde*.

Le rapport du prologue à la nouvelle est, à en juger par les apparences, uniquement d'ordre thématique : dans le prologue les personnages débattent le thème de la curiosité, thème qui revient de temps à autre dans la nouvelle, le

plus souvent lié au secret, constituant le noyau narratif élémentaire sur lequel repose la structure de quelques développements de l'intrigue. D'un autre point de vue, si l'on envisage le prologue en tant que métadiscours qui vise à établir une orientation, quoique imprécise, de lecture, la nouvelle apparaît comme la mise en récit de quelques incidents et de quelques maximes, suivant le procédé mis en place dans le prologue. Le thème de la curiosité renvoie, enfin, à la création d'un intérêt de lecture qui concerne, d'une part, la relation fiction-réalité et, d'autre part, l'herméneutique narrative¹.

Tout compte fait, ces liens sont fragiles et pas toujours évidents. Je suis, pourtant, persuadée que la signification du prologue est plus complexe et plus ingénieuse. De fait, en raison de sa nature fictive, le prologue met en œuvre un processus de déguisement homologue par rapport au processus de narration : y est mise en cause la production même de la fiction romanesque, à partir de deux types d'énoncés, des énoncés narratifs et des énoncés gnomiques. Il est aisé de relever, le long du débat du prologue, les traces d'une réflexion sur l'esthétique et la poétique romanesques, d'ailleurs sous certains aspects clarifiée dans l'épilogue. Mais, disons-le, le texte cherche moins à clarifier les processus de son élaboration qu'à les masquer. D'où un balancement entre l'illusion de véricité et la mise en relief de la nature fictionnelle du texte.

En tant que métadiscours qui, de façon indirecte, fournit des points de repère pour la lecture de la nouvelle (des points de repère, disons, idéologiques), le prologue exalte la dignité de la fiction romanesque, mise en question par les doctrines poétiques du XVII^e siècle. Il en vante la valeur didactique, en la rapprochant sous cet aspect de l'Histoire, dont la valeur exemplaire est unanimement reconnue². L'orientation éthique du débat sur la curiosité est ainsi transposée dans la fiction romanesque, qui cristallise un idéal de perfection. Il

¹ «Car comme on m'a assuré, que c'est une aventure qui a plusieurs evenemens veritables, & qu'on a escrite sous des noms supposez, j'ay la plus grande curiosité qu'on puisse avoir, de voir si je pourray deviner qui c'est ; & j'en ay d'autant plus d'envie, adjousta t'elle, que la curiosité, à ce qu'on m'a dit, a quelque part au dernier evenement de cette Histoire». *Céline. Nouvelle première*, p.57, Paris, Nizet, 1979 (éd. Alain Niderst).

² «J'adjousteray mesme que la Fable qui invente tousjours les choses avec quelque vray-semblance, a donné des exemples de punition pour la curiosité, lors qu'elle est suivie de trop de hardiesse et d'indiscrétion, comme l'aventure de Diane & d'Actéon le montre, & l'Histoire n'est remplie d'autre chose que de Curieux, que la Curiosité a perdus.», p.55.

est aisé d'y saisir l'importance de la notion de bienséance pour les conceptions idéologiques et esthétiques qui dominent l'œuvre. En prenant comme point de départ quelques notions clefs de la doctrine poétique classique (la vraisemblance, la bienséance, l'utilité et le plaisir comme objectifs fondamentaux que se propose l'œuvre littéraire), le prologue de *Célinthe* retourne le jugement porté par celle-là sur le roman contemporain : la fiction romanesque représente une perfection idéale et exemplaire, elle est tout l'opposé de ce que l'on observe dans la réalité³ ; dans sa nature fictionnelle, réside sa valeur éthique.

La valeur d'exemplarité éthique de la fiction romanesque en détermine le rapport avec la réalité et avec l'Histoire ; ce rapport n'est pas de l'ordre de la vérité, il est plutôt de l'ordre de la vraisemblance, définie en termes de fidélité à la vision du monde, aux valeurs et aux mœurs contemporaines, mais non pas aux événements ni aux individus, présents ou passés⁴. Cette conception du rapport fiction-réalité explique la nature de l'événement évoqué dans le prologue, l'entrée de la reine, événement qui tient à la fois de la politique et de la mondanité. Dans sa dualité fondamentale, spectacle du pouvoir royal ainsi que de l'autre scène, irrégulière et désordonnée, des spectateurs (les «facheuses aventures»), l'évocation de l'entrée de la reine fournit la toile de fond sur laquelle se détachent les événements de l'intrigue : «[...] cette aventure est arrivée en nostre Siecle, & dans une des plus belles Cours de l'Europe.» (p.65).

La mise en valeur du spectacle reflète une conception esthétique centrée sur le regard et orientée vers l'accord entre «l'extrême magnificence» et la «raison», entre «l'ordre» et «la grande multitude». Puisque cette conception esthétique relève de l'idéologie dominante à l'époque, elle ne peut être analysée sans que d'autres niveaux textuels soient pris en considération. La même

³ «[...] elle me semble si belle, dit Lysimene, que je ne croy pas qu'il y ait rien de vray, car l'amour de ce Siecle-cy ne ressemble point du tout à celle de Celinte, & bien loin d'aimer des Amans, ou des Maris, quand on les croit morts, on les oublie mesme en les voyant, du moins on agit comme si on avoit oublié qu'ils fussent au monde.», p.169.

⁴ «Quoy qu'il en soit dit Artelice, je croy deviner qui est Celinte, & qui est Ariston, & je connois bien qu'il n'y a que le commencement de cette aventure, de vray. Croyez moy, dit Lysimene, ne vous mettez point cette curiosité là dans la teste, regardez cette Nouvelle comme un jeu de l'esprit de la personne qui l'a inventée, & croyez que c'est bien tout ce qu'on peut faire de trouver quelque verité dans l'Histoire sans en chercher dans les Romans, qui doivent, quand ils sont bien faits, servir non seulement au plaisir mais encore à polir l'esprit, & à insinuer insensiblement tous les sentiments vertueux dans le cœur de ceux qui lisent.», pp.169-170.

notion de l'esthétique liée à une certaine configuration du pouvoir et des rapports humains, dans un contexte où les affaires politiques se mêlent à la vie privée, se retrouve aussi bien dans l'univers fictionnel de la nouvelle que dans la façon dont sont représentées, à l'intérieur du texte, les relations texte-récepteur, moyennant le choix d'une catégorie (une classe) de récepteurs d'élite : ceux qui appartiennent au monde de la cour, pouvant identifier les personnages du spectacle (/de la nouvelle) et reconnaître la place qu'ils occupent dans la hiérarchie sociale. Ce choix est donc guidé par un principe ségrégationniste.

La représentation dans le texte de la relation fiction-réalité se fait donc selon deux perspectives, foncièrement contradictoires : d'une part, le cadre fait apparaître la nouvelle comme un récit fictif, quoique ancré dans la réalité contemporaine ; d'autre part, il établit un rapport d'identité entre quelques aspects du texte (le nom, par exemple) et la réalité extratextuelle. Puisque les oppositions les plus tranchées sont attribuées à des personnages différents, on peut considérer que cette contradiction est une conséquence d'attitudes de lecture différentes ; elle tient en outre, et de façon plus fondamentale, au développement d'une stratégie de communication, qui impose des contraintes de lecture. On s'en rendra compte en comparant les positions du prologue avec celles de l'épilogue : tandis que le prologue, par l'illusion d'une projection de la réalité dans le texte, vise à enlever les résistances du lecteur et à l'engager dans l'univers de la fiction, l'épilogue adopte des positions beaucoup plus claires du point de vue théorique. Autrement dit : la fiction du prologue cherche à brouiller les traces de la fictionalité. Le renvoi à la réalité contemporaine (l'entrée de la reine, les faits divers, les maximes renfermant une vision de l'époque) constitue l'un des éléments fondamentaux de cette opération de brouillage.

Il n'est pas sans intérêt que la fiction du prologue mette en scène des personnages qui, tout en procédant à la mise en relation du texte avec la réalité, sont à la fois les représentants du cercle de récepteurs idéals et les médiateurs dans le processus de communication. Puisqu'ils remplissent à la fois les fonctions de destinataire et de premier destinataire du discours du texte, leur rôle est double. De plus, le nom de l'auteur réel reste ignoré, bien que son identité puisse, selon l'avis de l'éditeur, être aisément établie ; il en va de même pour ce qui est de l'auteur fictif de la nouvelle, qui n'est jamais mentionné de façon

claire. Des raisons d'ordre historico-culturelles expliquent cette absence du nom, d'ailleurs masquée par la mise de l'accent sur la réception.

Mais le problème de l'identité ne concerne pas que le nom ou la figure de l'auteur. Outre qu'elle constitue l'enjeu central des développements les plus importants de l'intrigue dans la seconde moitié de la nouvelle, la question de l'identité se rattache à la définition du statut de la voix (des voix) qui parle(nt) dans le texte. L'emboîtement de plusieurs instances discursives tend notamment à dérober les sujets de la narration, bien que leur origine sociale et idéologique soit clairement marquée dans le texte. On constate, par exemple, que les interventions de la narratrice, dans le cadre, sont très limitées ; pour ce qui est de la nouvelle, le narrateur se charge surtout des énoncés narratifs, réservant aux personnages les passages gnomiques. D'où l'importance prise, dans le cadre aussi bien que dans la nouvelle, par les discours directs des personnages, qui assument aussi, surtout dans la seconde moitié de la nouvelle, la narration de considérables épisodes narratifs. Tout cela accroît l'importance de la fonction de médiation : la narratrice du prologue ne fait que consigner un débat qu'elle affirme avoir eu lieu dans la réalité ; de même, la voix du narrateur de la nouvelle est masquée par la lecture d'Artelice⁵.

Si, d'une part, le caractère médiateur des voix de la narration renforce l'aspect de véracité du texte, de l'autre, il contribue à isoler l'univers de la fiction. De fait, le renvoi à la réalité se fait surtout par l'intermédiaire d'un savoir gnomique⁶ ou par la mention explicite d'événements ou de personnes contemporains. Du point de vue formel, c'est le cadre qui clôture la nouvelle. Cette clôture est confirmée par les thèmes des débats : la curiosité, dans le prologue ; l'amour et l'amitié, thèmes romanesques, dans la nouvelle. Quant à

⁵ Suivant la tradition des collections de nouvelles de la Renaissance, cette fonction médiatrice est explicitée pour le cadre : «Ce que dit Clearque, sembla si raisonnable à la Compagnie, que pour en conserver quelque souvenir, & pour me punir en mesme temps, d'avoir moins parlé que les autres, on me condamna d'escrire tout ce qui avoit été dit ce jour là.», pp.171-172.

⁶ «De sorte que n'osant desobeir à des Personnes qui me sont si cheres, j'ay escrit la conversation de la Curiosité, que je ne doute point qui ne soit veuë de plusieurs Curieux, à qui peut-estre elle ne plaira pas; mais si cela arrive, elle servira encore à les guerir de la Curiosité, car ceux qui n'aiment pas à voir leurs deffauts, ne doivent jamais jeter les yeux sur des miroirs, qui ne flattent point, & qui ne sont faits que pour montrer les objets tels qu'ils sont.», p.172.

l'épilogue, il commence par un débat sur la fonction et la signification de la fiction même.

La représentation de l'univers fictif rejoint, sous certains aspects, celle du cercle de récepteurs idéals. On y décèle des traits analogues, tenant surtout à la clôture qui marque les deux représentations. Puisque cette clôture est causée par une coupure inhérente à la façon dont le texte envisage le processus de représentation fictionnelle, je dois revenir sur deux ordres de problèmes, dont j'ai parlé ci-dessus : le problème de l'identité et celui de la relation fiction-réalité.

La question de l'identité est toujours présente dans le texte. J'ai considéré ci-dessus une formulation presque totalement négative de ce problème, concernant deux aspects : le nom et l'énonciation. Compte tenu de l'emboîtement de plusieurs plans fictifs dans le texte, il faut maintenant envisager un autre aspect de la question. Malgré le dialogue du cadre, le texte offre une perspective entièrement monologique, dont témoignent la recherche d'une conclusion pour le débat⁷ aussi bien que le point de vue ethno-classiste ; en conséquence, la position idéologique des énonciateurs (et des personnages) se trouve consolidée, leur subjectivité affaiblie. La question de l'identité doit donc être posée à l'intérieur de l'univers fictif, par rapport à l'idéologie qui commande les conceptions aussi bien éthique qu'esthétique. De fait, les fissures relevées dans les procédés de dénomination et d'énonciation (concernant notamment l'auteur) rendent compte d'une crise d'identité résolue au moyen de l'affirmation systématique d'une appartenance idéologique et sociale. A mon avis, les passages gnomiques découlent, eux aussi, des moyens mis en œuvre pour résoudre cette crise d'identité.

Le problème de l'identité et celui de la relation fiction-réalité ne peuvent pas être envisagés séparément. En dépit des références explicites à des événements et à des personnes du monde contemporain, la relation fiction-réalité doit être considérée, non pas en termes d'une relation directe et immédiate, mais à l'intérieur de l'univers fictif clos, en tenant compte des renvois, pas toujours explicites, qui relient les niveaux de la fiction. En plus du sens normal de la lecture, des connexions s'établissent qui proposent au lecteur

⁷ «Mais enfin en general que resoudra la Compagnie de la Curiosité ?», p.54.

d'autres sens de lecture : le cadre fictif et la fiction de la nouvelle s'éclaircissent l'un l'autre, posant comme base de référence du texte la fiction même et imposant la clôture, l'isolement, la coupure par rapport au monde réel. Cette clôture de la fiction s'accroît au cours du texte en raison de l'invraisemblance des événements racontés dans la seconde moitié de la nouvelle. La coupure de la réalité a lieu aussi dans le cadre, où les personnages «tirés» du monde réel ont un caractère paradigmatique, voire exemplaire. Ces personnages témoignent d'une concession aux conventions romanesques que l'on devra rapprocher des affirmations sur le caractère contemporain de l'histoire au début de la nouvelle.

Si le regard peut représenter la relation fiction-réalité telle que l'envisage le cadre fictif de *Célinte*, ce n'est qu'à condition de débarrasser ce mot de toute charge perceptive. Il renferme une double signification : une signification esthétique, qui rejoint l'idéologie du spectacle ; et une signification, disons, anthropologique, puisque le regard revient à la (re)construction idéale du monde. Plus que le monde réel, le texte cherche à «reproduire» une vision du monde, symbolisée par la clôture qui marque la représentation fictionnelle.

L'affirmation de l'identité au moyen de l'affirmation du monde fictionnel tient à la mise en place d'une stratégie textuelle reliant l'esthétique à une éthique sans fissures, qui rend pleinement efficace le double objectif de l'œuvre littéraire : l'utilité et le plaisir.

Margarida MADUREIRA,
UNIVERSITE DE LISBONNE

**LA MISE EN PREFACE DU ROMAN :
LES DEGUISEMENTS DE L'AUTEUR
DANS *LE ROMAN BOURGEOIS***

Le Roman Bourgeois, par son caractère auto-critique, occupe une place singulière dans le contexte du genre romanesque. A une époque où le roman cherche à s'imposer comme genre et à acquérir un statut de dignité qui le range aux côtés d'autres formes littéraires, c'est le métalangage que Furetière met sur la scène du discours avec un double but évident de persuader le lecteur de l'intérêt du divertissement des enjeux romanesques et de situer l'œuvre dans un système théorique qu'il met en évidence. L'innovation apportée par cet ouvrage réside surtout dans sa dimension provocatrice situant par là l'intérêt du roman à la fois dans le romanesque et dans le récit.

Son titre contradictoire annonce, dès le début, l'intention de briser des conventions qui faisaient règle à l'époque, ce qui est, d'ailleurs, renforcé par le sous-titre «Ouvrage comique» et par l'extension réduite du texte. D'autre part il se démarque du roman classique par le refus du merveilleux et du réalisme, celui-ci étant considéré comme un piège. Ce double refus aura comme conséquence majeure la valorisation de la fiction en tant que justification unique du roman. Le critère de la fiction est à lui seul capable de constituer une définition du genre, reléguant au deuxième plan les règles classiques du discours. Le roman étant toujours l'institution d'une vérité sur laquelle le lecteur doit être instruit, c'est au texte qu'il faudra se rapporter pour accéder à la vérité. Bien entendu, cela suppose que celui-ci ait une connaissance préalable des intentions de l'auteur, qu'il y ait un «faire savoir» extérieur au texte du roman dont celui-ci ne pourra se passer au risque de n'être pas compris.

Une première constatation est possible d'ores et déjà : le caractère indispensable de la préface lui confère un statut particulier dans le cadre du roman, dans la mesure où il s'agit d'un lieu d'autorité où une conduite de lecture est prescrite. C'est une caractéristique qui s'étend à bien d'autres cas, si nous considérons le roman au XVII^e siècle. Mais ce qui est vraiment indispensable dans le roman comique, c'est que l'auteur ne cesse jamais de parler, qu'il soit toujours devant le lecteur, afin que celui-ci soit conscient de la voix de l'auteur derrière le texte. Par là le caractère fictionnel du livre devient radicalement manifeste. Jamais le lecteur n'est autorisé à oublier l'instance qui met en fiction. C'est un contrat de critique qui s'instaure dans la préface : le récit ne sera possible que si le lecteur est capable d'y reconnaître, quoique occultée, l'instance critique de l'auteur duquel il s'est fait un complice. Par la double lecture impliquée dans le comique, la préface se donne à lire comme double lieu de révélation et occultation de l'auteur, c'est-à-dire comme un lieu de tension entre l'attitude d'adhésion et d'identification avec l'univers diégétique et la conscience permanente du statut fictionnel du roman.

La topique de la préface du *Roman Bourgeois* pourra être cherchée à deux niveaux : d'abord, si l'on tient compte du titre — «Avertissement du libraire au lecteur» — c'est en tant qu'instance de communication qu'elle s'annonce, mettant tout de suite en rapport l'auteur et le lecteur. En plus, l'ambiguïté du mot «avertissement» permet de jouer sur le double sens d'information et de mise en garde. C'est un message confidentiel qui est transmis, un énoncé qui n'admet qu'un seul destinataire. Une première opposition surgit : d'un côté le piège de la vraisemblance qui fait que les lecteurs qui ne seront pas avertis chercheront à trouver la clef du roman dans la réalité extérieure ; d'autre part l'affirmation de la nature «fabuleuse» du roman. Le pacte romanesque qui s'établit entre l'auteur et le lecteur repose sur ce jeu antithétique. Le roman est écrit contre un réel qu'il déforme, et vers un réel qu'il informe. On comprend comment l'écriture du roman peut constituer la brèche qui sépare ces deux mouvements :

«Et comme un excellent portrait nous demande de l'admiration, quoique nous n'en ayons point pour la personne dépeinte, de même on peut dire que des histoires fabuleuses bien décrites et sous des noms empruntés font plus d'impression sur notre esprit que les vrais noms et les vraies aventures ne sauraient faire. C'est ainsi que celui qui contrefait le bossu devant un autre

bossu lui fait bien mieux sentir son fardeau que la vue d'un autre homme qui aurait la même incommodité».¹

Au niveau narratif on constate que la préface se donne comme le dévoilement d'un secret indispensable à la compréhension du roman, c'est-à-dire comme un savoir qui ne peut être transmis qu'en confidence. Il s'ensuit que l'objet de l'instruction, qui est annoncé par l'auteur comme le but premier du livre, cesse d'être un but exclusif du roman et glisse vers la préface. C'est bien dans la préface que se trouve la matière au sujet de laquelle le lecteur doit être instruit. C'est là qu'il trouve les (vrais) moyens de devenir lecteur. Toute préface suppose obligatoirement un lecteur en formation et s'inscrit par là dans le futur du roman. Mais la préface ne devient un vrai jeu qu'au moment où la fiction qu'elle instaure touche la parole même qui met le lecteur en garde, au moment où cette parole occupe le centre de la fiction qu'elle annonce. Elle aura comme but premier d'attirer l'attention du lecteur vers le dire romanesque. Un des procédés utilisés par Furetière est l'effet de miroir. Bien sûr la préface anticipe le roman, mais il s'agit d'une fausse anticipation puisqu'elle est écrite après coup². En réalité, ce qu'elle dit est situé dans le moment futur par rapport à l'écriture du roman. C'est la lecture du roman qui est anticipée par opposition à l'écriture mise dans le passé. Autrement dit, c'est l'acte même de lecture que le lecteur lit dans la préface, situant le moment de lecture dans un présent absolu et lui renvoyant son propre reflet ineffaçable. La préface-miroir pose comme l'un de ses objectifs principaux de rendre le lecteur conscient de lui-même. C'est cette attitude critique auto-réflexive qui l'empêchera d'être dupe de la supercherie, ce qui est d'ailleurs signalé par l'auteur :

«prends plutôt garde que, comme il y a ici les portraits de plusieurs sortes de sots, tu n'y rencontres le tien : car il n'y a presque personne qui ait le privilège d'en être exempt, et qui n'y puisse remarquer quelque trait de son visage, moralement parlant.»³

Tout ce qu'on a dit jusqu'ici concerne le cadre narratif de la question de l'auteur. Les démarches adoptées mettent en évidence une adéquation du dis-

¹ Furetière. «Avertissement du libraire au lecteur», *Le Roman Bourgeois*, Gallimard/Folio, 1981.

² Derrida, Jacques, «Hors livre», *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

³ Furetière, *o.c.*, page 25.

cours à la matière traitée, mais aussi la mesure de l'instabilité de la littérature : le statut incertain de l'auteur, qui refuse d'assumer son identité, par rapport au discours, son rapport avec le discours du roman, soit avec l'objet de la fiction — la bourgeoisie, la catégorie sociale la moins marquée, une sorte de référent zéro dont la caractérisation exigerait un discours moins ornementé — soit avec le type de discours choisi pour mettre en fiction une réalité donnée — un discours qui s'accorde avec la matière choisie et le bas comique. On reconnaît le poids de la tradition aristotélicienne qui pèse sur le roman, mais les interventions de l'auteur et leur fréquence montrent un souci théorique qui marque la voie de l'autonomie du genre.

La tension oppositive entre d'une part la tradition de l'effacement de l'auteur et la pratique de l'anonymat, et d'autre part la tentation d'apparaître, est ici transposée dans le niveau diégétique, dimension marginale par rapport au mode de communication de la préface. Il s'agit d'une incursion anticipative dans le domaine de la fiction, par définition étrangère au discours préfaciel.

Un des déguisements de l'auteur tient de cette fusion dans la dimension fictionnelle qui en principe serait exclusive des personnages du roman. Ceci constitue une auto-dénégation, voire une stratégie de déculpabilisation et de déresponsabilisation par rapport à un texte dont il ignore comment il sera reçu. Il s'agit aussi d'une stratégie du comique qui met en évidence la disjonction entre l'affirmation de la vérité et la vérification du faux, donc la transparence du jeu occultation/révélation⁴. La topique des déguisements de l'auteur s'inscrit dans une dimension persuasive, par sa localisation dans la préface. Il s'agit de convaincre un destinataire, le lecteur, de l'éloignement de l'auteur. Même si l'on prend au sérieux cette intention, on remarque qu'elle s'annule par le mode dénégatif adopté :

«Tu diras peut-être que je ne parle point en libraire, mais en auteur ; aussi la vérité est-elle que tout ce que je t'ai dit a été tiré d'une longue préface que l'auteur même avait mise au devant du livre (...). Et comme maintenant ses occupations sont plus sérieuses, cet ouvrage n'aurait jamais vu le jour si l'infidélité de quelques-uns à qui il l'avait confié ne l'avait fait tomber entre mes mains. C'est pourquoi je ne t'ai pu donner la préface entière ; j'en ai tiré

⁴ Alleman, Beda, «De l'ironie en tant que principe littéraire», in *Poétique* 36, pp. 385-398, affirme que les mécanismes de l'ironie sont soutenus par le jeu du contraste transparent entre le message littéral et le message vrai. L'enjeu de la préface du roman comique, comme pour l'ironie, repose sur la transparence de la dissimulation.

ce que j'ai pu, aussi bien que de plusieurs autres endroits du livre, que j'ai fait accommoder à ma manière».⁵

Regardons-en quelques aspects : l'auteur se déguise en prenant l'identité du libraire et en s'inventant un passé où il se renferme. On a donc deux cas de fausse identité de l'auteur et non un seul, comme on pourrait être tenté de le constater au premier abord : d'un côté l'identité — le libraire — par laquelle il se présente dans le moment de la lecture et adopte le «je» du discours, d'un autre côté l'identité par laquelle il accepte d'assumer l'écriture — l'auteur disparu et à jamais séparé de son texte. Que l'activité de cet auteur fictionnel coïncide avec l'activité de l'auteur véritable ne change rien à la fausseté de son identité. C'est dans le passé que cet auteur faux se fige, un passé qu'il n'abandonne à aucune reprise. C'est la réclusion dans ce temps révolu qui lui confère le statut du faux. L'auteur se donne, donc, deux déguisements. Il s'agit d'une double auto-dénégation.

Un second aspect du déguisement de l'auteur met en scène les rapports avec le texte. Tout d'abord constatons que l'auteur cherche à prendre des distances par rapport au texte, mais que, parallèlement, il remplit cette distance avec des substituts qui se partagent le rôle, laissé vacant, d'entité responsable du texte. Non seulement un doute est installé autour de la figure de l'auteur, mais c'est le postulat de véridiction du texte qui bascule par ce geste dissimulateur. Au lieu d'un texte irrévocable, authentique, on a deux textes. Le premier, le roman originel identifié au passé de l'écriture, est un texte incomplet, tronqué, partiellement détruit par le temps. Le passé perdu du texte est identifié à l'auteur perdu dans le passé. Texte et auteur se figent dans ce temps révolu. Le texte présenté au lecteur, par contre, est le produit des adaptations du libraire hasardeusement entré en possession du manuscrit. C'est sa qualité d'écrivain imposteur qui rend possible la mise en forme du roman et de la préface, très mutilés par les effets du temps, et qui permet la publication par laquelle le texte rejoint son interlocuteur (le lecteur). La réécriture nécessaire de la préface et du roman signifie que le livre se donne à lire comme un palimpseste, comme un texte derrière un autre texte. La figure du palimpseste, transposée au niveau du sens, aura des implications importantes dans l'établissement du message comique codifié. Ce qui est affirmé, c'est qu'il y a un texte qui masque

⁵ Furetière, *o.c.*, page 25

un autre texte, autrement dit un discours peut en cacher un autre. Il faudra être prévenu (averti) pour reconnaître l'existence de ces deux textes.

C'est l'affirmation du texte comme déguisement qui annule la possibilité de son existence linéaire et littérale. Le Roman affirme toujours une existence fragmentée et incomplète faite d'additions au texte et au sens, de lectures postérieures qui inscrivent sur lui leurs empreintes.

Le texte sort du dialogue institué entre l'auteur et le lecteur, et la Préface est le lieu où s'établit l'illusion qui fonde l'écriture du Roman comme un acte postérieur à ce dialogue et aux dispositions accordées entre eux :

«Si tu y trouves du goût, je ferai rajuster de même la suite, dont je te ferai un pareil présent, si tu as agréable de le bien payer».⁶

Ana Paiva MORAIS
UNIVERSITE DE LISBONNE

⁶ *Ibid.*

**ALLOCUTION DE M. ALAIN NIDERST,
SECRETAIRE DE LA SATOR**

Avant d'aborder les problèmes purement administratifs, qui sont évidemment l'apanage du secrétaire de notre société, je me permettrai de jeter un regard d'ensemble sur ce colloque, et peut-être de proposer ainsi quelques orientations pour nos recherches à venir.

Je n'ai pu assister à toutes les séances, mais j'ai suivi presque tout ce qui fut consacré au roman du XVII^e siècle. J'ai, en général, été séduit par la méticulosité et l'envergure des communications, et plus encore par le souci de la plupart des intervenants de poser des problèmes théoriques. Les discussions prolongèrent ces suggestions, et il me semble — grâce en soient rendues à Mme Michèle Weil — que nous eûmes un véritable colloque. Je veux dire que dans beaucoup de congrès nous assistons à une succession de discours souvent brillants, mais fortement individualisés, et presque irréductibles l'un à l'autre, tant leur sujet et leur méthode les séparent. Nous avons vu, au contraire, à Montpellier de véritables débats. On ne nous a pas seulement entretenu de Madeleine de Scudéry — dont la gloire (et je ne peux que m'en féliciter) ne semble cesser de croître d'un côté et de l'autre de l'Atlantique — de Mme de Lafayette, de Préchac, de Du Plaisir. On est presque toujours revenu sur les mêmes problèmes, qui sont à la fois des problèmes de langue et des problèmes théoriques.

Si le thésaurus entrepris par les chercheurs et structuré par les informaticiens constitue un but essentiel, il me paraît souhaitable que soit, pour ainsi dire, dressé un dictionnaire de la SATOR et que tous les termes employés soient clairement définis. Il faut que nous sachions enfin ce qu'est un topos, ce qui distingue un topos de contenu et un topos d'expression. Il faut que nous

évitons de confondre — ainsi que l'a indiqué M. Henri Coulet — topos et type. Il faut aussi que nous proposons des définitions de l'exposition, de l'ouverture, de l'incipit, de l'épisode, de l'histoire intercalée, de la digression. Quand nous aurons un bon vocabulaire, nous pourrons communiquer ensemble, et ce vocabulaire sera utile à tous les analystes de la littérature. Et je propose donc la création d'un dictionnaire de l'analyse romanesque. Une telle tâche ne peut être menée que collectivement, et il serait indispensable qu'un groupe émanant de notre société se constitue pour travailler à cette entreprise. Je sais que l'isolement des chercheurs et leur éloignement géographique rendent plus délicate la formation de ce groupe. Il me semble toutefois que cet obstacle peut être levé car nos collègues étrangers viennent souvent travailler à Paris. On éviterait bien des discussions inutiles, épineuses, parfois amères, si un parfait lexique de l'analyse des romans était constitué. On sait que ce fut un rêve du XVIII^e siècle — de Fontenelle aux idéologues, en passant par Condillac — d'édifier une langue parfaite, qui permette de résoudre toutes les dissensions intellectuelles. Ce rêve échoua et était voué à l'échec. Il nourrit toutefois et aida considérablement la pensée du XVIII^e siècle. Mon dessein est plus simple et peut-être moins utopique : je pense que nous pourrions nous borner à définir les termes qu'utilisent les critiques et les historiens du roman.

Je ne pense pas que la SATOR puisse jamais parvenir au bout de ses ambitions, et qu'un thésaurus exhaustif des topoi de la littérature romanesque puisse jamais être constitué. Je pense en revanche que nos recherches peuvent servir à édifier ce petit dictionnaire, qui serait utile à tous, et d'ailleurs indispensable au thésaurus dont nous rêvons, aux fragments de thésaurus que nous pourrions réaliser.

AU DEBUT DES CONTES DE FEES

Dans les introductions des contes de fées, je vais essayer de distinguer deux sortes de topoi. Les topoi de contenu et les topoi d'expression. D'une part, ce que j'appelle «exposition», d'autre part l'«incipit». Il est assurément impossible de séparer la forme du fond, et on doit pouvoir ébaucher un système où ces deux sortes de topoi se marient, s'équilibrent ou se nuancent.

J'ai limité mon étude à quarante contes, ce qui me paraît représenter un échantillon suffisant. Mais il conviendrait évidemment de vérifier mes conclusions en tentant de les appliquer à d'autres œuvres. Ces quarante contes,

ce sont les onze qu'a signés Perrault, les deux qu'a signés Catherine Bernard¹, trois contes de Mlle de La Force², un de Mme Murat³, deux du chevalier de Mailly⁴, vingt et un de Mme d'Aulnoy⁵.

La première phrase, ou, à la rigueur, les deux premières phases contiennent l'exposition. De quels personnages est-il question ? Dans trente contes, de souverains (roi, reine, prince, princesse — ou même, dans *Blanche Belle* de Mailly — le «marquis de Montferrat», qui «gouverne ses états»). Dans sept contes, paraissent des héros qui ne sont pas de famille royale : ils appartiennent à diverses couches sociales : c'est le «grand seigneur de Grenade» du *Riquet à la houppe* de Catherine Bernard, le gentilhomme de *Cendrillon*, l'homme qui avait de belles maisons de *Barbe bleue*, le meunier du *Chat botté*, le bûcheron et la bûcheronne du *Petit Poucet*, le bûcheron des *Souhais ridicules*, le «pauvre laboureur» de *Fortunée* de Mme d'Aulnoy. Enfin, dans trois contes, les personnages liminaires nous sont présentés sans aucune connotation sociale — c'est «la veuve» des *Fées*, «la petite fille de village» du *Petit chaperon rouge*, «deux jeunes amants» de *Persinette* de Mlle de La Force.

Ce relevé nous montre à quel point l'œuvre de Perrault est singulière. Dans les onze contes qu'il a écrits, il ne fait apparaître que trois fois des rois ou des reines — ce qui est évidemment fort inférieur à la moyenne. Si l'on excepte *Fortunée* de Mme d'Aulnoy, il n'est que dans ses œuvres que se retrouvent des gens simples, à peine aisés, voire misérables. Une des raisons sans doute de leur popularité au temps de la Troisième République : Perrault, comme La Fontaine, donne la parole aux humbles ; l'un et l'autre peuvent être des précepteurs de l'enfance républicaine. D'ailleurs Perrault semble ainsi plus

¹ *Le Prince Rosier* et *Riquet à la Houppe*, contenus dans *Inès de Cordoue*, Paris, Martin Jouvenel et Georges Jouvenel, 1696.

² *Plus Belle que Fée*, *Persinette*, et *Tourbillon*, réimprimés dans *Le Cabinet des Fées*, Paris, Picquier, 1988, t. II.

³ *Le Prince des Feuilles*, *ibid.*, t. II.

⁴ *Le Bienfaisant* ou *Quiribirini* et *Blanche Belle*, *ibid.*, t. III.

⁵ Mme d'Aulnoy, *Les contes des fées*, Paris, Billaine, 1810, t. II. *L'Oranger et l'Abeille*, *La bonne petite souris*, *Le Mouton*, *Fortunée* ; t. III : *Le Nain jaune*, *Serpentin vert*, *La Princesse Carpillon*, *La grenouille bienfaisante*, *La biche au bois* ; t. IV : *La Chatte blanche*, *Belle Belle*, ou *le Chevalier Fortuné*, *Le Pigeon et la Colombe* ; t. V : *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, *Le Prince Marcassin*, *Le Dauphin* ; *Le cabinet des fées*, t. I : *Finette Cendron*, *Babiole*, *L'Oiseau bleu*, *La Belle aux cheveux d'or*, *Gracieuse et Percinet* ; *Œuvres libres*, 1960, 174 : *La Princesse Rosette*.

proche du folklore : au lieu de la magie aristocratique et presque ésotérique, à laquelle nous convie Mme d'Aulnoy, il sait, fût-ce à la hâte, évoquer les bois et les prés d'Ile-de-France, les champs que l'on laboure, les chênes que l'on abat. Il n'a pas oublié la vie rustique ni les contes de nourrice ; il prétend parler aux enfants des villages de ce qu'ils voient et de ce qu'ils croient. Il suffit de comparer les incipit du *Petit Chaperon rouge* : «une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût pu voir»⁶ et de *La Belle aux cheveux d'or* : «la fille d'un roi qui était si belle, qu'il n'y avait rien de si beau au monde»⁷.

Dans les trente contes où figurent des souverains, nous rencontrons dix couples — «un roi et une reine» (soit dans neuf contes de Mme d'Aulnoy, et dans *La Belle au bois dormant*) — onze rois, ou, à la rigueur, treize, en leur assimilant le prince de *Grisélidis* et le marquis de Montferrat de *Blanche Belle* — six reines, ou plutôt sept, avec la «princesse» de *Belle Etoile* — enfin une «fille de roi» dans *La Belle aux cheveux d'or*⁸.

Il arrive que ces princes aient une existence politique. Le prince de *Grisélidis* «jeune et vaillant» fait «les délices de sa province». Le roi de *La Grenouille Bienfaisante* «soutenait depuis longtemps une guerre contre ses voisins» ; le roi de *Belle Belle* était «fort aimable, fort doux et fort puissant, mais l'empereur Matapa, son voisin, était encore plus puissant que lui»⁹. Deux contes de Mme d'Aulnoy. C'est elle aussi qui nous présente dans *Finette Cendron* «un roi et une reine qui avaient mal fait leurs affaires» — dans *La Princesse Belle Etoile et le Prince chéri* «une princesse à laquelle il ne restait plus rien de ses grandes possessions que son dais et son cadenas»¹⁰. Ces infortunes matérielles, ou proprement financières, ne font plus de la royauté qu'une sorte de fard convenu. Nous sommes tout près des pauvres bûcheron et bûcheronne du *Petit Poucet*, du pauvre bûcheron des *Souhais ridicules*, du pauvre meunier du *Chat botté*, du pauvre laboureur de *Fortunée* et, comme les problèmes d'argent explosent ou s'enveniment dans les successions, le meunier de Perrault et le laboureur de Mme d'Aulnoy partagent entre leurs enfants leurs biens dérisoires.

⁶ Charles Perrault, *Contes*, p. p. Catherine Magnien-Simonin, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 195

⁷ *Le Cabinet des fées*, t. I, p. 261

⁸ *Contes de Perrault*, 7

⁹ Mme d'Aulnoy, t. IV, p. 156

¹⁰ *Le Cabinet des fées*, t. I, p. 141

Mais excepté les princes qui guerroient ou qui sont ruinés, et les misérables qui hantent les prés et les bois, tous ces personnages n'ont guère qu'une vie privée. C'est de leur mariage et de leur postérité, qu'on nous entretient d'abord.

Il est des princes et des princesses qui trouvent dans un amour partagé un bonheur sans mélange. C'est le roi et la reine de *La bonne petite souris*, qui «s'aimaient si tendrement, qu'ils faisaient la félicité l'un de l'autre : leurs cœurs et leurs sentiments se trouvaient toujours d'intelligence»¹¹ — ceux du *Pigeon et la Colombe*, «qui s'aimaient si chèrement que cette union servait d'exemple dans toutes les familles». Ce sont aussi les «deux jeunes amants» de *Persinette*, le roi et la reine de *La Biche au bois*, mais une ombre altère leur félicité ; ils n'ont pas d'enfant. Ombre qui s'épaissit dans *L'Oranger et l'abeille*, car «la reine était déjà vieille», et «elle n'espérait plus» d'enfant¹², dans *Le prince Marcassin*, car «la reine n'était plus jeune (...) de sorte qu'elle n'osait s'en promettre»¹³. Le marquis de Montferrat dans *Blanche Belle* ressentait «une grande affliction» de «n'avoir jamais pu avoir d'enfants»¹⁴. Le roi et la reine de *La Belle au bois dormant* étaient fâchés «de n'avoir point d'enfants»¹⁵.

Qu'on insiste ou non sur la tendresse partagée des deux époux, l'essentiel paraît cette pénible stérilité. Elle est enfin brisée. Dans tous les contes, excepté *Le Prince Marcassin*, c'est une fille qui vient au monde. En principe, «la plus belle fille qu'on ait jamais vue», Aimée dans *L'Oranger et l'Abeille*, ou «la belle au bois dormant». Mais l'enfant peut être monstrueux, la guenon Babiole, ou le prince Marcassin.

L'amour est menacé par la mort. La reine du *Bienfaisant* «si aimable, était d'une santé si délicate, qu'il n'y avait pas lieu d'espérer qu'elle pût vivre longtemps»¹⁶. Les princesses de *La Princesse Belle Etoile* et du *Prince Rosier* sont veuves, comme la dame des *Fées*. Les rois de *L'Oiseau bleu*, de *Tourbillon*, du *Prince des feuilles*, de *La Princesse Carpillon*, sont veufs. Les deux premiers inconsolables. Celui de *La Princesse Carpillon* décide enfin

¹¹ Mme d'Aulnoy, t. II, p. 67

¹² *Ibid.*, t. II, p. 5

¹³ *Ibid.*, t. V, p. 156

¹⁴ *Le Cabinet des fées*, t. III, p. 41

¹⁵ *Contes de Perrault*, p. 175

¹⁶ *Le Cabinet des fées*, t. III, p. 29

de se remarier, comme le gentilhomme de *Cendrillon*. Remariages, qui ne vont pas sans problèmes et aggravent la rivalité naturelle des enfants.

Car le roi et la reine ont souvent le bonheur d'avoir plusieurs enfants. Ce sont ceux que le ciel a donnés au roi et à la reine du *Dauphin*. Ce sont les trois fils «bien faits et courageux» du roi de *La Chatte blanche*, les trois filles de la reine de *La Princesse Belle Etoile*, les trois filles des princes dépossédés de *Finette Cendron*, les trois filles du roi du *Mouton*, les deux filles de la veuve de *Fées*, les «deux garçons beaux comme le jour», qui grandissent au début de *La Princesse Rosette*¹⁷, les sept garçons du *Petit Poucet*. Parfois il n'est qu'un enfant, la fille si belle et si aimable de *Peau d'âne*, de *Gracieuse et Percinet*, de *La Belle au bois dormant*, la fille si belle et si stupide du *Riquet à la houppe* de Catherine Bernard, si belle et si fière du *Nain jaune*.

Il arrive aussi que le conte débute par une naissance. Les deux jumelles du *Serpentin vert*, la fille à la si prodigieuse beauté de la reine de *Plus Belle que fée*, le fils si laid, mais voué à tant d'esprit, de la reine du *Riquet à la houppe* de Perrault.

Le *Barbe bleue* de Perrault est le plus atypique des contes. Car le riche homme de l'exposition n'a ni femme ni enfant, mais «par malheur», avait «la barbe bleue»¹⁸.

Les contes nous parlent de la vie familiale. Dans les premières lignes, les enfants, qu'on espère, qui sont nés, ou qui naissent. Il y a, ou il y aura, une fille admirablement belle — ou trois sœurs (parfois trois frères) dont la dernière sera la plus aimable. Des réincarnations — comme nous l'avons dit ailleurs — du mythe de Danaé et du mythe de Psyché¹⁹. Mais, sans atteindre le pluralisme du roman, le conte commence à décomposer la simplicité du mythe. On invente des guerres que soutiennent les rois, des remariages de princes ou de princesses ; la mère ou la belle-mère viennent remplacer l'une des sœurs jalouses de la cadette ; le prince Marcassin et Babiole sont aussi divins que la Belle au bois dormant ou Peau d'âne, mais il faudra qu'ils se délivrent de leur peau monstrueuse.

Ce qui rappelle évidemment Circé. Les mythes éclatent et les mythes interfèrent. Ils subsistent malgré tout, et on peut lire les contes en remontant

¹⁷ *Œuvres libres*, 174, p. 255

¹⁸ *Contes de Perrault*, p. 207

¹⁹ Voir notre communication au congrès de la N.A.S.S.C.F.L., Las Vegas, 1990, à paraître dans les *Papers on French seventeenth century Literature*

de leur insuffisante humanisation à des formes élémentaires, qui décèleront de grandes vérités — la division de l'Un, ou plutôt la division de l'homme entre le céleste et le bestial, et son aspiration à l'unité — les trois formes et les trois étapes qui promettent la transcendance. Lecture plus nourrissante que celles que l'on ferait en aval en étudiant la bourgeoisie et la finance, les dots et les successions, à la fin du XVIIe siècle. Le plus intéressant serait de chercher comment un ésotérisme néo-platonicien a pu se révéler et se cacher dans ces histoires d'enfants. Et comment expliquer l'atypisme de Perrault, avec sa Barbe bleue, ses meuniers et ses bûcherons, ses retrouvailles, au moins apparentes, de la campagne française peuplée de loups, de moissonneurs et de fillettes de villages ?

Vingt-sept des quarante contes que nous étudions, commencent par «Il était une fois» — un (*Babiole*) par «Il était un jour» — trois (*Plus Belle que Fée*, *Le Bienfaisant*, *La bonne petite Souris*) par «Il y avait une fois». Si ces trois expressions sont à peu près équivalentes, la première est la plus archaïque et la plus poétique. «Il y avait» semblant plus banal que «Il était», «un jour» que «une fois».

L'imparfait suppose évidemment une durée et «une fois» un fait exceptionnel, en tout cas intéressant. Viennent ensuite les rois et les bûcherons. Il s'agit de susciter l'attention, et, comme les mêmes mots reviennent au début de presque tous les contes, d'indiquer qu'un conte commence. On rappelle, on exploite, le charme de tous les contes. Le conte se présente comme un morceau d'une série, dont les éléments seront symétriques et tous différents.

Dans six contes nous rencontrons des précisions historiques ou géographiques. C'est la vallée du Pô, qui est évoquée au début de *Grisélidis*, Grenade, où vit le grand seigneur du *Riquet à la houppe* de Catherine Bernard, le pays d'Arménie où réside le roi de *Tourbillon*. Dira-t-on que nous sortons un peu du conte de fées, que ces indications présagent plutôt ce qu'on appellerait un récit ? Moins d'abstraction, moins de conventions franchement affichées, que dans le vrai conte de fées. Mais il arrive, au contraire, que dans ces incipit l'in vraisemblance soit soulignée jusqu'à l'ironie. C'est au début du *Mouton* : «Dans l'heureux temps où les fées vivaient»²⁰, au début du *Prince des Feuilles*, «dans une de ces parties du monde, vulgairement appelée le pays

²⁰ Mme d'Aulnoy, t. II, p. 152

des Fées, où les poètes ont seuls le droit de donner des noms»²¹ — ce début du *Prince Rosier* : «La reine d'un royaume qui ne se trouve point sur la carte»²².

On pourrait dire qu' «Il était une fois» ou ses variantes conviennent au véritable conte de fées, et que sur deux versants nous en sortons. Soit pour entrer dans le récit plus ou moins exotique, Grenade et l'Arménie pouvant être regardées comme des formes atténuées de l'au-delà féerique — soit au contraire pour exagérer la distance, éloigner encore l'au-delà jusqu'à suggérer une douce dérision. Ce sont Catherine Bernard, Charlotte de La Force, Mme Murat, qui sortent ainsi du monde du conte. Mme d'Aulnoy une seule fois dans *Le Mouton*, et Perrault une seule fois dans *Grisélidis*. Restent pourtant *Le Chat botté* et *Persinette* où «Il était une fois» manque, mais n'est remplacé par rien. Cela accélère simplement l'«incipit», et modifie le rythme de la phrase : «Un meunier ne laissa pour tous biens à trois enfants qu'il avait»²³ ; «Deux jeunes amants s'étaient mariés ensemble, après une longue poursuite de leurs amours»²⁴. Simple changement stylistique. Le climat demeure celui de la féerie.

Les contes de Catherine Bernard sont contés par des personnages d'*Inès de Cordoue*. Les contes de Mme d'Aulnoy sont contés par des personnages de *Dom Gabriel Ponce de Léon* et de *Dom Fernand de Tolède*. Ce sont trois nouvelles espagnoles : comme si les deux romancières voulaient rattacher le conte de fées à l'Espagne. Peut-être pour en excuser ainsi le merveilleux en le faisant naître dans une contrée étrangère, qu'on juge souvent éprise d'in vraisemblance. Au même effet concourt la présence des récitants, qui dégagent d'une certaine manière la responsabilité de l'auteur. Perrault se contente d'une préface, où il s'excuse de «s'être amusé à faire des choses frivoles» et affirme que «ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles»²⁵.

Si les contes sont des mythes brisés, Perrault a l'immense mérite, sauf dans *Grisélidis*, d'assumer ces mythes. Il nous dit «ce qui était une fois». Il fait agir des gens simples, qui approchent de nous le merveilleux et nous feraient croire qu'il existe encore des ogres ou des chats bottés dans les bois et les châteaux de France. Il est rarement ironique et ne cherche ni le réalisme ni

²¹ *Le Cabinet des fées*, t. II, p. 57

²² *Inès de Cordoue*, p. 11

²³ *Contes de Perrault*, p. 221

²⁴ *Le Cabinet des fées*, t. II, p. 7

²⁵ *Contes de Perrault*, p. 73

le symbolisme. Les autres conteurs sont comme intimidés. Ils emplissent le conte d'un faste compliqué, qui paraît (comme bientôt dans le *Sethos* de l'abbé Terrasson, d'où naîtra *La Flûte enchantée*) recouvrir des rites initiatiques ou suggérer un message ésotérique. Ils font intervenir des récitants, et des récitants espagnols. Ils semblent toujours rougir de conter de tels enfantillages. Ils en exagèrent la naïveté ou glissent vers le récit pré-voltairien. Seul Perrault a le courage d'écrire *Barbe bleue*, et il ne nous dit pas que cet heureux propriétaire, qui a une barbe bleue, symbolise l'impuissance sexuelle ou le soleil. Il n'évoque pas la mythologie antique, alors que ses émules peuplent leurs contes de nymphes, de Grâces, d'images altérées de Circé, de Psyché, d'Io, de Danaé. Se passant de philosophie, d'exotisme, à la rigueur de rois et de reines, il fonde une mythologie française. C'est dans sa naïveté — héritée peut-être des meilleures fables de La Fontaine — que réside sa grandeur. Réussite fragile, forcément éphémère ; le conte devient vite avec des auteurs honteux ou trop rusés tout autre chose : une sorte de dégradation hellénistique succède à cette fraîcheur toute classique.

Alain NIDERST,
UNIVERSITE DE ROUEN

LA PREFACE DU ROMAN COMIQUE *FRANCION* DE SOREL : ORDRE VS CHAOS

Dans cette brève réflexion, qui a comme objet la préface du roman comique *Francion*, de Sorel, je souhaite contribuer à la définition des «topoi» qui peuvent caractériser les préfaces de ce genre romanesque et que seule une étude comparée, exhaustive, pourrait établir.

La lecture de la préface de *Francion* montre que l'auteur la considère comme importante pour comprendre la complexité du roman et pour juger correctement son point de vue : «[...] presque tous ceux qui liront mes écrits ayant le jugement offusqué feront toute une autre estime de mes opinions, qu'ils ne devroient.» (p. 45)¹ ou bien «Il faut que je dise icy comme une chose très à propos, qu'il est bien nécessaire de faire une préface à son ouvrage, l'on advertit le monde de beaucoup de particularitez qui importent à nostre gloire.» (p. 49). En effet le texte est caractérisé et accepté par l'auteur comme ambigu. Cette ambiguïté s'annonce même comme une marque dominante : sous une apparence où prédominent la «vulgarité», l'«asnerie» (miroir, selon l'auteur, du public auquel il s'adresse) se cache, dit-il, un projet éducatif, qui doit mettre en ordre le «chaos» social : «La corruption de ce siècle où l'on empesche que la vérité soit ouvertement divulguée me contraint d'ailleurs à faire cecy, et à cacher mes principales reprehensions» (p. 46) mais «Ceux qui auront bonne veuë y remarqueront que le jugement y abonde, et que je n'ay rien dit sans raison.» (p. 47)

¹ Cf. Sorel, Charles, *Histoire comique de Francion* (Livres I à VII), Garnier-Flammarion, Paris, 1979.

La parodie se met en valeur elle-même et se justifie comme une possibilité d'instruire. Le discours en faisant appel au rire, se lie aux forces instinctives de la nature humaine, aux vices plus cachés qu'il faut mettre en évidence pour qu'on puisse mieux s'en défendre.

Le roman comique aura ainsi un rôle de médiateur et pourra contribuer à améliorer l'éducation du public lecteur : «Jamais je n'eusse fait veoir ceste piece, sans le desir que j'ay de monstrier aux hommes les vices ausquels ils se laissent insensiblement emporter.» (p. 45)

Dans la préface, l'auteur annonce l'ironie de son œuvre et même sa stratégie : en jouant avec les vices des hommes, il veut bouleverser la société en état de méconnaissance, en poursuivant une sagesse idéale («Il faut que j'imité les Apotiquaires qui sucent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaller. Une satire dont l'apparence eust esté farouche eust diverty les hommes de sa lecture par son seul tiltre. Je diray par similitude que je monstre un beau palais, qui par dehors a apparence d'estre remply de liberté et de délices, mais au dedans duquel l'on trouve neantmoins, lorsque l'on n'y pense pas, des severes Censeurs, des Accusateurs irréprochables, et des Juges rigoureux.») (p. 46)

Ainsi, en tant que médiateurs entre l'ignorance et la sagesse, l'auteur et, avec lui, le roman comique se présentent valorisés devant le public lecteur et, tout particulièrement, devant les autres écrivains : «Ils s'amusent à parler d'un nombre infiny de choses vaines, qui ont esté dites beaucoup de fois, et ne penetrent point jusqu'au centre de la vérité» (p. 48).

Sorel jouant le rôle de médiateur, épouse aussi celui de vertueux par opposition aux autres écrivains. Se présentant lui-même comme modèle, il veut bouleverser le lecteur et lui montrer le chemin de la perfection. La motivation de son discours sera, à la fin, la poursuite d'un «Bien Souverain», qu'il recherche fermement : «pour moy j'essaye d'aborder par un chemin droit un souverain bien et une vertu solide.» (p. 48)

Le discours ambigu du roman se clarifie dans l'avertissement au lecteur : s'il est, d'un côté, un ensemble d'«asneries» qui amusent le lecteur, de l'autre, il s'affirme surtout comme un acte éducatif qui a comme objectif l'évolution de l'individu/lecteur, en ce qui concerne les facultés spirituelles et

intellectuelles. Ce discours est au service de l'âme, comme Sorel lui-même l'explique : «Je veux que ma plume serve à mon âme» (p. 47).

Ce sera un discours qui, ayant comme base un sens profond, ne s'épuisera pas dans la «vulgarité» apparente : il vivra de l'ambiguïté, de l'allégorie, ce qui naturellement valorisera le roman comme œuvre littéraire, le libérant ainsi de la possibilité d'être vu comme appartenant à un genre inférieur. Même les fautes, s'il y en a, ne sont pas de la responsabilité de l'auteur. Elles sont extérieures à ses propos qui sont les plus justes : «Le plus grand avertissement que j'ay à donner icy, afin de montrer avec quelle injustice l'on me blasmera, c'est qu'il s'est obmis en ceste impression plus de fautes qu'en pas une que l'on ayt jamais veü. [...]. Ceux qui me cognoissent sçavent bien qu'il est impossible que je peche contre les loix de la grammaire.» (p.49)

Cet avertissement insiste sur l'effort de l'auteur pour distinguer par le mérite son travail d'écrivain.

Renforçant cette distinction, il se confronte avec d'autres écrivains qui ont, selon lui, des objectifs moins dignes, comme, par exemple, la satisfaction immédiate d'un désir d'écrire, ce qui les situe loin de l'œuvre d'art où l'important est l'essence du message : «[...] je hay fort les inutiles observations à quoy nos escrivains s'attachent. [...]. Ils occupent incessamment leur imagination à leur fournir de quoy contenter le désir qu'ils ont d'escrire, lequel precede la consideration de leur capacité.» pp. 47/8).

Au contraire, son histoire veut se présenter vraiment comme une œuvre littéraire, miroir d'un jeu d'équilibre entre forces contraires que l'auteur poursuit et qu'il veut soutenir et nourrir.

La préface se définit donc, ici, comme fondamentale pour comprendre l'essence du genre. Elle nous fait réfléchir sur deux aspects qui peuvent devenir importants dans le contexte élargi du roman comique du XVIIe siècle. D'une part, elle évoque l'ambiguïté du genre : le roman comique devra être considéré de façon sérieuse malgré son apparente vulgarité. D'autre part, et comme conséquence, on devra réfléchir sur ce souci manifesté par l'auteur de légitimer l'œuvre (et de légitimer aussi ce genre ?).

C'est dans ce contexte qu'on devra comprendre aussi l'effort de l'auteur pour se valoriser lui-même, devant le public lecteur, comme médiateur (entre

le «mal» et le «bien», entre le «chaos» et «l'ordre») qui écrit pour cultiver son public malgré tous les indices contraires.

A la fin, on se demande si l'ambiguïté de l'histoire de Sorel («qui tinst davantage du folastre que du serieux») annoncée dans la préface n'est pas déjà une caractéristique de cette préface jouant elle même avec une duplicité évidente. En effet, si l'auteur s'efforce de valoriser son œuvre, il avoue aussi sa négligence en tant qu'écrivain : «Je n'ay point trouvé de remède plus salulaire à l'ennuy qui m'affligeoit il y a quelque temps que de m'amuser à descrire une histoire [...]» (p. 45) et, surtout, «Je seray bien ayse, qu'ils facent un meilleur livre avec aussi peu de temps, et aussi peu de soing comme celluy cy a esté fait. Je n'ay pas composé moins de trente deux pages d'impression en un jour [...]. Aucunes fois j'estois assoupy, et à moitié endormy, et n'avois point d'autre mouvement que celui de ma main droite. L'on peut juger que si je faisois alors quelque chose de bien, ce n'estoit que par accoustumance.» (p. 47).

L'«ordre» et le «chaos» se mêlent et s'équilibrent dans un discours ambigu que l'auteur annonce et qu'il produit déjà dans «l'advertissement d'importance aux lecteurs» de son roman comique.

Maria Do Rosario Santana PAIXAO,
UNIVERSITE NOUVELLE DE LISBONNE

AUX MARGES DU TEXTE ; LE ROMAN COMIQUE : DES TITRES A LA PAGE

«La littérature est une cacographie intentionnelle»
(R. Barthes, *S/Z*).

S'attacher aux titres tient encore aujourd'hui de la gageure, malgré le développement de recherches récentes qui ont, certaines brillamment, ouvert la voie¹. La «titrologie» n'en est encore qu'à ses débuts, mais «petite discipline»² deviendra grande, pourvu qu'on lui reconnaisse le sérieux auquel elle a droit. Démarche pionnière et audacieuse — le risque du quolibet, sourires réticents, scepticisme amusé n'est jamais loin — qui ne se situe en marge du texte que pour mieux le rejoindre ; démarche neuve qui s'installe, d'emblée et comme par affinité, au carrefour des recherches les plus avancées : la narratologie, qui identifie dans l'intitulé le signe «méta-narratif» par excellence³ ; la pragmatique qui en souligne et évalue la portée illocutoire⁴ ; et enfin, de manière plus générale, tous les travaux que l'on rangera ici sous la bannière

¹ Voir en particulier : G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. On trouvera des éléments de bibliographie au chapitre «les titres», p. 54, Note 1.

² *Ibid*, p. 54, note 1.

³ Voir G. Prince, *Narratology*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton, 1982, p. 123, et l'ensemble du développement consacré aux «Metanarrative signs», pp. 115-128.

⁴ «A title (...) is the most important instance of a paratextual first-order speech act which indicates a performative relationship between virtual author and virtual audience and so announces the narrative contract.» M. Maclean, *Narrative as Performance*, London and New York, Routledge, 1988, pp. 79-80.

«énonciative», travaux dont le champ recoupe en partie le domaine précédemment mentionné⁵ : pour l'analyse énonciative, il s'agit plus précisément de resituer l'énoncé intitulant à l'intérieur du discours qui constitue le texte dans sa totalité : s'il est vrai que le titre est, comme le texte, le moyen et le produit d'une communication spécifique, impliquant, au niveau fondamental, un émetteur et un récepteur, il importe de préciser les modalités et les degrés — certains textes sont plus «dits» que d'autres — du mobile dialogue ainsi noué.

A la lumière de ces approches distinctes, mais complémentaires, l'analyse s'est ici donné pour objet les «intertitres»⁶ dans *Le Roman Comique*. On l'aura deviné, il s'agit et ne peut s'agir que des titres de chapitres, cette pirouettante collection d'intitulés tous plus joueurs les uns que les autres, dont la verve a été, maintes fois, célébrée. Il faudra bien, à notre tour, rendre hommage au talent qui les anime, à la séduction qui s'en dégage — par où l'on pénètre, déjà, sur le territoire de la pragmatique. Mais ce qui nous retiendra davantage, c'est leur ambiguïté, pour ne pas dire leur opacité, dans ce qu'ils désignent ou taisent du fonctionnement textuel.

Si on laisse de côté, comme nous le ferons, la 3ème partie, posthume, *Le Roman Comique* compte 43 titres pour un nombre égal de chapitres, chaque chapitre étant assorti de son intitulé propre. Le «corpus» est marqué par une extrême variété, même si parfois les mêmes éléments se retrouvent dans la composition de l'une ou l'autre formule. L'effet n'est pas de lassitude, mais au contraire d'ironique écho : par exemple, à propos de Ragotin, dont le patronyme se trouve, à plusieurs reprises, associé à d'inévitables «disgrâces» («Nouvelle disgrâce de Ragotin» I, 19 ; «Autre disgrâce de Ragotin» II, 9 ; «Disgrâce de Ragotin» II, 16).

Les catégories proposées par G. Genette⁷ permettent, à titre de point de départ, d'affiner l'inventaire : la «Première partie» préserve un certain équilibre entre titres «thématiques» — indication de ce qui est dit — et titres «rhématiques» — référence à *ce qui dit*, la page, le chapitre, le support textuel en général («le présent livre») ; au contraire, dans la seconde, le «thème»

⁵ Pour ne citer ici que ceux qui sont directement rattachés à ce travail : G. Molinié, *Eléments de Stylistique française*, Paris, PUF, 1986 ; O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972 ; *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984 ; Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence*, Paris, Corti, 1985.

⁶ Nous empruntons le terme à G. Genette, *op. cit.*, pp. 271 sq.

⁷ *Op. cit.*, pp. 75-76.

l'emporte sur le «rhème» et l'intitulation tend à se faire plus neutre, à l'exception, glorieuse, du chapitre 23, qui s'orne effrontément d'un : «Qui n'a pas besoin de titre» (nous aurons l'occasion d'y revenir).

Pour compléter ces préliminaires, une dernière remarque, d'emplacement : thématique ou rhématique, le titre invariablement trône en tête de chapitre, ce qui requiert et conditionne, en même temps, un certain type de lecture : le morcellement introduit par la seule division en chapitres se trouve renforcé, souligné, signalisé par l'imposition d'un intitulé qui ne peut pas être ignoré, aussi bref soit-il. Les intertitres apparaissent, en ce sens, comme les marques d'une ponctuation, d'une scansion où sont périodiquement ménagés des temps d'arrêt. En même temps, dès lors que la lecture reprend son mouvement naturel, elle emporte le titre dans le même flux que le texte et substitue à la linéarité typographique le tournoiement d'une souple circularité : de fait, si pour qui lit, le titre introduit au chapitre, de la même manière et à un égal degré, le chapitre introduit au titre, ou plutôt ramène au titre qui bénéficie dès lors d'une toujours renouvelable relecture. L'analyse vaut bien sûr particulièrement pour les intitulés ludiques, humoristiques ou sibyllins — ce qui, au moins pour les deux premières catégories, est souvent le cas chez Scarron. En même temps, et pour corollaire à cette circularité, s'opère un mouvement de clôture qui vient refermer l'unité narrative sur elle-même.

On entrevoit, par ces premières analyses combien les deux problématiques — du titrant et du titré — se chevauchent et s'enchevêtrent. Rien d'étonnant à cela : l'intitulé n'est pas un élément autonome ; sa signification et son fonctionnement se définissent nécessairement dans son rapport au texte qu'il intitule. Il reste à examiner les modalités de ce rapport, à en mesurer la stabilité, ou au contraire, le caractère volatil ; en d'autres termes, il faut poser la question, essentielle, de la fonction. Ce n'est pas notre propos de traiter ici de la fonction des chapitres, sinon de manière tangente ; on admettra donc, au moins pour le moment, que le texte narratif ne pouvant se passer d'une quelconque forme de subdivision — chapitres, livres, parties — le découpage en tranches successives n'est pas, en lui-même, significatif (ce qui n'empêche pas, bien sûr, qu'il ait un certain effet). En revanche, l'imposition d'intertitres résulte d'un choix délibéré — faire parler les blancs au lieu d'en respecter le

silence⁸ — , choix dont il importe d'explorer la signification et les implications.

La première fonction qui vient à l'esprit est celle de désignation, d'identification. Mais il apparaît très vite, dès la première lecture, que ce qui s'applique au titre unique, apposé au fronton de l'œuvre, ne saurait valoir pour les intertitres — en tout cas, pas ceux du *Roman Comique*. Pour étiqueter la succession des chapitres, la simple numérotation suffit amplement, et c'est bien ainsi qu'en use le texte : la référence anaphorique ou cataphorique — à des passages antérieurs ou à venir — se contente le plus souvent d'une simple indication ordinale, quand elle ne recourt pas à de neutres épithètes du type «précédent» ou «suivant».

Une réflexion plus poussée conduit à situer les titres non pas au niveau de la superficielle nomenclature, mais à celui, fondamental, du processus qui fonde le texte, tant dans sa production que dans sa réception : il s'agit, bien sûr, de la communication telle qu'elle s'établit, au niveau premier entre l'émetteur du discours — ici l'auteur/narrateur — et son destinataire — le lecteur. Dans cette perspective, les titres acquièrent une neuve importance : c'est par eux, dans ce qu'ils choisissent de dire ou de ne pas dire, que le texte se donne à lire. Signes et consignes qui orientent l'appréhension et la construction⁹ du sens, ils revêtent une valeur herméneutique irremplaçable, en désignant, pointant du doigt la hiérarchie des codes qui structurent le texte.

Reste à voir comment ces considérations théoriques résistent à l'épreuve des pirouettes scarroniennes dont l'agile séduction ne se laisse pas si aisément circonvenir.

Première précaution : il faut revenir sur la classification proposée pour en nuancer le tranché. La séparation entre «thématique» et «rhématique» est loin d'être aussi nette qu'on pourrait le croire. À côté des formules franches qui basculent intégralement d'un côté ou de l'autre, on trouve, et c'est la majorité, toute une variété de titres mixtes où se combinent, selon des dosages différents, l'un et l'autre registre : par exemple, «Plus long que le précédent. Histoire de Destin et de mademoiselle de l'Étoile» (I, 13) ou : «Ce qui se passa

⁸ «... ajouter un titre, c'est introduire dans le fil du discours un «élément significatif», une charge sémantique qui donne une direction, c'est profiter du silence de «l'entre-chapitres» pour glisser un mot ou une phrase plus ou moins énigmatique», C. Moncelet, *Essai sur le titre*, Editions BOF, 1972, p. 52.

⁹ Voir : T. Todorov, «Reading as construction», in S. Suleiman and I. Crosman, eds, *The Reader in the Text*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 67-82.

entre le petit Ragotin et le grand Baguenodière» (II, 17) ou encore : «De quelle façon le sommeil de Ragotin fut interrompu» (II, 20). Dans chacune de ces formules, l'ellipse de l'élément rhématique en maintient la présence, mais sous la forme atténuée du sous-entendu (et c'est «chapitre» qu'à chaque fois il faut restituer).

La plupart des ces intitulés se donnent comme des indications de contenu. Là encore, grande variété : du concis («Histoire de Léandre» II, 5), très concis («Des bottes» II,2) au détaillé («Malheur imprévu qui fut cause qu'on ne joua point la comédie» I, 23) ou très détaillé («Terreur panique de Ragotin, suivie de disgrâces. Aventure du corps mort. Orage de coups de poing et autres accidents surprenants, dignes d'avoir place en cette véritable histoire» II, 7). Série de «sommaries» que, contrairement à Balzac, on ne se hâtera pas de «maudire»¹⁰, en tout cas pas avant d'avoir déterminé à quoi ils servent. A quoi servent-ils donc ? ou faudrait-il poser la question inverse et se demander à quoi ils ne servent pas ? Y a-t-il vraiment, pour le lecteur du roman, un parti à tirer d'intitulés comme : «Comment Madame Bouvillon ne put résister à une tentation et eut une bosse au front» (II, 10) ? Peut-on réellement et sans sourire parler de la valeur proaïrétique — relative au code des actions et comportements, tel que le définit R. Barthes ?¹¹ — de formules du genre : «Ce qui arriva au pied de Ragotin» (II, 8) ou encore : «Ce qui se passa entre le petit Ragotin et le grand Baguenodière» (II, 17) ? On serait tenté — d'autant plus qu'elle survient au début, à un point où le lecteur ne sera pas nécessairement sur ses gardes — d'ajouter foi à la bonne mine, l'apparente neutralité d'une annonce comme : «Quel homme était le sieur de la Rappinière» (I, 2) ; mais on déchant vite, car on ne trouve pas trace du véridique portrait promis : l'intitulé ne correspond pas au chapitre, qui ne consacre au «lieutenant de prévôt» que quelques lignes en passant. De fait, il n'y a guère que dans les chapitres à histoires «emboîtées»¹² qu'on reprend pied : au prix d'une stable, ras-

¹⁰ «Nous engageons vivement à supprimer désormais les titres de chapitres qui ont le défaut d'indiquer les événements au lecteur. Ces maudits sommaries ressemblent à un voisin qui au spectacle croit nous faire plaisir en nous annonçant le sujet de chaque scène.»cf. C. Moncelet, *op. cit.*, p. 53.

¹¹ S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 25.

¹² Dans la mesure où le terme s'applique. Le fait que, dans la plupart des cas, au début de l'histoire corresponde un début de chapitre, tend à amortir le changement de niveau (changement de narrateur). L'histoire s'en trouve placée au même niveau diégétique que le reste de la narration ; question qu'un prochain travail explorera davantage.

surante uniformité — retour de la même, invariable formule qui accole à «Histoire» le ou les noms des protagonistes — le lecteur peut au moins être sûr que ce sont bien les aventures du Destin, de Léandre ou de l'Etoile qui lui seront contées. Partout ailleurs, les titres s'affairent — annoncent, énumèrent, condensent — mais ils s'affichent en même temps comme dépourvus de toute pertinence, comme s'ils ne s'acquittaient de toutes ces tâches que pour en démontrer la complète inanité. Titres informés de ce qu'ils sont supposés faire, titres conscients des normes d'un genre qu'ils ne s'appliquent qu'à subvertir. Et par «genre», on entend ici non seulement le genre romanesque, mais aussi le genre des titres — titresque ? — assez nettement constitué dès cette époque pour que Scarron puisse s'offrir le luxe d'une double parodie. L'entreprise en elle-même n'a rien de neuf : G. Genette en fait remonter l'origine à l'époque médiévale et montre combien la vogue de ces titres ludiques s'est imposée, du *Roman de Renart* à *Tom Jones*¹³ «dans le registre ironique de récits populaires et «comiques»¹⁴. A tout conteur tout honneur : la variété des procédés mis en œuvre chez Scarron n'en mérite pas moins qu'on leur consacre un examen plus attentif. C'est d'abord la parodie des titres romanesques par l'usage de lexèmes fortement connotés («aventure», «combat», «enlèvement») associés à de piteux héros ou de prosaïques accessoires : «L'aventure du pot de chambre» (I, 6) ; «enlèvement du curé de Domfront» (I, 14) ; «L'aventure des brancards» (I, 7). Ce dernier exemple mérite une mention spéciale pour le rapport particulier qui s'établit entre titre et chapitre : pour une fois — et c'est, on l'a vu, loin d'être la règle dans *Le Roman comique* — le titre «colle» au chapitre et en fournit un parfait condensé : ce n'est en effet, ni Le Destin, ni l'Etoile, ni l'Olive, ni la Rappinière qui sont ici les protagonistes ; les héros, ce sont les brancards (on n'en compte pas moins de 17 en l'espace de 3 pages), des brancards qui «se sont donné rendez-vous pour une affaire d'importance ou pour un chapitre général» (et quel chapitre!) (p. 22), si bien que «jamais on ne vit tant de brancards ensemble» (*ibid.*) et que «la conversation dura encore quelque temps entre les brancards» (*ibid.*) jusqu' au point où les brancards se séparèrent». (*ibid.*). Savoureux exemple de la connivence signalée au début de cette étude : titre et

¹³ Et plus près de nous, dans les romans de J. Barth (*The Sot-weed Factor*) ou U. Eco (*Le Nom de la rose*) ; voir G. Genette, *op. cit.*, p. 277.

¹⁴ *Ibid.*, p. 277.

chapitre, également parodiques, jouent au même jeu et se mettent mutuellement en valeur.

Autre cible de la parodie : les titres — et ouvrages — savants, d'ordre philosophique, historique ou théologique. Il semble que l'intitulation rhématique vienne de ce genre de modèle, tout comme la présentation, pour les titres développés, en sections juxtaposées dont chacune est supposée renvoyer à un aspect majeur du chapitre. Au crible de la verve scarronienne, cela donne des intitulés du genre : «Le plus court du présent livre. Suite du trébuchement de Ragotin, et quelque chose de semblable qui arriva à Roquebrune» (I, 20) ; ou «Terreur panique de Ragotin, suivie de disgrâces. Aventure du corps mort. Orage de coups de poing et autres accidents surprenants dignes d'avoir place en cette véritable histoire» (II, 17). Plus court, mais non moins efficace, un titre comme «Des bottes» (II, 2) promet plus qu'il ne peut tenir en annonçant ce qui devrait être, à la Montaigne, une réflexion hautement théorique sur le sujet. Pour finir, il faut rendre hommage à des trouvailles où entrent en jeu, tantôt séparément, tantôt de conserve, présupposition, synecdoque et homophonie. Plaisir de la rime : «Comment madame Bouvillon ne put résister à une tentation et eut une bosse au front» (II, 10) ; ironique rétrécissement d'une narration résolument myope : «Ce qui arriva au pied de Ragotin» (II, 8), «Comment Ragotin eut un coup de busc sur les doigts» (I, 10) ; et, dans tous les cas, malice de la présupposition : si l'évènement (le coup de busc, la bosse au front) y paraît relégué, subordonné — du point de vue stylistique, l'accent ne tombe pas sur l'advenu, mais sur le *comment* — ce n'est qu'en apparence, et pour se retrouver d'autant plus magnifié, amplifié, par l'addition d'épiques circonstances.

Drôle de jeu auquel s'adonnent ici les intitulés : la règle est manifestement de parler pour ne rien dire, de mentionner l'accessoire pour taire l'essentiel (ce qui pourrait être important pour l'enchaînement et la signification des multiples actions et évènements). Quand le titre fait son office, quand il s'applique à condenser fidèlement le contenu du chapitre, c'est précisément, et comme par hasard, quand le chapitre est vide de tout contenu : il ne se passe *rien* dans le chapitre des brancards, on n'y découvre *rien* sinon les ébats d'un discours buissonnier qui s'offre le plaisir impromptu de libres variations sur le terme «brancards».

Quelle aventure, en vérité, que celle de ces brancards ! c'est l'aventure d'une écriture qui revendique, pour son plaisir et le nôtre, le droit à la gratuité,

à la libre improvisation sur un motif parfaitement dénué d'intérêt, totalement vide de signification du point de vue narratif (proairétique) ; c'est aussi l'aventure d'une lecture qui ne perd pas au change, dès l'instant — et le pacte se noue très tôt — où elle entre dans le jeu parodique : là où le plaisir romanesque ne trouve pas son compte, le plaisir du texte, lui, est comblé ; car c'est du texte, de son fonctionnement, de son jeu et ses enjeux que nous parlent les titres ; c'est à une lecture avertie, à la fois souple et docile qu'ils nous invitent : il faut savoir lire, relire, faire une pause, revenir en arrière, s'attarder à nouveau, avec le toujours possible danger de ce que Genette appelle «l'effet Jupien»¹⁵ : l'escale-titre est parfois si savoureuse qu'on peut être tenté de ne pas aller plus loin. Mais cette pratique aussi est prévue, inscrite dans le texte ; pour témoins, certains intitulés dont l'injonction est à la fois paradoxale et péremptoire : dans certains cas, c'est tout bonnement d'une invite à ne pas lire/ne plus lire qu'il s'agit. C'est à ces titres que l'analyse se consacrera pour finir.

Plusieurs traits contribuent à les isoler à l'intérieur du «corpus» — ce qui les rend, malgré leur petit nombre, particulièrement voyants : en premier lieu, le fait qu'ils sont «purement», intégralement rhématiques ; l'indication ne porte pas sur le contenu du chapitre, mais sur le chapitre lui-même, en tant que support textuel et unité narrative : par exemple, I, 21 : «Qui peut-être ne sera pas trouvé fort divertissant» ou II, 1 : «Qui ne sert que d'introduction aux autres». Le second point à retenir est leur caractère fortement évaluatif : il s'agit, dans tous les cas, d'un jugement porté sur l'unité narrative et sa place (importance et fonction) dans l'ordonnance générale. Dès lors qu'on réalise que ces jugements ne peuvent émaner que de l'instance auctoriale, on mesure la singularité de tels énoncés. A la différence des autres titres qui, s'ils étaient «dits», du moins ne s'affichaient pas explicitement comme tels, ces intitulés sont du point de vue énonciatif le lieu officialisé d'un nouveau genre de dialogue — ou ce qui en est l'esquisse, puisqu'il ne s'y fait entendre qu'une voix, celle de Scarron nous disant quoi penser et quoi faire de son livre. De cette série d'intitulés émerge ainsi progressivement une vision nettement hiérarchisée des différents chapitres, classés selon leurs mérites ou leurs lacunes,

¹⁵ «A Mme Verdurin, qui lui demandait s'il ne pourrait pas lui dégouter comme portier quelque baron désargenté, Charlus répondit à peu près qu'un concierge trop distingué risquerait de détourner les invités d'aller plus loin que la loge, et l'on sait pourquoi lui-même préférerait s'arrêter à la boutique de Jupien.» G. Genette, *op. cit.*, p. 89.

répertoriés, selon leur agrément, leur densité, leur pertinence : à l'un tous les lauriers, il est d'une lecture essentielle (« Dans lequel on verra plusieurs choses nécessaires à savoir pour l'intelligence du présent livre » I, 8) ; pour l'autre, un commentaire plus mitigé, il n'est pas sûr qu'il plaise (« Qui peut-être ne sera pas trouvé fort divertissant » I, 21) ; celui-ci se trouve ravalé au rang des simples utilités (« Qui ne sert que d'introduction aux autres » II, 1), celui-là se voit cavalièrement disqualifié comme ne faisant pas le poids (« Qui ne contient pas grand-chose », I, 5). Titres-boutades, pourra-t-on dire, en les mettant à nouveau sur le compte de l'intention parodique (qui aurait simplement choisi de s'exercer dans une nouvelle voie/voix ?). Mais ce serait faire bon marché d'un certain nombre de questions que ces intitulés suscitent et que la parodie ne suscite pas. C'est sans doute parce qu'elle est toujours, dans une certaine mesure, prévisible — ce que précisément ces titres ne sont pas.

Leur présence surprend et dérange beaucoup plus que celle des intitulés parodiques ; d'emblée, ils s'imposent du fait de leur charge énonciative — immédiateté de la voix auctoriale —, du fait aussi de leur force illocutoire : il ne s'agit plus d'invites, mais d'injonctions dont le péremptoire a parfois quelque chose de brusque, presque brutal. Ce sont des titres-choc qui prennent au dépourvu, déroutent et désarçonnent une lecture à qui il faut, à chaque fois, le temps de se remettre, de reprendre son souffle et son assise — mais pour faire quoi ? C'est bien là la difficulté, évidente, incontournable : que faire de ces titres, comment les lire et les interpréter ? Que faire quand on bute sur l'obstacle d'un « Qui ne contient pas grand-chose » (I, 5). Faut-il lire en passant, feuilleter, ne pas lire du tout et passer au chapitre suivant ? mais si c'est pour qu'on ne le lise pas, pourquoi alors un chapitre V ? Sans doute objectera-t-on qu'on lit de toutes manières, et que la curiosité sera d'autant plus alléchée par ce genre de désaveu. Sans doute ; mais qui lira ne fera que tomber dans de nouvelles perplexités : la lecture du chapitre en question n'explique ni ne justifie la condescendance du titre ; au contraire : il contient bel et bien un certain nombre d'informations dont le lecteur peut faire son profit. C'est l'inverse pour le chapitre VIII dont l'intitulé proclame au contraire la capitale importance (« Dans lequel on verra plusieurs choses nécessaires à savoir pour l'intelligence du présent livre ») ; lecture faite, on voit mal ce qui le distingue des autres et lui vaut l'honneur d'une telle mention. La palme revient sans conteste à l'effronterie du chapitre II, 18 qui s'orne sans vergogne d'un « Qui n'a pas besoin de titre ». Anti-titre à fonctionnement circulaire qui s'autoconteste en même temps qu'il s'affirme et enferme l'infortuné lecteur

dans un labyrinthe de perplexités : pourquoi refuser (épargner ?) l'imposition d'un titre à ce chapitre-là plutôt qu'à un autre ? Prétendre que l'un «n'a pas besoin» revient à affirmer que les autres ne peuvent s'en passer : ce que dément la pratique de ce texte et des textes en général. De toute évidence, quelle que soit leur séduction, originalité, éloquence, les intertitres sont et restent de l'ordre du superflu. Mais ce qui gêne le plus ici n'est pas tant la gratuité du titre, que le fait qu'elle est dite, proclamée par l'énoncé lui-même. Une pure et simple ellipse aurait moins dérouté que cette présence narquoise qui se nie et nous nie en même temps dans notre attente et nos prérogatives — préjugés, préconceptions — de lecteur.

De fait, le problème est que ce que les titres nous donnent à lire, ce n'est pas le texte, mais *une* lecture du texte, celle de Scarron ; lecture auctoriale — déjà faite, en train de se faire — qui se proclame en tout cas comme la lecture consacrée (à une exception près où un «peut-être» consent à préserver la marge de décision du lecteur). Sans doute ne s'agit-il à nouveau que d'un jeu ; on ne fera pas à Scarron l'injure de prendre à la lettre l'impérialisme de ses édits. Il reste que c'est un jeu plus moderne, plus subversif, plus intéressant aussi pour l'analyse, que le divertissement parodique. C'est notre statut de lecteur qui est ici remis en question, c'est notre participation, notre engagement qui se trouvent périodiquement court-circuités. Les intitulés font ici exactement ce qu'un texte n'est pas supposé faire : c'est à *nous*, lecteurs, de sélectionner, filtrer, hiérarchiser les informations pour les emmagasiner à différents niveaux. Dès l'instant où le travail est déjà fait et qu'il en reste, sur le chantier, de telles marques, la lecture tourne à vide, impuissante, confrontée à l'avance — puisque le titre mâche, gâche la besogne avant même qu'on ait pu avoir accès au texte — à l'inutile reflet de son propre fonctionnement, de ses propres et désormais vaines opérations. L'issue est dans le dialogue, un dialogue où se consommerait l'échange des statuts et des positions : si Scarron s'autorise à usurper, dans son texte même, la place du lecteur, pourquoi, en guise de représailles, ne pas concurrencer l'auteur sur son propre terrain en entreprenant de lui confisquer ses privilèges ? C'est bien à quoi, en dernière analyse, les titres nous convient : non seulement lire, mais discuter, contester, refuser et pourquoi pas récrire ? En nous donnant à lire sa propre lecture, Scarron nous invite à réfléchir sur son travail d'écriture et fait de nous, simultanément, des lecteurs-auteurs conscients, au moment même où elles s'accomplissent, des multiples procédures à l'œuvre dans la production-réception d'un texte. Rien de plus moderne que ces titres «à la page», rien de plus

proche des préoccupations des romanciers et théoriciens d'aujourd'hui. Que nous rappellent les titres, dans leur zèle intempestif et bavard ? que la lecture a besoin de silences, que l'œuvre ne se constitue qu'au creux du non-dit.

* Les références renvoient à l'édition Garnier.

Catherine SPENCER,
CONNECTICUT COLLEGE-NEW LONDON.

DE LA RHETORIQUE AU ROMAN : CONTRATS NARRATIFS DANS LES ROMANS D'AMOUR (1600-1625)

C'est peut-être par leur caractère codé que les *amours* du premier quart du 17^e siècle présentent le plus grand intérêt pour l'étude des ouvertures narratives. En effet, ces récits assez courts (dépassant rarement 200 pages) que les historiens de la littérature ont nommés «romans sentimentaux» ou «nouvelles sentimentales»¹ débutent le plus souvent par une série d'énoncés typés par lesquels le narrateur-auteur présente son récit à l'auditeur-lecteur. Je me propose d'identifier ces procédures d'initialité récurrentes, qui pourraient constituer de véritables *topoi* de l'énonciation narrative². Quelque stéréotypés qu'ils paraissent dans ces récits fortement imprégnés des procédés de l'éloquence oratoire³, ces *topoi* «énonciatifs» se retrouveront souvent dissimulés sous le style plus «naturel» des romans et nouvelles postérieurs. Leur accumulation dans les récits publiés entre 1600 et 1625 signale le malaise créé par le passage du style oral au style écrit, comme si l'absence physique de l'orateur devait être compensée par un surcroît de signes affirmant la présence

¹ Gustave Reynier, l'auteur du *Roman sentimental avant l'Astrée*, les désigne parfois «nouvelles sentimentales», Paris, Armand Colin, 1970, pp. 346, 358.

² Comme le rappelait M. Coulet lors du Colloque SATOR à Montpellier en octobre 1990, avant de pouvoir identifier et définir les *topoi*, la recherche devra au préalable se livrer à un inventaire du contenu romanesque. M. Niderst distinguait deux sortes de *topoi*, des *topoi* de contenu et des *topoi* d'expression. L'inventaire des œuvres romanesques devrait comprendre non seulement les éléments du narré, mais les instances de la narration, et aboutir à ce que je propose de nommer des *topoi* «énonciatifs» et des *topoi* «énonciatifs». Ces derniers recourent évidemment certaines figures de la rhétorique.

³ Sur cet aspect, voir mon article : «Lire Nervèze ? Rhetoric and Readability in Early Seventeenth-Century Narrative», *PFSC*, Vo. XII, No. 23 (1985), pp. 431-449.

et la fiabilité de l'auteur. Mon corpus comprend une trentaine de récits, dont les plus importants sont les œuvres de Nervèze, de Des Escuteaux et de Rosset⁴.

A quelques exceptions près, ces récits débutent par une ouverture discursive qui précède le commencement de l'histoire et sert à mettre en valeur son caractère exemplaire. Sa longueur peut varier de plusieurs pages (chez Nervèze et les auteurs du début du siècle dont les histoires furent d'abord publiées individuellement, puis parfois réunies en recueil) à un seul paragraphe (chez Rosset, dont les histoires forment d'emblée un ensemble). La plupart de ces ouvrages comportent également des éléments paratextuels : une épître dédicatoire et une préface aux lecteurs⁵, parfois suivies de poèmes adressés au dédicataire, au héros, ou à l'auteur lui-même. Cependant — et c'est ce qui les distingue des romans postérieurs où l'acte de narrer par écrit aura moins besoin de justification — les rapports auteur-récit-lecteur établis dans le paratexte sont répétés, amplifiés ou variés au commencement du texte, après l'intitulé de l'histoire. L'instance narrative des histoires diffère peu de celle de l'auteur qui se manifeste dans les paratextes. Les ouvertures programmatiques, dans lesquelles la présence du narrateur-auteur⁶ est fortement marquée, cumulent certaines fonctions de l'exorde et de la préface. Comme l'orateur, le N-A cherche à s'assurer un public bienveillant, il s'emploie à lui dévoiler le sujet et à l'y intéresser. Il en indique souvent aussi l'articulation, les points dans l'ordre qu'il compte les traiter⁷. Comme l'auteur des préfaces, le N-A annonce le thème, affirme la valeur de son histoire et s'adresse de nouveau au lecteur pour l'inciter à la lire. Ces ensembles d'énoncés constituent

⁴ D'après les titres qui figurent dans la bibliographie de Maurice Lever (*La Fiction narrative en Prose au XVIIe siècle. Répertoire bibliographique du genre romanesque en France [1600-1700]*, éd. du C.N.R.S, 1976), environ cent vingt ouvrages publiés de 1600 à 1625 semblent être des histoires sentimentales de ce genre. Les deux tiers d'entre eux parurent pendant la première décennie du dix-septième siècle. Le corpus que j'ai étudié est détaillé dans ma bibliographie.

⁵ Pour une analyse de la rhétorique de la préface, voir le «Bilan de recherches du groupe portugais» dans ce volume.

⁶ Je désignerai le narrateur-auteur par «N-A», pour le distinguer des instances auctoriales possibles des paratextes (auteur de l'épître dédicatoire, auteur-préfacier, etc.).

⁷ Voir les commentaires de A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*. Paris, Didier, 1970, p. 72.

des «contrats énonciatifs narratifs»⁸, dont les termes sont indiqués de manière explicite, codée et récurrente dans notre corpus.

Contrats narratifs

Ces ensembles se répartissent en trois groupes principaux. Si les textes débutent presque toujours par des maximes sur l'amour, l'ordre des autres éléments peut varier et s'enchevêtrer. Le schéma tente de rendre compte des principales articulations et des combinaisons possibles.

I. Discours sur le thème : la nature de l'amour, qui touche tout le monde, et que le récit illustrera.

A. Le N-A décrit la puissance de l'amour et ses effets remarquables.

1. L'amour est source de tout bien et tout bonheur.
2. L'amour est source de tous les maux par sa violence déraisonnable, etc. (la leçon la plus fréquente).

B. Le N-A se situe par rapport au thème.

1. Le N-A parle d'expérience.
2. Le N-A dit qu'il est incapable de pénétrer l'essence de l'amour, il en décrit les effets (variante du topos rhétorique de la modestie).

II. Discours sur l'histoire. Le N-A peut révéler la source de l'histoire ; il commente presque toujours son utilité et nomme son destinataire.

A. Le N-A porte un jugement sur son histoire.

1. Le N-A affirme que son histoire illustre le thème.
2. Le N-A affirme que son histoire contredit le thème (plutôt rare).

⁸ Jean-Michel Adam définit ainsi le «contrat énonciatif narratif». «A la base de toute stratégie de la communication narrative, il faut postuler un *contrat énonciatif* dans un réseau de places (institutionnelles et locutives) et de relations. *Par contrat, entendons aussi bien les conventions discursives et l'accord des interlocuteurs* (sur la base du savoir partagé implicite et du choix d'un niveau d'intelligibilité) *que les affrontements persuasifs* (au faire croire de l'énonciateur correspond le faire interprétatif de l'énonciataire)» (*Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1985, p.181).

B. Le N-A indique la source de l'histoire.

1. Le N-A dit qu'il est témoin oculaire des événements.
2. Le N-A dit qu'il tient l'histoire d'un tiers.
3. Le N-A dit qu'il tient l'histoire d'un des personnages.
4. Le N-A dit qu'il tient l'histoire d'une chronique de l'époque.
5. Le N-A dit que sa propre expérience lui permet de juger que l'histoire est véridique.

C. Le N-A fait don du récit à son destinataire.

1. Le N-A fait don du récit à son lecteur.
2. Le N-A fait don du récit à la postérité.
3. Le N-A fait don du récit à un personnage.
4. Le N-A fait don du récit à soi-même.

D. Le N-A explique le but du récit

1. pour l'édification du destinataire
2. pour la consolation du destinataire
3. pour le plaisir du destinataire.

III. Métadiscours sur la production du texte. Les remarques les plus fréquentes portent sur la complétude, la régie et le style du récit.

A. Complétude du récit

1. Le N-A dit qu'il donne tous les renseignements.
2. Le N-A dit qu'il omet des renseignements
 - soit par ignorance
 - soit par discrétion
 - soit parce qu'ils sont trop connus.

B. Régie du récit

1. Le N-A dit qu'il suit l'ordre habituel : il commence par l'indication du lieu et du temps et la naissance des héros.
2. Le N-A révèle l'issue heureuse ou fatale de l'histoire.

(En général l'anticipation du dénouement quand elle a lieu se fait au même endroit que l'affirmation du caractère exemplaire de l'histoire. Le temps et le lieu peuvent être annoncés avec le thème, surtout lorsqu'il s'agit de rapprocher — ce qui est fréquent — les ravages de l'amour avec ceux de la guerre civile en France.)

C. Style du récit

1. Le N-A dit qu'il emploie un style «naturel»
pour rendre l'histoire plus croyable
pour répondre à l'exigence de discrétion de
la part du héros.
2. Le N-A dit qu'il emploie un style «orné», qui convient à la
noblesse du sujet.

(En fait, je n'ai pas trouvé d'exemple de C.2. dans mon corpus, bien que le style soit le plus souvent ampoulé, en dépit des affirmations du N-A).

D. Difficulté du récit

IV. Début de l'histoire : temps, lieu, personnages, etc. Comme il l'avait annoncé, le N-A commence par donner (ou rappeler) les informations circonstanciées et la généalogie des protagonistes.

Le caractère oratoire de ces récits est souligné tout au long par les nombreuses interventions émotionnelles du N-A, qui réagit aux événements en interpellant le lecteur et les personnages. Il est souvent réaffirmé par une conclusion discursive qui suggère la péroraison : elle rappelle le thème, confirme la valeur de l'exemple et incite le lecteur à en tirer parti. En effet, on ne peut entièrement dissocier les *topoi* «énonciatifs» des ouvertures et de ceux des clôtures dans ce genre de récit.

Un exemple canonique : les *Amours diverses* de Nervèze

C'est Nervèze qui fournit les ouvertures les plus élaborées et qui témoigne du plus grand souci de justifier son activité d'écrivain. Notons d'emblée les rapports de redondance et de confirmation que l'ouverture entretient avec les éléments paratextuels, ce qui est surtout sensible dans les récits publiés séparément. A titre d'exemple, prenons *Les Chastes et infortunées amours du Baron de l'Espine et de Lucrece de la Prade, du pays de Gascogne*, qui parut en 1598 et deviendra la cinquième histoire des *Amours diverses* (1606). L'épître dédicatoire à Mme de Lupé, signée «Nervèze», souligne le lien qui relie l'auteur, sa dédicataire et ses personnages : l'auteur offre

son récit à la dame pour satisfaire aux règles de l'amitié, au risque d'être jugé ignorant ; le récit servira de « pierre » au monument de la tombe des vertueux protagonistes. La préface « Au lecteur » annonce le thème, « l'inconstance des choses humaines » qu'illustre ce récit « de l'heur et du malheur des deux amants », rappelle de nouveau leur mort et situe leur aventure dans le temps : « cet accident est né après la naissance des troubles en France, la tragédie s'est jouée en ce siècle déplorable, sous le règne de nos muses »⁹. Enfin l'auteur se concilie la bienveillance du lecteur, l'implorant d'avoir de la compassion pour les amants et de l'indulgence pour l'histoire qu'il lui offre. Il justifie son entreprise en alléguant la renommée de ses personnages, sa propre conscience et tous leurs amis qui seraient « aise de les voir revivre dans l'histoire de leur mort ». Dans le recueil, Nervèze remplace les dédicaces et les préfaces aux histoires publiées indépendamment par une épître à Sully et une préface dans laquelle il implore l'indulgence du lecteur envers ces « enfants de sa plume », qu'il ne peut s'empêcher d'aimer, même s'ils en sont indignes (1-2r.). Cependant, si l'effet de redondance créé par les paratextes individuels disparaît, chaque récit dans le recueil est précédé d'un « argument » qui annonce le thème en résumant l'action.

L'ouverture des *Amours de Lucrece*, longue de trois pages, amplifie les thèmes et précise les données. Notre schéma sert à en dégager les articulations et les *topoi*, qui dans les textes sont souvent entrelacés.

I. Discours sur le thème

A. La puissance de l'amour et ses effets étranges

Les historiens qui nous ont laissé les exemples des effets étranges de l'Amour, nous ont fait voir quel était son pouvoir sur la terre : (...) de sorte qu'il ne faut pas s'émerveiller si depuis son règne nous avons vu régner tant de merveilleux accidents qui ont pris leur essence de l'être de ce tyran (...)

I.B & II.A. L'auteur se situe par rapport au thème et affirme que l'histoire qu'il rapporte illustre le thème.

Si le preuve de mon dire, autorisé & confirmé de ceux qui en ont écrit ne se peut suffisamment lire dans leurs livres, ou trouver dans les exemples qui sont

⁹ L'orthographe est modernisée dans les citations.

gravés aux quatre coins du monde, j'en produis à mon grand regret un où l'on remarque autant de signes de malheur, que de marques de fidélité.

II. Discours sur l'histoire.

B. La source de l'histoire.

1. Le N-A dit qu'il est témoin oculaire.

je ne viens pas de le recueillir d'une terre étrangère, je l'apporte du pays de Gascogne, tout éperdu d'avoir été le témoin et l'offensé de ce spectacle, la disgrâce en est si récente, que la plaie en saigne encore, & après l'avoir vue de mes yeux

C. Le don du récit

1. à son lecteur,

2. à la postérité & (variante) aux amis des héros.

D. Le but du récit

2. pour la consolation des destinataires &

4. pour la gloire des personnages.

j'ai voulu mettre par écrit pour en former un livre, lequel étant vu des vivants, & laissé à la postérité, les émouvra possible à plaindre le sujet d'une si pitoyable histoire (...) et je crois que personne ne blâmera le dessein que j'ai de rendre immortelle la mémoire de leurs amours (...) d'autant que cela peut servir d'exemple à ceux de leur qualité, de satisfaction à leurs amis, de consolation à leurs parents, & d'ornement à leur patrie.

III. Métadiscours sur la production du texte.

B. Régie du récit

1. l'ordre habituel.

Or pour suivre l'ordre d'une histoire, je prendrai plutôt le pays où le sujet est enfanté : et dirai, parlant aux étrangers (car les Français le savent) que la Gascogne est l'une des Provinces de France les plus riches (...)

A. Complétude du récit

1. tous les renseignements.

Possible que quelque étranger objectera mon dire pour être de la nation, & me recusera comme partie (...) Cependant je passerai outre, & déclarerai quels sont les auteurs de cette histoire, de quelles maisons ils sont sortis, quelle a été leur vie, & quelle est leur mort, & les appelant par leurs noms

IV. Début de l'histoire.

je commencerai par le Baron de l'Espine fils du sieur de Laurier, & suivrai par Mademoiselle Lucesse, fille du feu sieur de la Prade tous deux enfants uniques de leurs maisons voisines de deux lieuës. (274r-275v)

Le récit du dénouement — la mort des deux vertueux amants — est suivi d'une sorte de péroraison, ici en forme de prière que le N-A adresse aux héros. Tout en rappelant les termes du «contrat narratif», cette conclusion discursive fait l'éloge des héros et implore leur protection.

Glorieux Amants, qui êtes hors de la juridiction de la fortune, et qui de votre beatitude faites un tombeau à vos peines passées, ayez mémoire et compassion des traverses que nous livre le monde, & cependant que ma langue publie aux vivants vos fideles amours, et que ma plume guidée de l'affection que je vous portais, en laisse l'histoire à nos neveux, marquez-moi là haut avec vos prières un logis pour mon âme (...). J'eue l'honneur de vous voir, & ai été honoré de votre bienveillance, et puis dire (...) que je n'ai point vu encore parmi les mortels deux personnes de votre âge si parfaites et accomplies (...) (315v-316r)

Cette remontée «oblique» du N-A¹⁰ qui s'adresse directement à un personnage et indirectement au lecteur pour établir les termes du «contrat narratif» est un topos «énonciatif» fréquent dans les histoires de Nervèze mais ne garantit aucunement qu'il s'agit d'une histoire véritable. Il se retrouve dans l'ouverture de l'histoire seconde, *Les Amours d'Olympe et Birene*. Bien qu'elle soit basée sur un épisode du *Roland Furieux* de l'Arioste (Chants 9-11)¹¹, l'auteur affirme tenir cette histoire du temps «des Cavaliers» de la bouche même de l'héroïne abandonnée :

(...)C'est un malheur fatal aux âmes amoureuses de rencontrer (...) les embûches de l'ingratitude (...) Qu'en dites-vous belle Olympe, n'est-ce pas votre deuil qui appelle en jugement votre cruel Birene ? n'entends-je pas la voix de vos douleurs (...) ? Trouvez bon puis que vous m'avez dicté vos malheurs que je les

¹⁰ Georges Molinié analyse ce type d'intervention dans *Du Roman grec au roman baroque* (Presses Univ. de Toulouse-le-Mirail, 1982) et dans ses contributions aux travaux de la SATOR («Les Interventions de l'auteur dans les romans baroques», *Actes* de 1988.)

¹¹ Le titre de l'édition originale (1599) comprend la source «à l'imitation d'Arioste», mais cette précision disparaît dans le recueil.

raconte à la postérité, & que je convoque les larmes des pitoyables, pour plaindre votre martyr. (83v)

Dans une histoire encore plus «sentimentale» que chevaleresque, *Les Amours de Melliflore et de Cloridan*, Nervèze a recours au même procédé pour énoncer le *topos* de la discrétion stylistique :

Où allez vous Cloridon ? Quel Demon ennemy de vostre liberté (...) Allez donc, Cloridon, allez rejoindre les forces de l'Amour, qui sont campées dans les yeux de Melliflore (...) Cependant j'empêcherai que l'œil du Lecteur ne languisse plus longuement en la curiosité de connaître votre personne, aussi-bien que votre nom, sans toutefois violer les discrètes défences, que vous m'avez faites de parler que fort sobrement de vos perfections (...) (131v)

Le rapport en quelque sorte «personnel» entre le N-A et ses personnages qu'établit ce genre de «contrat narratif» favorise la reprise et l'amplification des commentaires métadiscursifs dans la conclusion-péroraison. Dans une adresse au personnage à la fin des *Amours de Melliflore et de Cloridan*, «labeur» qu'il «sacre» à leur noms et présente à la France et aux Français, Nervèze affirme avoir tenu sa promesse de «discrétion» qui garantit la

vérité de cette histoire, où la naïveté qu'il m'a fallu observer aux accidents qui s'y rencontrent, a été incompatible à l'artifice des belles paroles : C'est pourquoi pour n'abaisser la créance que l'on y doit donner, je n'ai pas voulu hausser mon style, ayant tâché de me rendre véritable en apparence, aussi bien qu'en effet, & mieux aimé me faire croire en écrivant la vie de vos affections par un langage simple & familier, que me faire estimer en recherchant avec trop de curiosité, le moyen d'écrire en termes d'éloquence. Voici donc (chers Amants) le discours de vos soupirs (...) (200v)

Par contre, dans l'ouverture de *l'Histoire septième, Les Amours de Filandre et de Marizee*, c'est le «Lecteur» qui est désigné destinataire des remarques sur la discrétion au niveau de la complétude du récit :

J'ombragerais la vérité de cette histoire, & obscurcirais d'un doute la créance des Lecteurs si en leur cachant les noms de ceux qui ont produit le sujet, je ne leur déclarerais au moins celui de leur patrie, afin qu'en adhérant à ma discrétion, je donne quelque avantage à leur curiosité, & que pour me montrer discret envers les uns, je ne me sois estimé menteur par les autres. (359v)

Les différences que présentent ces exemples permettent d'établir une autre distinction parmi les *topoi* «énonciatifs» des ouvertures que nous avons classés en trois groupes. Le même *topos* sur le plan du commentaire narratologique, tel que l'anticipation ou la complétude, peut varier selon le type de relation énonciative : formulé sans désignation explicite du destinataire, adressé au «Lecteur» ou au «personnage», ce dernier nous paraissant caractéristique de la rhétorique du récit baroque.

L'ouverture discursive ne manque qu'à la première histoire des *Amours diverses, Hierusalem assiégée, où est descrite la delivrance de Sophronie et d'Elinde, ensemble les amours d'Hermine et de Tancrede*. L'histoire de Clorinde et Tancrede, sujet très connu puisque dérivé de la *Jerusalem délivrée* du Tasse n'a guère besoin de présentation. Le narrateur peut entrer d'emblée en matière : «Le ciel demandoit à la Chrétienneté (..) quand Godeffroy de Bouillon(...) » (4v). Ce n'est que dans le discours de clôture que Nervèze nomme son grand modèle pour justifier son propre style et les modifications qu'il apporte à l'histoire. Cet exemple illustre une tendance générale : l'ouverture discursive semble moins fréquente dans les histoires de type «chevaleresque» qui mettent l'accent sur l'aventure que dans les histoires purement «sentimentales» qui développent les effets de l'amour, comme si ce thème avait davantage besoin de justification. Elle ne se trouve ni dans son *Aventures guerrieres et amoureuses de Léandre* (1608) ni dans la suite, *Histoire aventureuse de Lidior* (1610), comprises dans une nouvelle édition des *Amours* (1611). Par contre, j'ai remarqué peu de différence entre les histoires de type «sentimental» et les histoires d'amour plus «tragiques»¹² en ce qui concerne l'ouverture discursive et programmatique.

Constantes et variations

Certains auteurs, tels que Meslier (*Histoire veritable des amours tragiques et estranges adventures d'Hyppolite & Isabelle, néapolitains*, 1597, rééd. 1610), La Place (*La Chasteté violée*, 1604), et Laffemas (*Histoire des Amours tragiques de ce temps*, 1607) suivent à peu près le schéma des *Amours*

¹² D'après le classement de G. Reynier. Cependant, j'ai noté une plus grande fréquence de commentaires métadiscursifs de régie à l'intérieur des histoires sentimentales, peut-être parce que leur sujet est en soi moins articulé que celui des histoires tragiques. Voir mon étude, «*Ceci n'est pas un roman : Authorial Discourse in Early Seventeenth-Century Short Fiction and the Boundaries of the Nouvelle*», *PFSCS*, Vol. XVI, No. 30 (1989), pp. 143-158.

de Nervèze avec quelques variantes d'ordre rhétorique. Après une dédicace doublée souvent d'une préface aux lecteurs, une ouverture qui comprend des remarques sur l'amour, un «contrat narratif» plus ou moins explicite, et parfois un commentaire métadiscursif, *La Place* ouvre sa narration en apostrophant directement l'Amour, «Demon de paix», et pour illustrer les effets de ses «dérèglements», décrit «l'histoire autant véritable comme elle est exécrationnelle» d'une demoiselle «infâme,» tout en s'excusant auprès de ces lectrices : «Mes dames, ce n'est pas pour vous diffamer...» (1r-3r). C'est par une apostrophe à sa «plume» qu'il passe des commentaires métadiscursifs de l'ouverture à l'histoire propre : «Mais quoi, ma plume, au lieu de tracer le progrès d'une déplorable tragédie, il semble que vous avez désir d'élever mon courage dans le Ciel de mille flambeaux divins (...). Contentez-vous de commencer l'histoire de Faustiane. » (4r). Laffemas manifeste une certaine désinvolture à l'égard de son lecteur dans la préface : son récit «a plus été pour employer les heures de mon loisir que pour chercher ton contentement n'y ma gloire» (p. 8). Cependant l'ouverture narrative contient la plupart des éléments recensés : le narrateur fait hommage à «la souveraineté» de l'Amour, source de tant de maux, «en lui donnant par le témoignage du malheur d'autrui de quoi se rendre sage» et s'adresse ensuite aux «belles âmes» dont les aventures fournissent l'exemple de la violence de l'Amour (pp. 10-11). C'est dans le discours de clôture qu'il interpelle explicitement ses lecteurs : «je conseille aux belles de faire l'amour (...) avec discrétion» et «les exhorte de prendre pour exemple les tragiques et sanglants effets de l'amour que j'ai rapporté en cette histoire» (p. 273). Meslier explicite la valeur exemplaire de son récit, plus efficace que celle des événements vécus. Les guerres et autres malheurs causés par les fureurs de l'amour sont utiles

à si peu [de gens] qu'ils ne se voient pas que s'en fasse prévaloir (...) Voilà pourquoi il ne s'en doit point receler, afin d'essayer par la représentation des misères des uns de divertir les autres de tomber en de semblables. Entre toutes les particularités où cette frénésie a voulu faire relever des tragiques effets de sa tyrannique puissance, celui duquel j'entreprends de vous faire maintenant le discours mérite d'être reporté et signalé. (pp. 10-11)

La longévité de ces procédés est illustrée par le fait que cette histoire «néapolitaine» sera reprise — mais située à Bologne — un quart de siècle plus tard dans *Les Amours de la cour et de la pastorale* (1623) pour illustrer les dangers de l'amour à la cour. L'ouverture discursive est identique ; l'auteur, Du

Rosier, se sert des mêmes arguments pour prouver l'efficacité didactique supérieure de la représentation par rapport à l'exemple vivant.

Quelques autres histoires sentimentales de notre corpus offrent des variations plus importantes. Plus désinvoltes encore à l'égard du lecteur, les auteurs insistent moins sur la valeur morale de leur histoire et admettent sa valeur personnelle et sa fonction de divertissement. Des Escuteaux fait économie de la préface au lecteur pour y substituer un quatrain de «L'auteur à son livre» qui le dégage de responsabilité :

Si d'un front desdaigneux témoignant un mépris
 Quelqu'un entreprenoit mon livre de te lire
 Dis lui qu'Elizabeth l'honneur des beaux esprits
 A dicté ces discours que je n'ai fait qu'écrire. (n.p.)

Ses *Amours diverses* (1607), qui réunissent quatre histoires publiées entre 1601 et 1603, présentent la particularité de conserver les épîtres dédicatoires d'origine. Chaque histoire est donc précédée d'une épître dans laquelle l'auteur établit un lien thématique et narratif entre la dédicataire et les personnages. La première, *Les amours de Filiris et Isolia*, démontre qu'entre «toutes les vertus, la chasteté remporte le prix» et elle est dédiée «A la très illustre Isabel de Rochechouart, Dame de Lese» dont la vertu inspire, attire et protège l'héroïne. Ainsi Isolia, qui a «magnanimement prévenu les attentats faits contre son honneur (...) [elle se tue pour échapper au viol] s'est venue rendre à vous, qui êtes l'astre brillant des chastes amours de ce siècle, afin que vos mérites lui servent de phare» (p. 3). L'ouverture comprend la plupart des *topoi* recensés chez Nervèze, mais avec moins d'insistance, et contient des variantes intéressantes qui créent une certaine ambiguïté dans le «contrat narratif». Le N-A affirme avoir une connaissance personnelle de cette passion qui «traverse l'état de la félicité humaine» : «Je veux parler d'amour, de qui les vifs flambeaux ayant jadis allumé les endroits les plus glacés de mon cœur, me fait encore soupirer avec les regrets d'un autre, les tourments que m'apportent les rigueurs d'une, dont les beautés bravent trop glorieusement ma liberté» (p. 5). Il suggère que ce récit des «lamentables plaintes» des martyrs de l'amour est destiné à «émouvoir de quelque compassion» cette dame insensible, «Auteur du martyr». Assez curieux effet, sur cette destinataire privilégiée, d'une histoire qui est censée illustrer la prééminence de la chasteté ! Le discours de clôture manifeste également le

souci de plaire, plutôt qu'il n'insiste sur la valeur morale de l'histoire. Le N-A évite de décrire les plaintes des parents d'Isolia pour ne pas « nous tant affliger par cette désolation, qu'ils nous ôteront le moyen d'écrire d'autres amours, auquel le ciel et les Destin se sont montrés plus favorables » (p. 208)¹³.

D'autres auteurs accentuent leur indépendance. Après avoir sermonné son lecteur de recevoir son écrit, « s'il vous semble sortable, (...) sinon banissez-le », Du Souhait (*Les amours de Poliphile et de Mellonimpe*, 1599) déclare hautement la légitimité d'un « sujet moderne » dans l'ouverture discursive où il justifie la source de son récit :

Qu'est-il donc besoin de mendier chez les anciens le témoignage des effets de l'amour, puis que notre siècle les fait renaître (...) S'il y a du vraisemblable dans le bouche d'autrui, n'y aurait-il pas de vérité en la nôtre ? Je ne veux pourtant point réfuter arrogamment nos devanciers ni leur attribuer tout ce qui se voit de notre temps ; mais rendant à chacun le sien, je me contenterai de ma vue pour m'attaquer à vos oreilles, devidant le fil de cette histoire, non seulement véritable, mais presque sue de tout le monde (pp.1-2).

Le même Du Souhait se montre insolent dans la préface des *Amours de Glorian et d'Esmène* (1600) adressée « A un sot envieux » :

...parle de mes amours tant que tu voudras, je les rendrai temoins & de ton ignorance et de ton envie (...) Si tu étais homme d'épée, je te ferai dédire, mais n'étant qu'homme de cornes (je dis de cornette) je te les laisse en paix sans autre dispute que mes gausseries. (n.p.)

Le ton combatif se fait encore sentir dans une ouverture curieusement personnelle. Les principaux éléments du « contrat » sont cependant repérables, mais exprimés de façon dénégatoire :

I.A. Vérité générale illustrée non par le récit mais par l'acte de narrer.

Les âmes des plus solides changent encore de résolution et ce qui se propose ne voit pas toujours naître sa disposition.

¹³ Ce désir de ne pas « affliger » le lecteur constitue un *topos* énonciatif de clôture fréquent. Contrairement au très proluxe et moralisateur Nervèze, Des Escuteaux termine chacun de ses récits par une forme de prétérition. Lorsque l'issue est heureuse, c'est par le refus de décrire « le contentement » de amants, de peur de retarder leur bonheur ou d'enfreindre les bienséances.

II.C. Le N-A ne veut pas faire don du récit.

Je m'étais promis de ne donner mon ignorance en proie à la merci des doctes qui prendront mon zèle pour pleige [sic] de mon incapacité & m'étais assuré moi-même contre les pointes des médisants que je vois affilé à la mort de mon fils, qui toutefois prendra la Raison pour rondelle & demandera l'exemple pour l'enseignement.[Allusion tout à fait opaque pour nous.] Me voici donc résolu de me taire.

II.A. Le N-A énonce le thème et la véracité de l'histoire qu'il ne va pas raconter.

disposé à vous raconter une histoire dont la vérité m'a donné plus d'audace que ma propre volonté. Vu même qu'en écrivant je n'avais choisi autre thème que la piété.

I.B. & II.B. Le N-A dit que son expérience prouve la vérité qu'il ne voulait pas illustrer.

Toutesfois je suis tombé à l'amour, comme au piège que je pensais éviter le plus & ai rendu hommage à celui défié comme ennemi. Ceux qui autrefois ont fait les mêmes promesses et qui se sont repentis excuseront ma repentance car il est permis à tous de donner ces desirs & à peu d'en soutenir les alarmes. J'avoue que ce serait plus de gloire d'avoir donné la loi à mes desseins que de la prendre ou de ma passion ou de mes desirs.

II.C Le N-A fait don du récit qu'il raconte malgré lui.

Mais encore me serait-ce assez de gloire, que vous mesurez mon impuissance à la puissance de l'Amour et que ses victoires journalières effacent la honte de ma honte.

I.A. Remarques sur la nature de l'amour.

D'ailleurs l'amour est-ce une liqueur comme de naphte autant prompte à s'allumer que difficile à s'éteindre. Il embrase les âmes les plus refroidies & souvent rechauffe les cœurs déjà glacés de vieillesse, comme vous saurez ci après.

II.B. Source de l'histoire.

Je ne veux emprunter ni mendier mon histoire ni des Grecs, ni des Latins, ni des Français mêmes, je n'irai aux cerises qu'en mon jardin, et ne prendrai mes fleurs que chez moi.

IV. Début de l'histoire.

La France parmi les armes élevait mille amours, et des rigueurs de celui-là elle attisoit les douceurs de celui-ci. En une grande et belle ville (...) (1r-3r)

Le ton persifleur et même insolent se retrouve dans le paratexte et, à un moindre degré, dans l'ouverture discursive des *Proprietez d'Amour et les proprietez des Amans*, 1601. Bien que cette attitude semble caractériser cet auteur, les traces de désinvolture chez d'autres, tous, comme Du Souhait, contemporains de Nervèze, semblent indiquer qu'il existe à la même époque deux manières d'établir les «contrats narratifs» — l'une parfaitement sérieuse et respectueuse du lecteur, l'autre avec plus ou moins d'irrévérence.

Confirmations et contestations

Si les *amours* se font plus rares après 1610 au profit d'histoires d'amour plus mouvementées et moins chastes, les «contrats narratifs» ne disparaissent pas pour autant. En témoignent *Les Histoires des amants volages de ce temps* que le célèbre auteur des *Histoires tragiques*, François de Rosset, fait paraître en 1617. Ce recueil de douze histoires semble bien être «une sorte de concentré de l'histoire sentimentale de Nervèze et de des Escuteaux»¹⁴, publié dix ans auparavant, mais il illustre une vérité contraire tout aussi universellement admise, l'inconstance de l'amour sous toutes ses formes. Le sous-titre — «où sous des noms empruntez sont contenus les Amours de plusieurs Princes, Seigneurs, Gentilshommes, & autres personnes de marque, qui ont trompé leurs Maistresses, ou qui ont esté trompés d'elles — et le cadre — «la ville de Suze, en Perse» — suggèrent qu'il s'agit d'histoires à clefs. Le thème général, «le peu d'arrêt des choses humaines» est énoncé dans l'épître dédicatoire au jeune Louis XIII, qui incarne évidemment la gloire et la constance. Le titre de chaque histoire dans la table des matières est suivi d'un «argument» qui en souligne le contenu thématique. Malgré ces éléments paratextuels si fortement programmatiques (il ne manque qu'une préface aux lecteurs), chaque histoire s'ouvre encore avec un «contrat narratif», d'autant plus frappant que les éléments en sont plus concentrés chez Rosset que dans les

¹⁴ René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1970, p. 32, n. 13.

amours antérieurs. L'effet de redondance est accentué par le retour plus fréquent des «contrats» dans le recueil (les histoires étant plus nombreuses et plus courtes) et les renvois d'une histoire à l'autre. Deux exemples suffiront pour illustrer la récurrence de ces *topoi* énonciatifs. Dans *l'Histoire troisième : Les Amours tristes et funestes de Polidor et de la belle Acrise*, le contrat est même énoncé deux fois :

[en italiques, après le titre]

I.A. Thème

Voici les Myrtes couronnés de Cyprès, Voici de tristes ornements de l'Amour.

II.C. Don

que je vous donne parmi ces agréables tableaux de l'Inconstance.

II.B. Source

Un de mes amis, que j'honore comme l'un des plus beaux et plus judicieux esprits de ce siècle, a pris la peine de tracer cette Histoire.

II.C. Don

La posterité luy en aura l'obligation. Prenez la peine de la lire.

II.A. Rapport Thème-Histoire

vous y verrez mille belles choses.

[Ouverture propre]

I.A. Thème

De toutes les passions dont nos âmes sont agitées, celle de l'Amour est la plus douce (...) si le venin de la jalousie de troublait l'aise et le plaisir (...)

II.C. et II.A. Don & Rapport Thème-Histoire

L'histoire que je veux maintenant raconter, vous représentera si naïvement les effets de sa rage, qu'une plus longue invective serait à votre curiosité un retardement facheux et inutile.

IV. Début

Parmi les plus belles & renommées villes du fleurissant royaume de Perse celle que les anciens Cosmographes appellent Viganon (...)
(p. 170)

Les ouvertures des histoires ne sont cependant pas identiques, mais varient les éléments qui peuvent figurer dans le «contrat». Dans *Les Amours d'Erymedon et de Lydie* (8e histoire), le N-A met en relief son rapport personnel au thème, non pas sur le plan de l'expérience vécue, mais sur celui du travail de l'écrivain.

I. A & B. Thème et rapport du N-A

Je me fâche de voir tant d'exemples d'infidélité en ce misérable siècle. Le nombre est si grand, qu'ayant à représenter des Amours volages, je ne sais lesquels entre plusieurs je dois prendre pour les exposer en ce Tableau :

*Comme en éveillant une guirlande,
L'on est d'autant plus travaillé
Que le parterre est émaillé
D'une diversité plus grande,*

III. D. Métadiscours : difficulté

Aussi la trop grande abondance de ce sujet, arrête bien souvent ma plume & m'empêche d'achever ce que je vous ai promis. Il faut néanmoins que je tâche de ne demeurer en une si belle carrière :

II. C. Don

mais que je vous donne encore cette histoire non moins remplie d'infidélité que de compassion. Soyez donc aussi patients à l'écouter, que je suis curieux de vous apprendre tous les jours quelque chose de nouveau.

IV. Début & III.A. Métadiscours, description négative

Aux bords du grand fleuve Euphrates (...) Il n'est pas besoin que je vous décrive particulièrement son assiette, & la fertilité de son terroir. C'est chose qui est si renommée, que quiconque (...) (pp. 416-7).

Chacune des histoires s'achève par un discours de clôture qui peut répéter le contrat et y ajouter des compléments. La huitième se termine ainsi :

C'est la vérité de l'histoire d'Eurymedon & de Lydie. Elle n'est pas moins véritable, que déplorable, quoique les noms y soient supposés. Ceux qui s'embarquent tous les jours follement avec l'enfant qui a des ailes, & qui se laissent transporter à leur propre passion, ont de quoi s'instruire en la

désespérée résolution de ces deux personnes, plus dignes de blâme que d'imitation. (p. 459)

Bien que le N-A intervienne souvent pour déclarer qu'il évite les amplifications auxquelles s'adonnaient ses prédécesseurs, le discours d'ouverture qui oriente et programme ses histoires diffère peu de celui des autres exemples du genre sentimental que nous avons vus. Cependant, les procédures d'initialité d'un recueil qui ne parut que six ans après *Les Amants volages*, *Les Nouvelles françoises* de Charles Sorel (1623), témoignent d'un changement significatif. Le sous-titre, «Où se trouvent les divers effets de L'Amour et de la Fortune», semble situer les cinq nouvelles dans le même sillage, mais l'auteur dans les paratextes — un avis «Au Lecteur» et une préface titrée «Les Nouvelles françoises» — manifeste une bien plus grande assurance quant à la légitimité de son activité. Aucune justification du thème général ni de l'utilité morale, aucune attestation de la véracité des histoires. Seule la déclaration que le recueil n'est qu'un petit échantillon des talents de l'auteur ; il ne les a mis «par écrit que pour charmer les ennuis que la longueur du temps apporte quelquefois», et les «fait voir» aux «Belles Dames» en attendant de leur offrir des ouvrages bien plus considérables (pp.1-2). Trois nouvelles débutent d'emblée par le récit des événements, sans aucune ouverture discursive¹⁵ ; seules la troisième et la quatrième en ont une. Ces exceptions chez Sorel suivent toutefois le schéma général relevé dans les ouvertures de ses prédécesseurs ; elles proposent un «contrat narratif» afin de justifier un sujet de type inédit. «La Sœur jalouse» (3e nouvelle) est l'histoire d'un amour tragique, non chez les gens de qualité ni des bergers enrubannés, mais chez des paysans :

I. B. Rapport du N-A au thème

*Je veux maintenant pour mon plaisir tomber d'une extrémité à l'autre
(mes belles Dames)*

II C. Don

¹⁵ Voici le début de la première nouvelle, «Le Pauvre généreux» : «A cinq ou six lieuës de la ville de Toulouse, il y avoit une belle maison où demeurait un Gentilhomme nommé le sieur de Saint-Amour (...)» ; et de la deuxième, «Les Mal-Mariez» : «La clarté du jour commençait à luire dessus la mer Germanique, lors qu'un vaisseau Anglais surgit à une petite Ile inhabitée où le Capitaine voulut aller (...)». Sorel suit manifestement l'exemple de Cervantes qui commencent ces *Novelas Exemplares* par le récit des circonstances de l'action, sans aucun commentaire.

& vous raconter les passions qui ont possédé les âmes de quelques gens de basse qualité, après vous avoir parlé de celles des personnes des plus relevées.

II.D & I. A. But du récit & Thème (contestataire)

Ce sera pour vous faire connaître que l'Amour n'est pas comme le foudre qui ne se jette que sur les plus hautes tours ; mais ressemblant à la mort, il se met aussi bien dans les pauvres cabanes des paysans, que dans les superbes palais des Monarques. (...)

Réponse aux objections

L'on me dira qu'il y a beaucoup de différence entre amours des personnes vulgaires & les personnes éminentes, & que les unes ayant subtilisé leur esprit dans la compagnie des doctes (...) nourrissent leurs passions avec de mignards discours : mais pour moi j'assurerai que tels entretiens ne valent pas mieux qu'une pure volonté (...)

II.C. Don du récit & III. C. Style

Vous qui vivez parmi les grandeurs du monde ne refusez point d'ouïr les petites particularités d'une histoire naïve que je veux raconter.

II.D. But

Paravanture y goûterez vous plus de contentement qu'à entendre les actions de vos pareils qui vous sont trop ordinaires.

IV. Début de l'histoire

A six lieues de la ville de Paris il y a un village où demeurait un paysan nommé Clement (...) (pp. 236-8)

L'ouverture de la 4e nouvelle, «Les Trois amants», propose un décor peu commun dans la fiction quoique familier aux lecteurs — la ville de Paris. Une fois de plus, la justification repose non sur la «vérité» des événements, mais sur le plaisir que cette nouveauté — la familiarité — peut procurer aux lecteurs. Les autres nouvelles développent également des sujets qui contestent non seulement la tradition littéraire mais les idées reçues. Cependant, peut-être parce que la contestation ne concerne pas un élément habituellement énoncé en premier (tel que le temps, le lieu et l'identité des personnages) les remarques justificatives s'insèrent de manière différente, soit dans les propos des personnages eux-mêmes, soit dans une adresse du N-A aux lecteurs à l'intérieur du récit.

L'acte même de raconter une histoire par écrit et de la donner aux lecteurs ne semble plus nécessiter — du moins chez un auteur aussi indépendant que Sorel — un «contrat narratif» explicite en ouverture du récit, annoncé dans les paratextes et souvent rappelé dans un discours de clôture. Le contrat, énoncé explicitement, ne disparaîtra certainement pas entièrement, mais pourrait devenir caractéristique de certains sous-genres tel que le conte moral¹⁶. Dans d'autres types de récit les instances de l'échange narratif seraient plutôt disséminées dans le texte ou apparaîtraient à d'autres lieux textuels. Cependant ces éléments ne sont plus des *topoi* d'ouverture ni peut-être même des *topoi* tout court, à moins de se manifester par des formulations typées, ce qu'aurait pu faire ressortir l'étude des *amours*.

En résumé, les éléments du «contrat narratif» en ouverture qui constituent de véritables *topoi*, avec leur variantes, me semblent être les suivants :

1. Le N-A se situe par rapport au thème.
2. Le N-A affirme que l'histoire qu'il rapporte illustre le thème.
3. Le N-A indique la source de l'histoire.
4. Le N-A fait don de son récit à son destinataire.
5. Le N-A explicite le degré de complétude de son récit.

*

¹⁶ Dans son étude sur les dédicaces, Gunter Berger constate que les poèmes liminaires disparaissent dans les années 1630, qu'après 1661, le nombre des épîtres dédicatoires tombe dramatiquement et que même les préfaces aux lecteurs commencent à se faire plus rares. Tous ces changements signalent non seulement l'émancipation du lecteur, mais aussi la transformation du livre en marchandise et le début de l'aliénation de l'auteur, qui livre son ouvrage à des masses anonymes. «Du mécène au marché ? Roman et épître dédicatoire au XVIIe siècle», dans *Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner à l'occasion de son soixantième anniversaire*, éd. Ulrich Döring, et.al. Tübingen : Gunter Narr, 1988, pp. 3-15. Il n'est donc pas surprenant de voir s'affaiblir les «contrats narratifs» qui établissent des rapports si personnels entre le narrateur-auteur et le lecteur.

BIBLIOGRAPHIE DES ROMANS SENTIMENTAUX ETUDIÉS

(Tous ces ouvrages furent publiés à Paris. Quand il s'agit d'un recueil, la date entre parenthèses est celle de la première parution de l'histoire.)

- BRETHENCOURT. *Amours diverses*. 1627.
- CORBI. Jacques. *Les Amours de la Chaste nymphe Pegase et de Lisandre et Paris*. 1600.
- DES ESCUTEAUX. *Amours divisés en quatre histoires*. 1607. (J'ai consulté l'édition de 1613).
Histoire première, des Amours de Filiris et Isolia (1601).
Histoire deuxième, des Amours de Clarimond et Antonide (1602).
Histoire troisième, des amours de Clidamant et Marilinde (1603).
Avantureuses fortunes d'Ipsilis & Alexis (1602). (Une Suite de ces aventures parut en 1605, et une Fin en 1623.)
- DU PONT. *L'Enfer d'Amour, ou par trois histoires est montré à combien de malheurs les amants sont subjez*. 1603.
- DU ROSIER. *Les Amours de la Cour et le Pastorale, histoire de ce temps*. 1623.
- DU SOUHAIT. *Les Amours de Poliphile et Mellonymphe*. 1599.
Les Amours de Glorian et d'Ismène. 1600.
Les Chastes destinées de Cloris, ou le roman des histoires de ce temps. 1609.
- LAFFEMAS. *L'Histoires des amours tragiques de ce temps*. 1607.
- LA PLACE. *La Chasteté violée, ou la cruauté d'une damoiselle envers son mary et d'un gentilhomme envers sa femme*. 1604.
- MESLIER, Jean. *Histoire des Amours tragiques et estranges adventures d'Hypolite et Isabelle, Neapolitains*. 1597.
- MOLIERES d'Essertines. *La Semaine amoureuse*. 1620.
- MOULINET Du Parc, Nicholas. *Les Agréables diversitez d'amour, contenant cinq histoires tragiques de ce temps, sur les adventures de Chrisaure et de Phinimène*, 1614.
Amours de Floris et Cleonthe, 1613.
- NERVEZE, Antoine de. *Amours diverses, divisées en sept histoires*. 1606.
Histoire première, [Hierusalem assiégée] (1599 ; intitulé Les Amours de Clorinde dans la réédition de 1611).

Histoire seconde, [Les Amours d'Olympe et de Birene] (1599).

Histoire troisième, [Le Triomphe de la constance où sont descrites les Amours de Cloridon et de Melliflore] (1605).

Histoire quatrième [Les Hasards amoureux de Palmélie et de Lyrisis] (1594).

Histoire cinquième [Les Chastes et infortunés amours du Baron de L'Espine et de Lucrece de la Prade] (1598).

Histoire sixième [Les Religieuses amours de Florigène et de Méléagre] (1601).

Histoire septième [Les Amours de Filandre et de Marizée] (1598).

ROSSET, François de. *Histoires des amours volages de ce temps*. 1617.

SOREL, Charles. *Les Nouvelles françaises*. 1623. (réimpression Slatkine, Genève, 1972).

Gabrielle Verdier,
NEW YORK UNIVERSITY

LES ENTREES EN RECIT DANS LES NOUVELLES DE J.-P. CAMUS¹

La recherche² qu'entreprend SATOR cette fois-ci, qui est finalement de repérer les récurrences d'éléments textuels dans les débuts de textes narratifs, semble avoir été largement motivée par les problèmes que se sont posés, lors des récents développements de la théorie critique, les narratologues. Or il est rapidement évident que leur recherche a porté de façon prépondérante sur les textes romanesques du XIXe siècle, et/ou sur des textes de facture que j'appellerai rapidement réaliste. Une précaution semble donc nécessaire, dans la mesure où on peut se demander si le XVIIIe participe du même régime de la littérature. Si le réalisme est la projection sur la littérature de cette vaste disposition du savoir qu'est la représentation, dont Foucault dit qu'elle se met en place lentement pendant le XVIIIe siècle, alors il faut se garder de rabattre la problématique de la narratologie attachée au réalisme sur des œuvres qui relèvent d'une autre organisation du rapport des mots aux choses.

Je dis ici rapidement, comme une sorte de postulat, que je pense que la spécificité du XVIIIe siècle en matière de textes narratifs est d'être le siècle de la transition vers cette représentation qui n'a pu s'établir qu'une fois ruinée la

¹ Je sais que W. Leiner a annoncé un article sur le même sujet, et que je suis pris dans l'alternative, soit de le répéter, soit d'avoir tort.

² Certaines des recherches entreprises pour cette communication ainsi que ma présence au colloque de Montpellier ont été rendues possibles grâce à une subvention du Advisory Research Committee de Queen's University.

rhétorique. Les théories de la littérature contemporaines et les techniques d'analyse qui en sont dérivées ne me semblent donc pas applicables telles quelles au XVIIe. J'ajoute immédiatement que je n'y vois nullement une raison pour les rejeter, mais pour au contraire tenter de les généraliser en traitant le XIXe et le XXe siècles comme des cas particuliers et en modifiant ainsi la théorie.

Ainsi ce que j'ai fait sur les entrées en récit de Camus se tient à l'intérieur d'un projet plus large qui voudrait explorer la façon dont la représentation s'est constituée en évacuant du récit tout ce qui exhibait son exemplarité, c'est-à-dire à un mode de relation à la lecture encore marqué par les habitudes de la rhétorique qui considère qu'un texte est avant tout persuasif.

Pour partir maintenant de l'amont le plus abstrait de cette recherche, je voudrais proposer que les problèmes des *incipit* tiennent à l'interférence, à l'orée des textes, de plusieurs exigences partiellement contradictoires que je répartirais ainsi :

1. celles qui tiennent à la systémativité des textes.
2. celles qui tiennent à leur référentialité.
3. celles qui tiennent à leur exemplarité.

C'est peut-être aligner beaucoup de grands mots. Je me ferai mieux comprendre en vous rappelant qu'un texte narratif doit, pour se donner comme représentatif, faire semblant de n'être organisé que par les événements qu'il raconte, alors qu'il est soumis à des règles de construction, par exemple aux contraintes de genre (c'est l'interférence entre le systématique et le référentiel) ; et tout en donnant l'impression de raconter des aventures qui sont «arrivées», situées en un temps et en un lieu, il lui faut s'assurer que sa lecture soit répétable, qu'elle s'ouvre à un public potentiel — donc non situé — pour qui l'histoire n'aura pas un intérêt purement pittoresque (c'est l'interférence entre le référentiel et l'exemplaire).

On peut dire la même chose de façon différente, en notant que ce qui constitue le texte en système, c'est la clôture qui met en rapport ses différentes parties : il a un début, un milieu et une fin. Ce qui le fait représenter, c'est qu'il annonce qu'il est ouvert sur un objet qu'il décrit, qu'il est signe. Si la constitution du système peut être prise comme la constitution d'une unité et d'une identité, la référentialité sera l'ouverture de cette identité à un objet. L'exemplarité fait intervenir, outre ce *il* de la référence, le *tu* de la lecture. Le récit n'est récit de quelque chose que s'il est pris dans une lecture par un

autre. Il n'y a rien ici qui ne soit depuis longtemps banal : un *je* parle d'un *il* à un *tu*.

Pourtant si les études de narratologie qui examinent les *incipit* voient si bien le problème qui tient à l'interférence entre 1 et 2, c'est parce que le récit moderne s'est constitué par l'élimination de 3. Il s'ensuivrait que les problèmes posés par les *incipit* aux narratologues ne se posent que dans la mesure où semble avoir disparu le *discours* (la relation je-tu)³ qui prend en charge le récit. En effet, dans une très cartésienne disposition⁴, le récit réaliste ne se présente que constitué par son objet (l'histoire — au sens genettien de contenu du récit), et les difficultés et l'intérêt des débuts de romans et de nouvelles réalistes viennent des efforts qu'ils font pour masquer les contraintes par lesquelles les exigences formelles du récit informent l'histoire.

Ainsi dans l'*incipit* de *Germinal* qu'a étudié Cl. Duchet, c'est à mon sens la disparition de l'instance d'énonciation qui laisse se lever les problèmes de ce qu'on appelle le contrat de lecture : pourquoi me présente-t-on cet homme seul et pourquoi devrais-je m'y intéresser ?

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit à travers le champ de betteraves.

Qui, dans cette nuit d'encre (est-ce tout à fait un hasard ?), met ainsi en opposition la solitude et la condition d'homme, l'isolant dans un espace tout abstrait dont pourtant quelqu'un sait que la route va droit sur dix kilomètres, parmi d'invisibles betteraves ? Cette obscurité est celle qui entoure le personnage dans tous les débuts, c'est celle de l'incompréhension, devant le fait brut, du lecteur qui sait qu'il doit attendre qu'un récit ensuite patiemment recouse à d'autres faits ce qu'on a choisi dans la trame de l'histoire pour en faire l'ouverture du livre. Or, si le début *in medias res* est aussi vieux que le roman lui-même, le récit a longtemps été présenté en position subalterne dans des dispositifs textuels à fonction persuasive. Il était illustration, exemple. Dans de tels dispositifs, les relations du récit au reste du texte (la systématité)

³ Définition de Benveniste, dont on a trop vite oublié le deuxième volet : « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. »

⁴ Celle de la *Méditation seconde*, où le sujet se découvre, face au morceau de cire, connaissant et non situé (non étendu).

sont clairement connues, et nous savons qui l'énonce et pourquoi ; la rhétorique de l'*exemplum* ou celle de la *cause*⁵, en donnant explicitement la relation du général au particulier (l'exemplarité), induit du même coup la relation du texte au lecteur, et enfin celle du narrateur au lecteur, puisque le récit d'une occurrence (la référentialité) est pris maintenant dans une relation je-tu qui est la persuasion.

Résumons l'hypothèse : les problèmes d'*incipit* ne se poseraient tels que les voit la narratologie que dans la mesure où a disparu de la surface du texte le *discours* qui sous-tend le *récit*. Le XVII^e siècle serait l'histoire de cette disparition entre, disons, l'*Heptaméron* et *La Princesse de Clèves*. Dans l'œuvre de Marguerite, les entreparleurs sont encore là pour annoncer ce qui motive l'arrivée de tel récit et pour le replacer ensuite dans une relation entre le(a) narrateur(trice) (dont la particularité et la situation dans le groupe sont clairement données) et ceux qui l'écoutent, puis, au-delà, ceux qui liront. Rien de tout cela dans *La Princesse* ; et pourtant le récit entier est contenu à l'intérieur de phrases qui jouent sur la singularité (cette cour du début, qui n'avait jamais été aussi brillante et ne le fut plus jamais depuis ; et cette dernière phrase sur une vie qui, «assez courte, donna des exemples de vertu inimitables»), comme si le roman tenait à se distancer de toute exemplarité⁶. Mais, dirait Alceste, qu'est-ce que «des exemples inimitables» ; et cependant pourquoi justement élider ce qui aurait fait la fortune de toute la littérature d'édification ? C'est — ceci ne surprendra sans doute nullement — que sous la *distinction* revendiquée par l'aristocratie et *relatée* dans l'histoire (référentialité), le récit ne peut se défaire de l'exemplarité qui fait partie de sa définition. Le singulier, qui n'a pas de science, est aussi muet. Alceste encore, et son désert, le savent bien.

Jean-Pierre Camus, évêque de Belley, est pour moi un bon témoin de cette mutation : il dit en toutes lettres dans ses textes «théoriques»⁷ qu'il n'a

⁵ La cause, chez les avocats, c'est l'*hypothèse*, le cas particulier qu'il faut ramener à une loi générale (*thèse*) qui permet de la juger. Inversement, la *thèse* sera illustrée et confirmée par les hypothèses.

⁶ On peut consulter là-dessus J.-D. Lyons, *Exemplum The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton University Press, 1989, qui a un chapitre sur *La Princesse de Clèves*. Attention pourtant au sens de *exemplarity* chez Lyons, qui garde son sens éthique.

⁷ Je ne vois pas de raison de les appeler autrement. Il s'agit des divers «avis au lecteur», «préludes» et «diludes», «desserts» qui encadrent ses recueils et ses romans, mais aussi du

été poussé à écrire que par la prolifération des romans, c'est-à-dire (pour lui) de récits qui ont rompu les amarres avec tout discours justificatif et qu'il va donc s'attacher à écrire des anti-romans⁸, en mettant, dit-il, de la leçon dans l'exemple, alors que les tenants de la littérature édifiante mettent d'habitude de l'exemple dans la leçon. Je vois ici, sous la plume de cet ami de François de Sales, une très précise formulation d'une théorie littéraire de la Contre-Réforme : pour lutter contre le relâchement général qui a jeté le public dans les plaisirs fugaces de la diversité du monde, il ne s'agit plus de revenir purement et simplement à la rhétorique de l'*exemplum*, où le narratif n'est que l'hypothèse d'une thèse/leçon d'autant plus générale qu'elle est prescriptive, mais de placer le narratif en position première, puisque c'est ce à quoi le public trouve des charmes, pour ensuite y glisser la leçon. Il me semble légitime d'en conclure que la rhétorique de l'*exemplum* est bien morte, mais que Camus, qui ne fait que renverser le système, ne s'en éloigne guère.⁹

Revenons maintenant au niveau du texte, pour déployer, selon les axes de réflexion esquissés ci-dessus, tous les sens impliqués dans l'avant-texte des nouvelles de Camus. Cet avant-texte est en fait extrêmement réduit : titre du recueil (*Les événements singuliers*), et mention du rang de la nouvelle dans le recueil (e.g. Spectacle III).¹⁰

Le chiffre, c'est le degré zéro de la systématité, l'indication simple d'une suite sans lien organique entre 1 et 2, 2 et 3 etc. Système tout de même, dans la mesure où le rang signale l'appartenance à un même ensemble, du spectacle *token* au spectacle *type*.

long «Eloge des histoires dévotes». Camus y réfléchit sur ce qui fait la nécessité, l'intérêt, l'agrément et l'utilité du roman.

⁸ «[...] rendant l'anti-dote conforme au mal, contreminant l'Amour mauvaise par une salutaire contre-Amour[...]» *Elise*, Avant-discours.

⁹ Il est bien sûr évident que le renversement lui-même, comme tous les renversements, est appelé en fait à déplacer tout le système. La position première du plaisir de la lecture, qui n'est pour Camus que le sucre qui enrobe le médicament, donc traversé par la téléologie persuasive, finira par être le constituant fondamental de la théorie classique ; après Aristote, le Corneille du *Discours sur la tragédie* affirme : «Le but du poète est de plaire selon les règles de son art».

¹⁰ Je laisse de côté le titre des nouvelles, dont je ne dirai que ceci : à lire la suite des titres de nouvelles, il est facile de voir comment le recueil oscille entre l'annonce d'un récit et celle d'une leçon, entre la singularité et l'exemplarité. Ainsi : I, xxiv : Les trois testes, et d'autre part, I, xxi : La lascheté punie.

Si j'ai par contre choisi le titre des *Evenemens singuliers*, c'est qu'il engage et résume toute la théorie dont je viens de tracer le schéma. D'abord la citation de Camus :

«[...] ces Evenemens que j'appelle Singuliers tant pour être rares et notables, que pour n'avoir point de connexité les uns avec les autres, chacun faisant son corps [...]» (Préface)

Glose :

a/ Bien que Camus, autre part, sache fort bien distinguer entre les faits et leur récit, entre le réel et le texte, ici ces «evenemens» sont «singuliers» à la fois parce qu'ils sont ce qui est arrivé («rares et notables») et parce qu'ils sont le récit qui les relate (qui «fai[t] son corps», *i.e.* qui est organisé comme un tout, comme une œuvre d'art) (systématicité). Ils constituent des unités de récit.

b/ Ils sont ensuite singuliers parce qu'ils sortent de l'ordinaire, témoignant ainsi de la diversité du monde en allant en explorer les limites : l'à-peine-croyable, l'oxymorique, l'horrible.

c/ Enfin, ce sont des événements, donnés comme choses arrivées (et non fables) que le hasard a portées vers le récit, la série des nombres témoignant simplement de l'ordre dans lequel ils passent sous la lumière du récit.

d/ N'ayant point de connexité les uns avec les autres, ils témoignent de la di-versité du réel, éparpillement qui ne trouve un ordre que soumis au large discours édifiant qui fait de l'événement un exemple. En ce sens, Camus n'a finalement écrit qu'un seul titre ; *Les Occurrences remarquables*, *Les Diversités historiques*, *Les Variétés historiques*, *Les Rencontres funestes*, tous ces titres ne font que s'entregloser.

Mais en un autre sens où l'emploie aussi Camus, l'«événement» est aussi le résultat final¹¹. En ce sens, l'événement (le résultat pour ce qui concerne l'action, le dénouement pour ce qui concerne le récit) est singulier dans la mesure où ce qui le relie au corps du récit est une péripétie, au sens précis de retournement. Le titre *Les evenemens singuliers* est alors voisin de cet autre titre de Camus : *Les succez differens*, ou encore *Les Rencontres*

¹¹ «Il ne faut pas juger des conseils par l'événement, ni de l'ordonnance du médecin par l'opération de la drogue.»

funestes, et de tout ce que les titres de nouvelles (et non plus des recueils) ont d'oxymorique : «Le Tescmoin aveugle», «Le Desespoir honorable», ou de démonstratif : «Les Trahisons renversees», «La Lascheté punie».

Ces nouvelles montrent que le résultat (l'événement) n'est pas celui que l'on attendrait par le simple jeu des causes ordinaires. Dans «Le Tescmoin aveugle» par exemple, un assassin, tranquilisé par le fait que le seul témoin de son crime est aveugle, est pourtant condamné sur le témoignage de celui-ci. C'est que le monde est déjà, avant que le discours humain le raconte, tenu sous le Verbe, et que la reconnaissance (anagnorisis)¹² ne peut être due qu'à Dieu puisque toutes les causes mondaines tendaient à un autre résultat.

Reprenons d'un peu plus haut.

Nous avons pris l'habitude que l'événement précède le discours, parce que nous avons pris l'habitude que l'étendue ne pense pas, et que la substance pensante ne soit pas étendue. C'est ce qui se passe dans *l'incipit* de *Germinal* : le narrateur omniscient qui présente cet homme dans cet espace quasi-abstrait n'est nulle part dans cette nuit. Nulle relation entre le récit et son objet, sinon de simple enregistrement : l'observateur n'est pas dans le système, c'est la condition de son «objectivité» et du réalisme du récit. En ce sens, la condition de la fiction est que nous pensions qu'il y a d'abord l'événement, et qu'ensuite le discours le représente : aucun discours ne *précède* plus l'événement, alors que la tradition tragique par exemple nous enseignait combien le Logos avait déjà assigné leur place à ce que les hommes croyaient être des événements, et que les mystères retraçaient l'opération du Verbe. Le discours humain ne faisait donc que révéler et répéter, le long du fil qui menait à la reconnaissance, la séquence que le Destin ou la Providence avait, bien avant tout événement, prescrite (*prae-scribere*) à l'histoire.¹³

Il n'y aurait de problème de *l'incipit* (du moins ceux qu'on nomme actuellement tels) qu'à l'intérieur du système de la représentation, les débuts de textes étant problématiques précisément parce que, nul discours n'ayant au préalable ordonné le monde, rien ne justifie plus que, dans la diversité pure des

¹² Ceci devrait être versé au dossier du problème de la vraisemblance. On appellera ceci plus tard la vraisemblance extraordinaire.

¹³ Voir la fin des «Trois Testes» — où trois têtes de porc portées dans un sac par un triple criminel se transforment miraculeusement, et à point nommé pour le faire avouer, en les têtes de ceux qu'il avait assassinés. Dans cette tragédie de la métamorphose, le criminel, à la fin où, épouvanté, il choisit d'avouer, est dit «se reconnaître».

multiples événements du monde, le récit choisisse précisément de commencer par celui-ci plutôt que celui-là. Nous savons bien, parce que nous avons été nourris dans le sérail, que le détour qui suit le début *in medias res* est inévitable, que le récit, la fable, le roman, le conte, sont déterminés par leur fin, que c'est ainsi qu'«ils font corps», qu'ils sont un système à effet de Beau. Mais le récit de représentation se présente comme passivité étudiée : c'est le monde sur la route qui vient se proposer de lui-même au miroir. Ce qui fait donc problème, c'est bien de *commencer*.

On commence peut-être à voir comment ceci n'est pas le problème de Camus (J.-P.) ; ce serait au contraire le problème de ce récit affranchi qu'il «contremine», celui qui s'est débarrassé des contraintes qu'imposait la prise en compte (dont le nom est rhétorique) de l'interlocuteur. Il me semble que mon problème est moins de repérer comment le récit ruse avec sa propre naissance pour se faire simple reflet que d'examiner comment notre évêque voit la relation de l'événement à une loi antérieure. Un récit réaliste ne peut exhiber ses lois sans faire naître le soupçon sur son réalisme¹⁴. Par contre, un récit qui admet que le Verbe est depuis toujours et à jamais la chair même du réel n'a pas à se poser le problème théorique de l'arbitraire du prélèvement par le discours d'une partie de ce réel. L'événement n'est que l'actualisation d'une loi générale qui ordonne l'ensemble ; il est un cas (au sens où l'entendent la casuistique¹⁵ et la rhétorique). Le monde est déjà *livre*, où l'on peut lire «les merveilles des ouvrages de Dieu» (*Les Occurrences remarquables*), et cette diversité qui plaît tant aux lecteurs, le Créateur l'a placée là pour le divertissement de la créature et ne reste pure diversité, événement sans loi, que si on ne prend garde qu'au chatolement de la surface en oubliant les causes finales.

On voit maintenant tout le danger des romans : le divers s'y multiplie dans une sorte de boursoufflure, et le détour est si long hors de la soumission au Verbe qu'on finit par perdre le soin de son salut, et qu'à la limite on pourrait prendre le détour pour la voie même. Dont nous veuille garder la céleste bonté. Foisonnement, multiplication, contagion, qui de tout temps ont été les taillis touffus où «celui qui tente» se plaît à égarer la créature.

Le problème de Camus est donc celui de l'exemplarité, de la correspondance de telle région du discours avec le Livre, de la diversité des Hypothèses à

¹⁴ C'est ce que fait avec grand bonheur le roman parodique ou burlesque du XVIIe.

¹⁵ Qui est la science de la relation du particulier (cas particulier) à la loi générale. Pour la rhétorique, voir ci-dessus note 4.

la stabilité de la Thèse. Il semble que nous devions en déduire que la correspondance du général au particulier

a/ engage le problème de la vérité, puisque c'est en ramenant un événement à la loi qui le gouverne qu'on lui assignera sa place vraie, au contraire du trompeur ennemi qui a tout avantage à ce que l'événement ne se range sous rien.

b/ fonde une poétique, au sens où la poésie est cette activité qui selon Vossius narre des choses singulières (comme l'Histoire), mais garde les yeux sur le genre (comme la philosophie)¹⁶.

Je crois donc qu'une problématique de *l'incipit* chez Camus (nous y voilà!) qui s'attacherait aux problèmes de *cadre* du récit (de découpe du réel dans une «fenêtre» narrative) manquerait le problème central qui me paraît chez lui être celui de la mise en relation du particulier au général (et non du général au particulier, puisque nous avons vu que sa revendication d'originalité est de mettre de la leçon dans l'exemple, et non de l'exemple dans la leçon).

La conséquence pratique la plus frappante est qu'alors relèvent de cette recherche des éléments que J. Lintvelt ou Cl. Duchet classeraient comme hors-récit, et donc situés hors des frontières d'étude. Mais qui ne voit que le fondement même d'une poétique réaliste est de dénuder apparemment le récit, surtout dans les débuts, réservant aux incisives, aux interventions d'auteur, aux analepses le soin de compléter l'encadrement des événements par une «pensée». Chez Camus, on n'entre pas tout de go dans le récit, il y a une procédure à suivre, j'allais dire un rituel. Le lecteur y est préparé, guidé par le narrateur. La sortie du récit est également ritualisée, à travers la généralisation et la leçon. Dans un dispositif que je trouve très catholique, la lecture ne se fait que guidée par le pasteur et encadrée par le Verbe ; individuelle, elle serait délices, dérive et tentation.

J'ai donc regardé ce qu'il en était dans 45 nouvelles en délimitant de façon tout à fait intuitive les éléments récurrents dans les «entrées en récit». De façon intuitive, parce qu'il me fallait oublier ce que je sais de théorie moderne puisque, sans exagération, elle aurait été pour Camus théorie du diable, théorie du récit sans frein.

Les critères demandent probablement à être revus ou raffinés : par exemple, le fait que ce que j'appelle **vérité d'expérience** (pour laquelle le

¹⁶ «Convenit poesis cum philosophia quod respicit ipsum genus, sed differt quod singularia exponit. Congruit cum Historia quod narret singularia, sed discrepat quod spectet ipsum genus.»

code est Ve) se retrouve si fréquemment est peut-être dû au fait que je l'ai défini si largement qu'il se retrouve partout. Il est pourtant significatif qu'on arrive à rendre compte des débuts de toutes ces nouvelles à l'aide d'un nombre assez restreint (une trentaine au total) d'éléments qui ne méritent pourtant pas le nom de *topoi*. Ce seraient plutôt des classes de *topoi* : il y a bien des éléments textuels récurrents dans les entrées en récit, mais il m'a paru futile de les relever pêle-mêle. On retrouve fréquemment par exemple la métaphore du miel qui peut être à la fois la pire et la meilleure des choses selon qu'il est froid ou bouillant ; mais de quel intérêt serait-il de la relever en même temps et sur le même plan que l'allusion à l'histoire de Jacob bénissant Ephraïm en croisant les bras, qui est aussi fréquente ?

J'ai donc relevé tous ces éléments, attribuant à chacun de leurs classes une abréviation : en voici la liste.

Dans l'Entrée :

Aj	Annonces	je
Ail	—	il
An	—	nous
At	—	tu
Av	—	vous
Alecr	Allusions	aux Ecritures
Alcl	—	Histoire classique
Alm	—	Histoire moderne
Ce(cr)	Citations	des Ecritures
Ccl	—	classique
Cm	—	moderne
E	Renseignement de type encyclopédique	
G	Glose	
L	Lieu	
N	Intervention du narrateur	
Pr	Proverbe	
Sj	Souvenir/je	

X	Métatextuel	
Vc	Vérités	classique
Ve	—	d'expérience
Vg	—	d'Eglise

Dans le Récit :

n	= nommé
p	=pseudonyme
Lg	Lieu général
Lp	Lieu précisé
Pp	Personnage principal
Ps	Personnage secondaire
Po	Portrait
Rp	Récit préliminaire
Si	Situation initiale
T	Temps général
Tp	Temps précisé

Eléments d'explication :

* Ce que j'ai appelé **Entrée** est en fait ce qui serait classé comme hors-récit par la narratologie.

* Les «annonces» sont ce par quoi le narrateur avertit, appâte, son narrataire. Elles sont réparties selon les personnes du verbe employé : ce qui va suivre est quelquefois annoncé par le narrateur disant «je vais vous faire voir...», quelquefois par «comme tu vas le voir...», ou quelquefois par un résumé en une phrase du récit du type : il n'eut pas le succès qu'il escomptait.

* Dans le récit **n** et **d** peuvent «modifier» le lieu ou le personnage. Camus refuse de nommer, souvent ; quelquefois nomme du vrai nom (qu'il dit) ; le plus souvent il invente un nom. Je n'ai pas essayé de juger s'il disait vrai; **n** ou **d** réfèrent uniquement à ce que Camus en dit.

*J'ai appelé **Métatextuel** ce qui chez Camus renvoie le lecteur à une autre section du recueil, du type : après avoir vu un exemple de x, nous allons au contraire voir un exemple de y.

J'ai ensuite entré sous forme de chaîne simple tous ces éléments, comme vous pouvez le voir à la fin de l'article, dans une banque de données ; ce qui permet d'interroger ces données pour en sortir un peu ce qu'on veut. Mon propos était en fait de déterminer que l'entrée en récit est chez Camus une *procédure* et non pas une phrase ou un ensemble de phrases. Je crois que ceci est généralisable à toute la littérature (voici la modification de la théorie que j'annonçais au début), mais que, trompée par la « nudité » étudiée du récit de représentation, la théorie a « fétichisé » l'*incipit* en en faisant une « chose » (phrase, quelques phrases, paragraphe ? Combien de phrases pour faire un fragment ? D'où la fameuse querelle de la longueur d'un *incipit*) et non un processus. Si tel est le cas, il importe moins de savoir quels sont les éléments récurrents que de trouver comment ce genre encore transitionnel qu'est « l'histoire dévote » conduit son lecteur vers le récit. Je voulais donc pouvoir savoir quelle était la séquence d'éléments utilisés par Camus ; l'interrogation sur ordinateur devrait me permettre de trouver des séquences types.

Pour le moment, les tables suivantes vous livrent les données nouvelle par nouvelle, et tout ce que je peux faire est de chiffrer les récurrences élément par élément (les chiffres à gauche indiquent le nombre d'occurrences dans mon corpus de chaque type d'élément). Il est déjà intéressant de constater qu'une douzaine d'éléments peuvent rendre compte de la grande majorité des débuts de Camus.

Dans l'Entrée :

12	Aj	Annonces	je
6	Ail	—	il
8	An	—	nous
0	At	—	tu
20	Av	—	vous
2	Alecr	Allusions	aux Ecritures
3	Alcl	—	Histoire classique
5	Alm	—	Histoire moderne
14	Ce(cr)	Citations	des Ecritures
6	Ccl	—	classique
0	Cm	—	moderne
	E	Renseignement de type encyclopédique	
1	G	Glose	

14	L		Lieu	
3	N		Intervention du narrateur	
4	Pr		Proverbe	
1	Sj		Souvenir/je	
8	X		Métatextuel	
2	Vc	1	Vérités	classique
37	Ve	25	—	d'expérience
13	Vg	6	—	d'Eglise

Dans le Récit :

	n	= nommé		
	d	= pseudonyme		
	L	Lieu général		
14	Lp	Lieu précisé		
37	Pp	Personnage principal	Ppd : 12	Ppn : 4
30	Ps	Personnage secondaire		
10	Po	Portrait		
	Rp	Récit préliminaire		
19	Si	Situation initiale		
7	T	Temps général		
3	Tp	Temps précisé		

Quelques résultats : ¹⁷

1. A s'en tenir aux chiffres bruts, on peut déjà se rendre compte par exemple que, contrairement à la fiction moderne, les nouvelles de Camus indiquent très peu le temps où elles se déroulent ; de plus une interrogation révèle que seulement 4 nouvelles sur 45 *commencent* leur récit par une indication de temps (T), ce qui est certainement différent de la fiction moderne. Sans se hâter d'en faire l'interprétation, on peut supposer que cette indifférence au

¹⁷ Ce type de recherche demande un tout autre type d'exposé que la communication écrite. Elle devrait pouvoir se faire « en temps réel » devant le public même qui pourrait indiquer quelles lui semblent être les interrogations intéressantes. Ce sera pour une autre fois, *Satore volente*.

temps vient de ce qu'on est ici dans l'exemplaire, et que le propre d'une écriture «exemplaire» est justement sa conviction de l'intemporalité de l'exemple, alors que la fiction «réaliste» doit absolument annoncer l'unicité de l'événement qu'elle est censée relater.

2. L'«Entrée» est de façon massive ouverte par ce que j'ai appelé une «Vérité» (27 fois sur 45) ; parmi celles-ci, 24 sont des **Ve**.

3. La «procédure» minimale (deux éléments) qui domine est **Ve** suivi quelque part dans l'Entrée de **A** (annonce). Le passage du général au particulier se fait donc chez Camus non pas tellement sur le narré (dire comment un événement fait partie d'une classe d'événements), mais à travers la relation narrateur/narrataire, par l'introduction de l'annonce, qui chez lui implique soit la première soit la deuxième personne (en tout 40 fois). Les marques de la persuasion sont donc très fortes.

4. Un résultat qui n'apparaît pas ici, et pourtant important, c'est qu'il est difficile de savoir où commence le récit proprement dit. On en trouvera une trace dans les distinctions un peu embarrassées que j'ai faites dans Récit entre **Rp**, le récit préliminaire, que je définis comme un exposé de ce qu'il faut savoir pour la compréhension de la nouvelle, exposition faite sous forme de récit (système imparfait/passé simple), et **Si**, la situation initiale, qui donne le même genre de renseignement sous forme de tableau (imparfait seul).

Pour revenir maintenant en conclusion à des considérations plus générales, je voudrais redire que je trouve important que le XVII^e siècle soit le lieu d'une transition dans le statut du récit. D'abord pour l'étude de ce récit lui-même, bien sûr. Mais aussi, pour ce qui nous occupe plus particulièrement, parce qu'entre les deux régimes du récit qui sont encore en compétition lors du XVII^e, l'exemple et le roman, le statut du *topos* est totalement différent. Dans celui-ci, le *topos* est de l'ordre du non-dit, de cette intertextualité inévitable que le récit de fiction tente de cacher, puisqu'il est le témoin supposé d'un événement.

Dans la première organisation du discours, par contre, le *topos* est chez lui. En fait, il faudrait voir chez Camus tout récit comme un exemple, et donc comme l'*actualisation* d'un *topos*, celui-ci étant (bien) compris comme une *classe de récits* : le *topos* est ce qui se constitue dans la diachronie par la sommation de tous les récits, ceux-ci n'étant que l'*actualisation* «en» un auteur donné, en un temps donné d'un *topos*. Ce qui n'est que dire d'une autre

manière qu'il est exemplaire. Récits courts, parce qu'exemples, qui lorsqu'ils se présentent sous forme de nouvelles chez Camus, témoignent par cette organisation, malgré qu'il en ait, de leur affranchissement. Ici, la singularité importe peu : au niveau du texte, le temps et le lieu de l'intrigue ne sont pas l'important, et, conformément à une habitude que nous connaissons tous sans peut-être en mesurer toutes les conséquences, au niveau de l'auteur, l'originalité n'est pas ce qui compte. Camus le répète assez, avec ce que nous pourrions prendre pour de la coquetterie : il importe peu de savoir si ces **occurrences** sont tirées du «réel» ou d'un autre texte.

La recherche de SATOR devrait peut-être alors tenir compte de cette dérive du récit, parce qu'elle induit une transformation du statut du *topos*, et que cette transformation se fait durant le XVII^e.

Pour ce qui est de l'*incipit* maintenant, peut-être devrions retenir qu'il est une *procédure* : comme tous les mondes, le récit demande qu'on n'y pénètre qu'à travers un rituel. Le contrat de lecture n'est peut-être que le nom bourgeois d'une procédure qui, il y a très longtemps, relevait du rite.

Max VERNET,
QUEEN'S UNIVERSITY, CANADA

Dans les pages suivantes, sont successivement fournies

1 — la liste des textes étudiés

2 — l'analyse de l'«entrée» de chacune d'eux

Chaque code est suivi d'un chiffre qui indique le nombre de phrases que «couvre» le code. Ainsi VE 2 indique une Vérité d'expérience répartie sur deux phrases. Le / indique un paragraphe.

3 — l'analyse de chaque récit (mêmes conventions).

Titre

I,1	Les faux soupçons	1-20
I,2	L'inconsidération desespérée	21-27
I,3	Le cœur mange	29-43
I,4	Le double traître	44-52
I,5	L'Amour de Mere	52-57
I,6	Le Témoin aveugle	58-69
I,7	La funeste Ressemblance	70-93
I,8	Le serment mesprise	94-102
I,9	La longue vengeance	103-112
I,10	Le Gondolier	113-123
I,11	L'Amant sacrilège	124-133
I,12	Le Ravisseur	134-144
I,13	Le Fratricide	145-154
I,14	La subtilité pernicieuse	155-163
I,15	La Mere Medee	164-172
I,16	La force du regret	173-193
I,17	L'affection Maritale	194-202
I,18	Le jeu d'enfants	202-206
ES I,1	L'Ami Desloyal	1-28
ES I,2	L'Ascendant de la Naissance	28-56
ES I,3	L'imprecation maternelle	57-76
ES I,4	Le Vieillard Passionné	77-88
ES I,5	Le Mauvais Desein	89-110
ES I,6	L'Amour et la Mort	111-153
ES I,7	L'Heureux Artisan	153-171
ES I,8a	La Malice et la Bonté	172-195
ES I,8b	(la bonté)	
ES I,9	Le Cruel Orgueilleux	195-220
ES II,1	Les Heureuses Contrariétés	223-235
ES II,2	La justification criminelle	236-241
ES II,3	La munificence Cardinale	241-257
ES II,4	La Joyeuseté religieuse	
ES II,5	La calomnie Découverte	269-288
ES II,6	L'Usurier incontinent	288-298
ES II,7	La Chasteté charitable	298-311
ES II,8	L'obéissance filiale	311-328
ES II,9	Le fils impie	328-340
ES II,10	Les Enfants Discrets	
ES II,11	La fondation	351-378
ES II,12	Le Polygame	379-395
ES II,13	Le Conseil Chastie	395-407
ES II,14	Le Nouveau Mezence	407-417
ES II,15	Les plus heureux que sages	418-428
ES II,16	L'Attentat	428-439
ES II,17	La courte joye	440-452

Entrée*

* Chaque code est suivi d'un chiffre qui indique le nombre de phrases que «couvre» le code. Ainsi VE 2 indique une Vérité d'expérience répartie sur deux phrases. Le / indique un paragraphe.

Aj1PsadLpnVe1Popsa2
 Ve1Vg1Ve1AjLM1LM1LM1/
 Av1L1/
 Ce1Ce1G2M1/
 Ce1Ve1Ve1Ve1M1VeAv1/
 X1VeAvVgCe1
 AvXCe1/LpnPsan1Ve1
 Alc11Ccl1Ve1Alc12n1/
 Ve2aic12D2Av/
 Ve1VgA1ecr1LE1
 Vg3Ve1Cecr1Av1/
 Ve3A1ecr1Ve1Cecr1/
 Ve1Vg1/
 VeCecr1Ve1Sj1/
 Ve12Ve1AvAlc1/
 XAv1XLT1/
 Ve2Ve1AvL1/
 Ve1Vc11Ac11Av1/
 Ve2Ve4Ccl1Ve4/Ve3/Aj1Ai11Av1/
 Ve7Ve1OajLM1/
 VE11AjL1
 Ve1Ccl1Ve2Av1/
 Pr1Cecr1Vg1Av1/
 VeVg1Ve1Av1Ve1/
 Ve1Alc11Alc11Alc11Alm1Vg1An/
 Ve1Pr1VeA1e1Ccl1A1e1Ve4VeSA1c11Ccl1Ve1Ve4Aj2Ce2Aj1/
 AviVe1/
 Vg1Vg1Ve3Aj1/
 Ve5A1m6/
 Ve2M1Ve1M1Vg1Vg1Av1/TSi6/
 E4Aj/TPpniPopsn2Alc11A1e1Popp1Rp2/
 Ve2M1M1Ccl1Cc11Ve1Ve1A1e1VeA1e2Ve1Alc11Ai11M1Ve1Avn
 Ce1Ce2Vg2Ajn/
 XAn1VeA1e1VeA1e2VcCe1Ve1An/
 NAv1Ai11N1MAn1M1/Ve1M1SiPPaPpb1PpadPpbd1SiGN3Ai11/
 Ve2M1Ve1OAlc3AjL1/
 XAv1M1Ve1M1Ve3A1e1AnL1/
 XAn2/L1E1/
 Vg1Ce1/
 Ve1XAi11/
 Pr1MVeA1e1A1e1Cecr1AjL1/Ve3PpdAi11/
 Alc11AnVe1Ve1Pr1M1Ve1X1Ve1Vg1Ve2/Ai1E1Alc1E1E1/
 Ve2NCer1VeCcl1Aj1Cecr1/
 Ve1Mve2Alc11VeAnL1/
 Ve3Alc11AvAlc1L1/

Récit

RpPpd1Ve3Rp3M1RpM1RpM1Ve1Rp1RpMMM1VeMM1
 PpaL1
 PsanLRp1Rp1MRpM1Rp2Ve6M1X4Rp1N1
 PsanA1hm2Ve1Si1PsbnPpanRp1Rp4
 E1
 PsaRp1RpPsb4Rp3PpaRp4
 Rp4N1Ppan1Rp3NAi1Rp8Rp . . .
 PpnA1mN1Aj1Ve1
 PpnE1A1m3Rp2. . .
 PpadRp1Rp1N1Rp4M1Rp2
 PpdL1Rp4NveM1Rp2
 AvPsnX1Rp8Vg1
 AvL1LPpdRp1RpSCecr1 . . .
 AvPpn1Rp1Popp2Rp3PsaRp1RpSAvi11PsbE1E1
 LpnPsaPpaRp1Ve1Rp1RpPsb1MRp1MVe1Cc11Rp2
 PsaPsbSi1M1Rp1NRp1Rp1MRp1Rp3PscRp1PoPsc1Rp2Ve1
 E1N1E1TPpdRp1Rp5E1AvVe
 LpsPprp
 LnPsaVePsad
 LnE1Ppb1Ve18X2/PpadPpbdRp1Rp3
 LPpaSi1Si1Ve2/Ppb1Ppbd1Si1/Ppad
 LnPpa1Si5PpadPsadPpbd1Rp4/Rp5
 L1T1Psd1PPadPpbd1Ai1Ce1Si4AiL1/Rp4AvAi11/Rp4AvAi11/M1Si1M1PsadPsb1Pop
 TA1m1A1m5TLnPPd1/Si1Popsa3Psd1Ai11/TPpdSi2/RpM1/Rp6/Rp6/Rp1P
 T1Psd1Si4C1TpAi1Rp4E1RP1Vg1RpPpd2/Rp4/Rp4/Rp7Rp2Ai11/Si1A1e2
 PpL1Rp4/Rp5Ve7SiPpdM1M1Si1Ai12/Ve1PsaPsb1PsadPsbSi1Si1
 TSi1A1m1Rp1PpnRp1Ve1/
 TLppan1SiCc11Ve1RpPsa2/RpPSan1Ve2Rp1Ve1RpSve2/PSbRp1Ve1Rp2V
 PsaRp1Rp3/PPadPpbd1PsbPoppb2PoPsb1Rp1PsadRp1
 Rp3Ai11
 AjPoppVc1VeA1e1VeM1MV1Popp2Ce1SjPoppSAj1M1Av1/PpSi4/
 LLpPp(?)Ps(?)1MRp1Rp1Ce1Rp1
 E2LPpdRp1Rp2/Si1SiCc11EMM1M1/SiM1Psn1Pops1Rp3N1
 NLTAj1PPdPsd1Si1SiVg1Rp7/Si1RpAj1/
 PSadSi2VeM1Rp7MVe1SiCc11SiM1/LPsd1
 LnPsanPsb1Rp1RpMM1Rp3Vg1Rp4/RpPpan6/Poppa1CeRPAv1/
 LnPsaRp1PsadPpadPsbPscdPsdd1Rp2Ve2/
 PpdRp4/Rp2PsRp1Ve1Si1
 LPS1Rp2Ve4Rp2Ai1Ce1/Rp3Aj/LPPadSi1Si2Poppa2Rp1PPbdPoppb2/
 LnPnPsanSi1VeA1c1Si2E1/
 LPpdRp1Rp1RpM1Rp11/Ve1MVe1Rp3Ve1/
 LpnPsanSi1SiPpanRpPsb4MVe1Vg1AN1M1Vg1Vg1Ai11/Rp3N1Rp3Ve1Rp1
 LPsaRp1Rp1E1Rp2Ve1/PpdRp1Rp3/Rp3M1Ve1Rp1M1Rp1VgRp1Ve2/
 Lpn1PpaRp1Rp1PpadPpb1RpPsad1Rp2PpbdRp1 Rp8Ai1Rp7M1Rp2MM1A1c11
 LPsanSi1Si1RpA1c11Ai1MM1Rp1Ai1/Psb1Rp1Rp2PpanRp1VeRp1Ve1RpPp

LA THEORIE LITTERAIRE DE SOREL DANS LES PREFACES DE *FRANCION*, DU *BERGER EXTRAVAGANT* ET DE *POLYANDRE*.

Dans leurs typologies du XVIIe siècle, les historiens de la littérature ont adopté une scission très nette entre les romans «romanesques» ou baroques d'une part et les romans parodiques, satiriques ou comiques d'autre part.

En ce qui concerne Charles Sorel, il a fallu attendre les travaux de Mme Gabrielle Verdier et de M. Jean Serroy et ses disciples, pour que soit nuancée l'opposition entre les romans prétendument conventionnels et son œuvre anti-romanesque¹. Dans *l'Histoire amoureuse de Cléagénor et Doristée*, *Le Palais d'Angélie* et *L'Orphize de Chrysante*, sous une apparence conventionnelle, l'auteur parisien se montre réticent envers le modèle romanesque dominant. Des critiques analogues, plus explicites, sont au centre des trois romans comiques dont je compte ici analyser les préfaces : *l'Histoire comique de Francion*, *Le Berger Extravagant* et *Polyandre. Histoire comique*.

D'après ces trois péri-textes, je discuterai l'évolution de la pensée littéraire et théorique chez Charles Sorel. Les rapports entre préface et corps du texte, l'application donc des principes théoriques, nous intéresseront moins.

¹ Voir Gabrielle Verdier, «Traditions and 'textuality' in a baroque romance : Charles Sorel's *L'Orphize de Chrysante*», in *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 24 n° 4, 1979.

Trois problèmes majeurs ressortent clairement d'une étude comparative des trois préfaces : quelle est la langue à utiliser en littérature, selon quels principes une **histoire** devrait-elle être composée, et comment faut-il construire un **personnage** ? J'essaierai de répondre successivement à chacune de ces trois questions.

I La Langue

L'analyse de la langue de *Francion* constitue le paragraphe le plus développé de cet exposé, d'autant plus qu'elle constitue la base d'une approche micro-textuelle et rhétorique de toute l'œuvre de Sorel.²

Francion me semblé le roman linguistique par excellence : pensons aux discussions des collégiens avec les pédants, aux discours d'Hortensius, aux défenseurs et aux détracteurs des latinismes, etc. Dès la préface, la langue se trouve au centre du texte.

Au moment où Malherbe sévit à la Cour et que la fondation d'une Académie royale est dans l'air, Sorel semble relativiser l'obsession de l'orthographe : «je n'ay pas l'ame si basse que de mettre tous mes efforts à un art à quoy l'on ne scauroit s'occuper sans s'asservir».³ Pareillement il prétend ne pas s'être soucié de la rédaction de son texte : «Je n'ay pas composé moins de trente deux pages d'impression en un jour, (...). Au reste à peine prenois-je la peine de relire mes escrits, et de les corriger, car à quel subject me fussé je abstenu de ceste nonchalance ? »⁴

Le préfacier avoue même qu'à moitié endormi, il pratiquait une écriture que nous dirions automatique, ce qui n'empêche que celle-ci respecte les lois de l'économie textuelle : «Ceux qui auront bonne veuë y remarqueront que le

² Dans les années qui suivent, j'espère entreprendre une approche rhétorique globale de l'œuvre romanesque de Sorel, écrite à une époque où le roman s'émancipe de la rhétorique. Cf. A. Kibédi-Varga, *Rhétorique et Littérature*, Didier, 1970 ; T. Todorov *Théories du Symbole*, Paris, Seuil, 1977 ; O. Reboul, « La figure et l'argument », in M. Meyer, *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986.

³ Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion* in A. Adam éd. *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1958 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 62. Les citations du *Francion* se rapportent à cette édition que j'appellerai *Francion*..

⁴ *Francion*, p. 63.

jugement y abonde, et que je n'ay rien dit sans raison».⁵ Il appert que cette rigueur narrative concerne surtout l'usage des figures de rhétorique. Tandis qu'en général «ceux qui se meslent d'crire, vont comme en dansant par diverses figures»,⁶ les pointes, les gentillesses et les périodes de *Francion* ne s'avèrent pas que des ornements superflus : le discours est «presque tendu par tout».⁷ Dans *Francion*, les figures ne sont pas proscrites, pourvu qu'elles aident à réaliser le but que s'est proposé l'auteur.

Dès la préface, ce programme auctorial incite le lecteur à s'interroger sur le double sens que pourraient revêtir certains passages.

Prenons l'extrait où l'auteur explique que sous l'apparence comique et enjouée du *Francion*, un message sérieux, voire farouche, se cache. «Je diray par similitude que je montre un beau palais, qui par dehors a apparence d'estre remply de liberté et de délices, mais au dedans duquel l'on trouve néanmoins lorsque l'on n'y pense pas, des severes Censeurs, des Accusateurs irreprochables, et des Juges rigoureux»⁸. Il est clair que l'auteur de *Francion* ne veut pas rester l'ami de tout le monde, mais cette comparaison, pas inhabituelle à l'époque, d'un livre avec un palais, pourrait contenir un avertissement voilé. Le «palais» était synonyme de «la classe des avocats», dont certains se piquaient de littérature, et tendaient à imposer partout une imitation servile des Anciens, en éliminant l'invention.⁹ L'insistance explicite sur le triplet «censeurs, accusateurs et juges», placé en fin de période, accentue cette hypothèse.

Une attaque analogue contre une autre classe sociale se trouverait dans le passage où Sorel confesse qu'il a voulu écrire un livre attrayant : «Il faut que j'imité les Apotiquaires qui sucent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaller»¹⁰.

⁵ *ibid.*, pp. 62-63.

⁶ *ibid.*, pp. 63-64, *passim*.

⁷ *ibid.*, p. 62.

⁸ *ibid.*, p. 62.

⁹ Voir à ce propos M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «Res literaria» au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

¹⁰ *Francion*, p. 62.

Ce que le lecteur ignorant devrait avaler, sans s'en apercevoir, nous le savons depuis les travaux d'Antoine Adam.¹¹ Dès la préface, ce matérialisme libertin, dont Sorel a été un adhérent mineur et temporaire, contraint l'auteur somnolent à «cacher (ses) principales reprehensions sous des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiseries a des ignorans»¹². A la lumière de cette philosophie, certains passages se prêtent à une explication parfois surprenante. Voyons de près quelques exemples.

Bien que Sorel parle de la «vertu» et de la «divinité», il reste très implicite à ce sujet : que la vertu, par son essence divine, trouve une récompense dans sa propre «satisfaction»¹³, «satisfaction» revêtant alors un sens théologique, cette thèse pourrait cadrer dans un mysticisme baroque naissant. Mais le préfacier ne précise pas le contenu de ces notions, et la formulation ne contredit pas un libertinage déiste ou athée ; l'utilisation du terme «satisfaction», dans une acception qui date de 1610 environ, pourrait éclairer un versant particulier, sexuel, de ce libertinage. Cette supposition ne paraîtra peut-être chimérique qu'aux «ignorans», qui ne pourront pas pénétrer «jusques au fond» et qui ne comprendront pas les songes de l'écrivain qui «contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire».¹⁴

Non plus que dans les propos adressés aux lecteurs, les allusions sexuelles ne semblent impossibles dans les invectives que Sorel lance contre ses collègues écrivains. Il leur reproche de s'asservir à l'écriture, tandis que lui-même n'écrit que pour favoriser son épanouissement personnel : «Leur âme sert indignement à leur plume et je veux que ma plume serve à mon ame».¹⁵ Mais le mot «plume» qui représente métonymiquement l'écriture, serait aussi une métaphore du membre viril. Le préfacier libertin n'en veut pas seulement aux écrivains qui racontent des inanités : il critique tous ceux qui ne cherchent que le plaisir sexuel pour lui-même, sans situer celui-ci dans une philosophie plus large. Ce registre sexualisant est confirmé dans la phrase suivante, grâce à une technique fréquente dans la littérature comique au dix-septième siècle et que je propose d'appeler «décalage». Ce procédé consiste à ajouter, à la fin d'un syntagme ou d'une phrase, un nouvel élément : par la précision qu'il apporte,

¹¹ Cf. A. Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Slatkine Reprints, Genève, 1965.

¹² *Francion*, p. 62.

¹³ *Ibid*, p. 61, *passim*

¹⁴ *ibid*, p. 62.

¹⁵ *ibid*, p. 63.

celui-ci peut enlever à une phrase son ambiguïté ; d'autre part, grâce à un jeu sur une expression figée, il peut aussi provoquer un effet parodique. Nous avons affaire ici à un exemple de la première catégorie. Il s'agit de ces écrivains indignes qui «occupent incessamment leur imagination à leur fournir de quoy contenter le désir qu'ils ont d'escrire»¹⁶. Sans cet ajout, après coup, du verbe «écrire», le substantif «désir» recevrait presque exclusivement des connotations sexuelles.

La langue de *Francion* ne contient rien de gratuit. Cette hypothèse est renforcée par la liste de coquilles, dues aux imprimeurs, qui est insérée vers la fin de la préface. L'opposition de Sorel au conservatisme des imprimeurs, devrait entraîner des études ultérieures. Quelques-unes de ces prétendues erreurs d'impression s'avèrent hautement significatives.

Limitons-nous à quelques exemples¹⁷. Les imprimeurs refusent d'introduire les lettres ramistes, ils ont donc mis «avant toict pour aucun toict» ; ils biffent le mot récent de «fanfaron» au profit du syntagme énigmatique de «faux furon» ; quand ils substituent «maistres» à «monstres», ils tentent peut-être une légitimation d'une tyrannie dénoncée par Sorel. En remplaçant «mestier» par «meffait», les imprimeurs avouent leur mépris pour la condition ouvrière. Mais ils ont surtout essayé de désactualiser le message de *l'Histoire comique de Francion* : «Davantage on ne voit rien autre chose, que des articles oubliez, et des noms mis au pluriel au lieu d'estre singulier, et des verbes au temps passé au lieu d'estre au temps present ou au futur»¹⁸.

Après cette digression sur le *Francion*, revenons à nos moutons et concentrons-nous sur *Le Berger Extravagant*. La langue littéraire y retient beaucoup moins l'attention du préfacier. Mais il n'en condamne pas moins les écrivains qui s'adonnent trop à la vague naissante des «agudezas» ou des «concetti». Selon une technique qu'il a souvent utilisée dans *Francion*, l'auteur fait un calembour (oserais-je dire une pointe ?) sur le mot de pointe : «Tout leur sçavoir ne gist qu'en sept ou huit pointes dont l'on s'est servy si

¹⁶ *ibid*, p. 63.

¹⁷ *ibid*, p. 64, *passim*.

¹⁸ *ibid*, p. 64.

souvent qu'elles sont toutes émoussées (sic)¹⁹. J'appellerai «déboulonnement» cette technique par laquelle une catachrèse est confrontée avec son sens originel. Il s'efforce aussi de démystifier les discussions linguistiques et de sauver le langage des mains de prétendus spécialistes, qui ne connaissent que «trois ou quatre maximes frivoles sur le langage dont ils (nous) voudroient faire une caballe aussi mystérieuse que celle des Rabins»²⁰. Sorel dénonce aussi la basse qualité de la production littéraire de son époque ; le peuple «ne met point de différence entre un Auteur & un Basteleux ou un porteur de Rogatons»²¹. Bien que cette critique concerne surtout les histoires racontées, elle met en évidence que les romans, et donc la langue littéraire, ressemblent aux discours de la foire et aux exhortations ecclésiastiques, peut-être latines.

A première vue, les problèmes linguistiques ne bénéficient que d'une attention mineure dans le *Polyandre*. Le préfacier en appelle à un usage correct : même le style facétieux est admis, «pourveu qu'il soit exempt de toute sorte d'impuretez»²². D'autre part la langue ne doit pas être travaillée artificiellement : même «des personnes modestes, à leurs heures de récréation» doivent pouvoir composer des histoires. Mais l'auteur du *Polyandre* se propose surtout de respecter la façon de parler des multiples personnages qu'il introduira. Cette intention semble issue de la réflexion sur le personnage qui domine cette préface et sur laquelle je reviendrai.

II L'Histoire

Passons aux propos qui concernent les histoires racontées. Dans les trois préfaces Sorel traite deux problèmes qui ont hanté tout le siècle et qui, peut-être plus que leurs solutions, ont marqué l'avènement du classicisme : d'une part, l'auteur discutera le but de l'art (la question du plaire et de l'instruire) ; d'autre part, il consacrera des réflexions aux problèmes mimétiques de la vérité et de la vraisemblance.

¹⁹ Charles Sorel, *Le Berger Extravagant*, Slatkine Reprints, 1972 (Hervé D. Béchade éd.), p. 13. Les citations concernent cette édition que j'appellerai LBE. J'adopte la pagination, moderne, de l'édition Slatkine.

²⁰ *ibid*, p. 13.

²¹ *ibid*, p. 14.

²² Charles Sorel ; *Polyandre, Histoire comique*, Slatkine reprints, 1974, (Hervé Béchade, préface). J'indiquerai cette édition par *Polyandre*.

Francion se veut profitable au lecteur : «je hays fort les inutiles observations à quoy nos écrivains s'attachent»²³. L'auteur ne donnera pas dans le piège du stupide amusement, à l'inverse de certains qui croient «que pour composer un livre parfait, il n'y a qu'à entasser paroles sur paroles, sans avoir esgard à autre chose qu'à y mettre quelque aventure qui delecte les Idiots»²⁴. Cela n'empêche pas que le *Francion* soit agréable à la lecture : je renvoie ici à l'édulcoration, déjà évoquée, imitée des Apotiquaires. L'essentiel reste cependant l'élimination du vice, la défense de cette vertu mystérieuse que Sorel n'explicite pas et dont le caractère voilé peut même rendre inutiles les enseignements du livre. N'empêche qu'«instruire» prend le pas sur «plaire», le préfacier se doute même qu'il a trop penché vers la rigolade, ce qu'il corrigera dans d'autres ouvrages «dont (il a) les desseins plus sérieux»²⁵.

Si vérité il y a dans le *Francion*, elle se trouve au niveau de la morale et de la doctrine, où «la corruption de ce Siècle empêche (que la vérité) soit ouvertement divulguée»²⁶. Les problèmes de mimésis n'effleurent que passagèrement la pensée de Sorel, dans une formule qui ne concerne pas encore le débat que le *Cid* provoquera en France : «j'ay représenté aussi naïvement qu'il se pouvoit faire, les humeurs, les actions, et les propos ordinaires de toutes les personnes que j'ay mises sur les rangs»²⁷.

Le Berger Extravagant s'ouvre sur une diatribe contre «(les) romans, (les) poésies et (les) autres ouvrages inutiles»²⁸ des soi-disant beaux esprits. L'époque où un livre «estoit rempli d'une doctrine nécessaire»²⁹ est révolue. La littérature n'apporte plus rien aux lecteurs. Les stéréotypes en ont même enlevé tout agrément : «aujourd'hui le recours des fayneans est d'écrire, & de nous donner des Histoires amoureuses & d'autres fadaïses, comme si nous estions obligez de perdre notre temps à lire leurs œuvres, à cause qu'ils ont perdu le leur à les faire»³⁰. S'il a attaqué le Palais dans *Francion*, le Sorel du *Berger Extravagant* s'en prend à la Cour, antipode des avocats et qui permet

²³ *Francion*, p. 63.

²⁴ *ibid*, p. 63.

²⁵ *ibid*, p. 64.

²⁶ *ibid*, p. 62.

²⁷ *ibid*, p. 62.

²⁸ LBE, p. 13.

²⁹ *ibid*, p. 14.

³⁰ *ibid*, p. 14.

une grande liberté d'invention. Mais les «faiseurs d'airs de Cour»³¹ ne font qu'augmenter le mépris des lettres.

Sorel veut en finir de cette littérature délabrée, qui ne sait plus ni plaire ni instruire. Ses préceptes concernent entre autres les problèmes de la mimésis. *Le Berger Extravagant* contient une vérité toute particulière : pour souligner la sottise des romans, il en adopte les histoires typiques et les fait vivre par Lysis, le Parisien hypocondriaque. Vu que les aventures fantasques du berger se trouvent véritablement dans les autres auteurs, Sorel prétend avoir fabriqué une histoire véritable. Expliquée dans une pointe qui tend vers le sophisme, cette vérité ne vaut que pour *Le Berger Extravagant*, qui sera comme «le tombeau des Romans»³².

Les directives plus générales données dans cette préface s'approchent déjà de la vraisemblance classique, qui réunit la possibilité d'un fait et sa moralité : «ils ne devoient pas escrire des choses qui ne scauroient estre, ny celles que l'on ne doit pas faire»³³. Voilà peut-être pourquoi Sorel fulmine contre les travestissements de sexe. L'auteur semble abhorrer une imitation non judicieuse des anciens : il ne convient pas qu'un héros de roman soit métamorphosé en arbre.

La préface du *Berger Extravagant* explicite le problème du merveilleux, fût-ce par la négative. L'auteur ne se prononce pas sur les caractéristiques ni sur le rôle diégétique du merveilleux, mais il ne faut pas confondre merveille et extravagance : «il ne faut point douter qu'il y en ait de bien estonnez d'avoir pris autrefois pour une merveille, ce que je leur feray passer pour impertinence»³⁴.

Sachant que *Le Berger Extravagant* contient des bribes de la poétique classique, passons au *Polyandre*. Cet ouvrage mal connu se veut clairement une réponse à la double question du plaire et de l'instruire. L'analyse de cette préface passe par les couples instruction/divertissement, récréatif/sérieux, agréable/utile.

³¹ *ibid.*, p. 14.

³² *ibid.*, p. 15.

³³ *ibid.*, p. 16.

³⁴ *ibid.*, p. 16.

Pour que ce double but puisse être atteint, certaines conditions doivent être remplies dans le domaine du mimétique ; cette fois-ci, Sorel semble plus rigoureux que le classicisme.

Comme dans le *Francion*, «la vraie Histoire Comique (...) ne doit estre qu'une peinture naive de toutes les diverses humeurs des hommes»³⁵ ; à l'inverse du *Berger Extravagant*, les multiples spécifications de cette première formule ne seront plus seulement formulées à la négative. Selon l'auteur, «l'on peut se contenter de choses vraysemblables»³⁶. Le problème du vraisemblable empiète ici sur celui du général et du particulier, la véracité de certains détails n'implique pas celle de l'œuvre entière : «que si mesme il y en a de (choses) vraies en leur particulier, il ne faut pas s'attendre neantmoins qu'elles le soient en general, & que ce que l'on peut expliquer en partie le doive estre de mesme dans sa suite»³⁷. Cette opinion incite d'ailleurs Sorel à s'opposer aux romans à clef.

La catégorie du merveilleux, très importante ou même dominante dans la poétique classique, est absente du *Polyandre*. Sorel s'en prend également au monopole de l'amour comme sujet romanesque par excellence. Bizarrement il se rattache ici aux propos d'Hortensius dans le *Francion*, où le soi-disant roi de Pologne projette des romans sur les activités commerciales. Ce projet d'offrir un tableau complet de l'humanité, se répercute aussi dans le domaine social. La tentative d'écrire pour les couches inférieures oblige l'auteur à adopter des sujets qui semblent «naturels» et «croyables» à ce public élargi.

Comme dans la poétique classique, c'est principalement le lecteur qui détermine ce qui est vraisemblable. Le *Polyandre* ne saurait plus se limiter aux «affaires de Roys & d'Empereurs, de Princes et de Princesses»³⁸. Il y a des gens «qui ayment mieux de voir de petites aventures d'une visite de Paris ou d'une promenade, telles qu'il en pourroit arriver à eux ou aux personnes de leur connoissance»³⁹.

³⁵ *Polyandre*, préface.

³⁶ *ibid.*

³⁷ *ibid.*

³⁸ *ibid.*

³⁹ *ibid.*

III Personnages

Après avoir considéré les histoires de Sorel dans une perspective classiciste, je veux développer un dernier point qui n'a intéressé que vaguement les théoriciens classiques, mais qui hante manifestement notre auteur : la construction des personnages.

La réflexion sur le personnage n'occupe pas le jeune auteur du *Francion*. Le mot est même absent de la préface. La distinction entre personne et personnage semble absente quand le préfacier déclare : «j'ay représenté aussi naïvement qu'il se pouvoit faire, les humeurs, les actions, et les propos ordinaires de toutes les personnes que j'ay mises sur les rangs»⁴⁰.

Comme pour les discussions de la langue et de l'histoire, *Le Berger Extravagant* aborde le personnage par la négative. Lysis ne saurait être un personnage modèle pour les autres écrivains, car il ne sert qu'à souligner la sottise de ces derniers : «outre que mon Berger represente en beaucoup d'endroits de certains personnages qui ont fait des extravagances semblables aux siennes, il ne luy arrive point d'avantures qui ne soient véritablement dans les autres Auteurs»⁴¹. Ces autres auteurs, que Sorel traite de «fayneans», se croient tous de beaux esprits. Pour donner une idée de leur présomption, le préfacier ajoute que «quand ils seroient tous fondus ensemble, on n'en pourroit pas faire un personnage aussi parfait qu'ils se croient estre chacun»⁴². Dans cette phrase, l'auteur révèle une première fois que selon lui, un personnage littéraire doit être composé de différents traits isolés : ce procédé dispense les écrivains de calquer leurs personnages sur des personnes existantes. En même temps, Sorel suggère que ses collègues seront incapables d'appliquer cette directive : ils se croient parfaits, leurs personnages pourront donc seulement être des sots.

La réflexion sur le personnage domine la préface du *Polyandre*. Comme il était prévisible depuis *Le Berger Extravagant*, le problème du personnage est branché sur celui de la vérité et de la vraisemblance. Les protagonistes de l'action sont constitués en partie de caractéristiques réelles. Mais la combinaison de ces particularités vraies ne correspond pas nécessairement à la

⁴⁰ cf. note 28.

⁴¹ LBE, p. 16.

⁴² *ibid.*, p. 13.

réalité. «Quoy que toutes les mauvaises inclinations que l'on reprend soient véritables, il n'est pas nécessaire que le sujet auquel l'on les attribue, ayt eu quelque subsistance». ⁴³ L'auteur peut également attribuer à ces personnages des faits vraiment arrivés ; pourtant ceux-ci entreprendront également des actions qui ne sont jamais survenues. Plutôt que vrais, les personnages seront vraisemblables. Ils représentent plusieurs personnes. Musigène, poète douteux, ou Gastrimargue, «grand goulu», symbolisent les musigènes ou les gastrimargues qu'on peut rencontrer à Paris. Sorel nous montre donc le général par le particulier. Plutôt que «personnage» il préférera les dénominations platoniciennes de «chimères» ou d'«idées», l'appellation picturale de «tableaux», ou le terme étonnamment moderne de «caractère» ⁴⁴.

Son désir de vraisemblance incite l'auteur à représenter plusieurs types de personnes : Polyandre sera le personnage central, mais les autres caractères ont largement bénéficié de l'attention de l'écrivain, qui a adopté «la manière de vivre & de parler de toute sorte de gens» ⁴⁵. Indispensable à un tableau complet de la société, ce procédé difficile est appliqué très rarement. *Polyandre* n'aurait que deux prédécesseurs dans cette lignée. Je suis d'avis que ces deux livres précédents auxquels Sorel fait allusion s'appellent *Francion* et *Le Berger Extravagant*, mais cette discussion mènerait trop loin.

A la fin de cet aperçu des convictions théoriques de Sorel, il semble curieux que l'auteur aille à l'encontre d'une tendance classiciste généralisée : l'introduction de noms français. Les mobiles de ce choix restent un peu dans le vague. Regardons de près l'extrait concerné : «l'on n'a point voulu donner des noms à la Françoise aux personnages qui y sont introduits, pource qu'il n'est pas à propos que leurs noms propres soient divulgués, ny que l'on en invente d'autres à leur imitation, qui peut estre sonneroit mal» ⁴⁶. Sorel a donné des noms significatifs à ses caractères : Aesculan, Néophile, ou Héliodore. L'importance de sa théorie du personnage semble justifier à ses yeux un recours à des noms grecs, passablement critiqués à l'époque. Selon lui, des

⁴³ *Polyandre*, préface.

⁴⁴ *ibid.* Evidemment, la notion de «caractère» existait depuis l'Antiquité. Pensons à l'*ethos* aristotélicien, ou plus concrètement, à Théophraste et sa traduction par La Bruyère. Pourtant, nous faisons allusion à la narratologie anglo-saxonne qui utilise «*character*» comme un synonyme de «personnage».

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ *ibid.*

constructions analogues françaises n'embelliraient pas cette langue. D'autre part il veut éviter qu'à cause de son livre des noms malsonnants pénètrent dans la langue française. C'était surestimer grandement le succès du *Polyandre*, qui n'a pas survécu à la publication des premiers tomes.

Conclusions

Les réflexions précédentes ont manifesté l'épanouissement de la pensée théorique chez Charles Sorel.

La préface du *Francion*, œuvre de jeunesse, s'en tient surtout à thématiser les problèmes linguistiques de l'écriture romanesque. *Le Berger Extravagant* développe une réflexion esthétique aux allures classicistes, mais le projet de l'œuvre ne permet que des conseils formulés à la négative. La préface de *Polyandre* explicite la pureté du langage, la conciliation de l'utile et de l'agréable et la subordination du vrai particulier au général vraisemblable.

Là où l'écrivain Sorel abandonne progressivement la rhétorique de la phrase, le théoricien pense de plus en plus à la composition de l'intrigue et du personnage. La virtuosité du mot s'incline devant le perfectionnement de la mimésis. Mais une même préoccupation, aux allures rhétoriques, se manifeste dans toute cette œuvre.

Dans *Francion* déjà, l'auteur condamne les pointes qui n'ont d'autre fonction que d'«épater» le lecteur. Son propre art métaphorique se révèle dans de nombreux passages où un même vocable peut revêtir jusqu'à quatre ou cinq acceptions différentes, selon qu'il est entendu dans le sens étymologique, médiéval, moderne, *id est* technique, ou classicisant. Les tensions sémantiques subséquentes thématisent le développement d'une langue littéraire moderne, indispensable à une narrative mimétique.

Les thématisations langagières se retrouvent dans *Le Berger Extravagant*, mais la sensibilité rhétorique de Sorel s'y exerce surtout dans le domaine du personnage. Le bourgeois Lysis qui manie la houlette du pasteur ou qui accepte sa métamorphose en fille ou en arbre, pour que ses aventures soient racontées dans un roman, n'entreprend-il pas l'imitation d'un art non mimétique ? Les expériences pénibles qui en résultent ne proviennent-elles pas d'une distance trop grande entre un signifiant (un berger, une nymphe, un chêne d'Arcadie) et un signifié à la dérive, à savoir la pauvre personne de

Lysis ? Les intrigues héroïcomiques qui enferment Lysis renforcent l'écart du bourgeois Louis d'avec le pasteur qu'il veut être. Entre eux il n'y a pas de comparaison possible, il n'y a que le vide.

En constituant les personnages de *Polyandre* de traits humains et réels, Sorel offre aux contemporains de toutes classes une littérature qui s'approche d'eux. Entre personnages littéraires et personnes réelles, il n'y aura plus le néant. Ils auront des caractéristiques en commun, de façon que le personnage sera toujours une métaphore métonymique de la personne.

La rhétorique raisonnée qui a poussé Sorel à élaguer une langue trop chargée, et à proscrire l'identification de l'homme à des héros fantastiques et imaginaires, le conduit finalement à une littérature dont l'imitation devrait faire le plus grand bien au lecteur.

Wim DE VOS,
UNIVERSITE DE LOUVAIN

III — Avant 1800

TOPOI D'INTERVENTION NARRATIVE DANS LES OUVERTURES DE QUELQUES RECITS DE DIDEROT

«C'est beaucoup que de s'être moqué de soi ; la nature nous y a donné une merveilleuse facilité pour nous empêcher d'être la dupe de nous-mêmes.»
(Fontenelle, *Dialogue des Morts Anciens et Modernes. Paracelse et Molière*)

Cette capacité à rire de soi se fait jour dans de nombreux écrits de Diderot, et très souvent par le biais des narrateurs et des narrataires qu'ils instaurent. Je pense par exemple à *Jacques le Fataliste*, au *Supplément au Voyage de Bougainville* et même à des textes qui n'entrent pas directement dans le cadre de notre recherche sur le roman, comme la *Lettre sur les Aveugles* ou la *Réfutation d'Helvétius*.

Cette communication examinera les *topoi* d'intervention narrative dans les ouvertures de trois récits de Diderot : *Les Bijoux Indiscrets* (1748), *Ceci n'est pas un Conte* (1772) et *Sur l'Inconséquence du Jugement Public de nos Actions Particulières* (1772). La question qui s'est posée d'emblée est la suivante : comment déterminer ce qui, dans un récit, constitue l'ouverture ? On peut en effet considérer que tout texte ou toutes remarques préliminaires «ouvrent» un récit. Mais il reste l'ouverture même, souvent à l'imparfait, dans laquelle les personnages et la situation sont mis en place, ainsi que les ouvertures de récits insérés. Dans le cas de cette analyse, je pense par exemple aux *Bijoux* et à *Ceci n'est pas un Conte*. Le premier texte est composé d'une série de récits sur les différents essais — 30 exactement — que fait Mangogul de l'anneau magique qu'il a reçu du Génie Cucufa ; *Ceci n'est pas un Conte* est un ensemble de deux récits censés illustrer une «vérité» morale. Il m'a donc paru nécessaire de tenir compte, dans ma lecture, non seulement de l'ouverture

générale de chaque récit, mais également des ouvertures des récits insérés. De plus, l'examen de la fin ou «clôture» des récits en parallèle avec les ouvertures s'est parfois révélé intéressant.

Mon intention est ici de montrer qu'un repérage minutieux des *topoi* d'intervention narrative dans les ouvertures — et «clôtures» — des textes considérés fait apparaître une constante dans ces trois récits : par le biais de la figure de narrateur qu'ils instaurent, ils travaillent à créer et, *en même temps*, à subvertir une image du narrateur-auteur véridique ou croyable. Ils évitent en quelque sorte de se «fixer» en un «sens unique» et restent, au contraire, instables, entre-deux, un peu fous, riant enfin des présupposés et des conventions narratives mêmes qui les constituent. Cette ambiguïté est d'autant plus remarquable qu'elle se fait jour à travers des ouvertures dans lesquelles le narrateur occupe des positions fort diverses.

I. Les *Bijoux Indiscrets*

L'ouverture générale des *Bijoux*¹ consiste en un texte liminaire adressé «à Zima» et deux premiers chapitres. Ceux-ci racontent, suivant la tradition de l'«histoire de vie», la naissance et l'éducation du jeune Mangogul, et la «conquête» du jeune prince par Mirzoza.

Le court texte mis en évidence au début n'est ni une préface ni un avertissement traditionnel au lecteur. Il est adressé à une jeune fille orientale friande de lectures interdites, mais hésitant à s'engager dans celle des *Bijoux* :

«Zima, profitez du moment. L'aga Narkis entretient votre mère, et votre gouvernante guette sur un balcon le retour de votre père : Prenez, lisez, ne craignez rien. Mais quand on surprendrait les *Bijoux Indiscrets* derrière votre toilette, pensez-vous qu'on s'en étonnât ? Non, Zima, non ; on sait que *Le Sopha*, *Le Tanzai* et *Les Confessions* ont été sous votre oreiller. Vous hésitez encore ? Apprenez donc qu'Aglaé n'a pas dédaigné de mettre la main à l'ouvrage que vous rougissez d'accepter. (...) Encore une fois, Zima, prenez, lisez, et lisez tout (...)». (p. 1)

On peut considérer ce texte comme une intervention du narrateur qui se donne comme créateur-auteur du récit. Une telle intervention «tend à instituer

¹ Denis Diderot, *Les Bijoux Indiscrets. Œuvres Romanesques*, Paris, Garnier Frères, 1962, pp. 1-233.

l'auteur dans un commerce direct et familier avec le lecteur» (voir classement de l'équipe sur les interventions d'auteur, bilan 1989). Le *topos* dominant — que l'on peut nommer macro-*topos* — est celui de l'invitation à la lecture. Il est intéressant de noter qu'il est renforcé lorsqu'il réapparaît en fin de texte et devient invitation à tout lire. Cette «évolution» du *topos* se fait par le biais de *topoi* que l'on pourrait appeler secondaires — ou «microtopoi» — comme celui du discours autorisé par une référence commune extradiégétique, en l'occurrence Aglaé qui a participé à l'écriture de l'ouvrage, et du discours autorisé par la référence à une tradition littéraire, ici celle du roman libertin ou licencieux. «Je», le narrateur-auteur, établit ainsi un contrat de lecture à son avantage et le renforce : une lectrice prête à tout lire a été mise en place avant même que ne le soient les personnages du récit. «A Zima» semble donc une manière pour un je-auteur d'autoriser son texte et d'inviter tout lecteur éventuel à le lire.

Et pourtant, le choix même de Zima et d'autres noms appartenant de toute évidence à la fiction en juxtaposition avec des textes existants² sape d'emblée le dire du narrateur et le contrat de lecture que son intervention même semble travailler à instituer. Le narrateur n'apparaît donc plus uniquement comme créateur des *Bijoux*, puisqu'il se situe dans une position de dialogue avec un personnage fictif, et devient ainsi lui-même personnage, élément de la diégèse. Cette première page met en place non seulement un personnage de narrataire, mais également un narrateur qui s'affirme *en même temps* créateur et créé et donc incroyable.

Les chapitres 1 et 2 des *Bijoux* sont dominés par quatre *topoi* : invitation à l'acquiescement du lecteur, discours autorisé par une référence commune, jugement porté sur un personnage de la diégèse et récit abrégé. Ces *topoi*, de nouveau, semblent tous travailler à autoriser le discours du narrateur comme vraisemblable, croyable et créé par un «je» qui peut choisir de dire ce qu'il veut comme il le veut. Un tel narrateur évoque celui de *Jacques le Fataliste*, mais avec plus de «sérieux». Dans les *Bijoux* en effet, la «liberté» créatrice du narrateur est limitée par sa volonté d'écrire une histoire qui ait de l'intérêt, une fin, bref qui se conforme à certaines conventions narratives. Et la

² *Le Sopha*, 1745, *Tanzai et Nedarne*, 1734, de Crébillon Fils ; *Les Confessions du Comte de ****, 1742, de Duclos.

fin, précisément, du roman est exemplaire par sa concision et son caractère de clôture : Mangogul restitue l'anneau au génie qui lui promet l'amour et la gloire, et «à ces mots, le spectre encapuchonné serra la queue de ses hiboux, et partit en pirouettant, comme il était venu» (p. 233).

Et pourtant, si l'on examine les récits insérés, l'ambiguïté remarquée dans le texte liminaire réapparaît sans cesse, bien que sous un jour différent. En effet, au début du chapitre 22, par exemple, alors que s'ouvre le récit du septième essai de l'anneau, le narrateur intervient pour mentionner une remarque, qu'il critique aussitôt, d'un «auteur africain» :

En cet endroit, l'auteur africain remarque avec étonnement que la modicité du prix et la roture des muselières n'en firent point cesser la mode au sérail. «Pour cette fois, dit-il, l'utilité l'emporta sur le préjugé.» Une réflexion aussi commune ne valait pas la peine qu'il se répétât (...) (p. 74)

Le narrateur-créateur du début des *Bijoux* devient, en même temps, un simple éditeur ou traducteur. Or, des chapitres 6 à 27, l'«auteur africain» apparaît toujours (excepté dans le passage cité au ch. 22) dans une mention rapide «égarée» au milieu d'un récit, et il disparaît complètement dans les récits des ch. 28 à 36. En ce qui concerne les «apparitions» de cet «auteur», il s'est révélé fort intéressant d'examiner le début du chapitre 37, sur le dix-septième essai de l'anneau à la comédie. Le narrateur introduit ainsi son récit :

Si l'on eût connu dans le Congo le goût de la bonne déclamation, il y avait des comédiens dont on eût pu se passer. Entre trente personnes qui composaient la troupe, à peine comptait-on un grand acteur et deux actrices passables. Le génie des auteurs était obligé de se prêter à la médiocrité du grand nombre ; et l'on ne pouvait se flatter qu'une pièce serait jouée avec quelque succès, si l'on n'avait eu l'intention de modeler ses caractères sur les vices des comédiens. Voilà ce qu'on entendait de mon temps par avoir l'usage du théâtre. (...) Si vous présentiez un ouvrage, (...) n'y avait-il point de rôle pour Roscius et pour Amiane, il était refusé. (p. 135)

Mais qui parle ici ? «Je», oui, mais est-il le narrateur-éditeur ou l'auteur africain lui-même ? Ici, la fonction de narrateur est constituée d'un conglomérat incroyable, fou, de plusieurs «je». L'un est auteur africain, l'autre pourrait être le narrateur-auteur qui semble parler dans les deux premiers chapitres et dont le goût pour le théâtre rappelle bien sûr Diderot lui-même, mais le narrateur-

éditeur a disparu ici. Cette intervention narrative marque un tournant dans la perception que nous avons du narrateur. En effet, à partir de ce chapitre, dans les ch. 38 à 53, l'«auteur africain» est mentionné de plus en plus fréquemment, souvent en ouverture de récit, et occulte presque le narrateur-auteur des premiers chapitres (p. 138, 155, 163).

Ainsi, l'on peut observer, au fil des interventions narratives dans les ouvertures de récits successifs, une espèce d'oscillation entre un «je»-créateur et un «je»-éditeur-traducteur. Ces deux images du narrateur se confondent même à plusieurs reprises, comme dans le passage cité du ch. 37 et également au chapitre 45 sur les vingt-quatrième et vingt-cinquième essais de l'anneau : «Je ne finirais point, dit l'auteur africain dont j'ai l'honneur d'être le caudataire, si j'entrais dans le détail des niches que leur fit Mangogul (p. 184)». L'auteur africain, exprimant, à travers l'intervention du narrateur-éditeur, son désir d'abrégé pour finir l'histoire, parle de manière tout à fait similaire à celle du narrateur-auteur à la fin du chapitre 2 (p. 5). Une telle symétrie travaille à exacerber l'ambiguïté narrative en constituant une image globale simultanée et monstrueuse de narrateur incroyable parce que multiple. La notion de narrateur-créateur de récit vraisemblable mise en place dans les premiers chapitres du roman est subvertie par celle de l'éditeur qui se développe au fil des ouvertures de récits insérés.

Les Bijoux Indiscrets a souvent été lu comme un roman «licencieux» dont la seule justification serait qu'il nous donne un tableau intéressant des mœurs d'une époque. Or, le repérage des interventions narratives dans les ouvertures du roman l'a fait apparaître au contraire comme beaucoup plus riche et complexe par les questions qu'il pose sur son propre faire en faisant éclater son unité narrative. Une question qui se pose alors est celle de la difficulté de mettre en fiche des *topoi* d'intervention narrative dans un texte qui travaille à détruire l'homogénéité du narrateur. Comment, dans nos fiches, rendre compte de cette qualité quasi protéiforme du narrateur?

II. *Ceci n'est pas un Conte*

Comme les *Bijoux*, *Ceci n'est pas un Conte*³ s'ouvre avec les «remarques» d'un narrateur-auteur sur son faire, à la différence, cependant, qu'ici ce commentaire de «je» est inclus dans le corps du récit. Il est suivi d'un dialogue, introduisant le récit, entre ce narrateur et son interlocuteur. S'ensuivent deux récits successifs, celui de Tanié et Madame de Reymer, puis de Gardeil et Mademoiselle de la Chau, dont il sera important d'examiner les ouvertures particulières. La «fin» de l'histoire méritera également réflexion en ce qui concerne le statut du narrateur.

Voici les premières lignes du texte :

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence (p. 793).

Ces remarques initiales sont fort intéressantes tout d'abord par leur position dans le texte, ni à l'extérieur, ni vraiment à l'intérieur, et également par les *topoi* narratifs qui y apparaissent. On peut diviser ceux-ci en deux groupes. Dans le premier groupe on peut inclure le *topos* du discours autorisé par une référence commune, en l'occurrence la tradition orale du conte et de son personnage, l'«auditeur», ainsi que le *topos* du personnage annoncé, ici le «lecteur», et du début de récit annoncé. Ces trois *topoi* autorisent en quelque sorte le narrateur comme conteur. De plus, la mention du lecteur comme «personnage» situe l'histoire du narrateur dans le domaine de la fiction. Au contraire, le deuxième groupe de *topoi* narratifs est constitué par ceux du narrateur véridique et de l'invitation à l'acquiescement du narrataire. Cette «intervention» initiale du narrateur le place donc dans une position fort ambiguë de «véridicteur» et en même temps créateur d'un conte, d'une fiction. Elle pose en fait une question relative à tout faire narratif, fût-il littéraire ou historien, «scientifique» : dire, c'est créer, et dire ou écrire l'histoire, c'est donc la faire, ambiguïté fondamentale évoquée dans le terme même d'«historio-

³ Denis Diderot, *Ceci n'est pas un Conte. Œuvres Romanesques*, Paris, Garnier Frères, 1962, pp. 793-812.

graphie». L'ouverture de *Ceci n'est pas un Conte* met en évidence la présence de l'autre dans tout discours.

Les *topoi* principaux dans le dialogue d'ouverture entre narrateur et «lecteur» sont ceux de la dévaluation du lecteur et du récit différé. Dans ce dernier apparaît un élément de plaisir indissociable de l'acte de différer (p. 794). Le narrateur prend ici une position de supériorité sur son interlocuteur. Il ne se contredit pas comme ce dernier et il est la source, l'origine du récit qu'il peut donc faire attendre à plaisir. Cependant, une «duplicité» apparaît, comme dans les premières lignes du texte : le diminutif utilisé par le narrateur pour qualifier son récit : «mon historiette», subvertit sa prétention à l'historicité et à la supériorité en jouant sur l'ambiguïté même du mot «histoire» en français. Ce diminutif en effet rattache d'emblée le récit à la fiction (p. 794).

Des *topoi* identiques à ceux de l'ouverture générale se répètent dans l'ouverture des deux récits successifs. D'abord, le narrateur s'autorise en faisant référence à une vérité morale : «il faut avouer qu'il y a des hommes bien bons, et des femmes bien méchantes» (p. 794-795) ; et au début du deuxième récit : «Et puis, s'il y a des femmes méchantes et des hommes très bons, il y a aussi des femmes très bonnes et des hommes très méchants; et ce que je vais ajouter n'est pas plus un conte que ce qui précède.» (p. 799). Notons que le narrateur affirme ici une nouvelle fois le caractère véridique ou «non conté» de son récit. Enfin, en ouverture à chaque récit, le narrateur s'affirme témoin historique : il a connu les personnages. Il se justifie donc à la fois comme témoin et narrateur historique d'une part et illustrateur d'une vérité morale d'autre part, comme véridique et vraisemblable. Dans cette partie du récit, le narrateur est d'autant plus crédible qu'il est identifié à l'auteur Diderot lui même quelques pages avant la fin du texte. «Ma *Lettre sur les Sourds et Muets* parut presque en même temps» (p. 809), précise le narrateur en parlant d'une traduction de Melle de la Chaux. Pourtant, le fait que Gardeil, comme le «personnage du lecteur» au début, est présent comme «le héros de l'aventure que je vais vous raconter» (p. 800), constitue comme un clin d'œil et continue à accompagner et à subvertir l'image du narrateur-historien et auteur «sérieux».

De plus, la fin de *Ceci n'est pas un Conte*, comme en écho aux premières lignes, constitue un discours fort ambigu en ce qui concerne le narrateur :

«[le narrateur]—Le docteur ne l'abandonna point [Melle de la Chaux]. Elle mourut sur la paille, dans un grenier, tandis que le petit tigre de la rue Hyacinthe, le seul amant qu'elle ait eu, exerçait la médecine à Montpellier ou à Toulouse, et jouissait, dans la plus grande aisance, de la réputation méritée d'habile homme, et de la réputation usurpée d'honnête homme.

[le «lecteur»]—Mais cela est encore à peu près dans la règle. S'il y a un bon et honnête Tanie, c'est à une Reymer que la Providence l'envoie ; s'il y a une bonne et honnête de la Chaux, elle deviendra le partage d'un Gardeil, afin que tout soit fait pour le mieux.

Mais on me dira peut-être que c'est aller trop vite que de prononcer définitivement sur le caractère d'un homme d'après une seule action (...). On me demandera si je n'ai jamais trahi, ni trompé, ni délaissé une femme sans sujet. (...) Mais mettez la main sur la conscience, et dites-moi, vous, monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse pour votre ami ?... Vous hésitez ? Tout est dit ; et sur ce, je prie Dieu de tenir en sa sainte garde toute femme à qui il vous prendra fantaisie d'adresser votre hommage» (p. 811-812).

Le «personnage» qui parle dans le dernier paragraphe, défenseur d'une «vérité» morale, semblerait bien être le narrateur, car il correspond en tous points à l'image que le récit travaille à nous en donner : un être logique et moral qui «enseigne» quelque chose à son lecteur-élève. Or, c'est au contraire le «lecteur», l'interlocuteur du narrateur qui parle, et non pas ce dernier. En effet, le narrateur termine le récit, et son «lecteur» réagit, puis pose une question sur sa tendance à la généralisation. Le narrateur devient alors «monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles» et celui qui «hésite», alors qu'il a maintenu au fil du texte une position de supériorité savante et morale. Le détenteur d'un savoir à transmettre est ainsi placé dans une position d'oscillation favorable à une ouverture et à la mise en question de ce savoir même.

L'analyse des *topoi* d'intervention narrative — incluant ici le narrataire — fait ressortir *Ceci n'est pas un Conte* comme une espèce de monstre hybride qui s'affirme à la fois non conte et conte, créé de toutes pièces et vrai. Une telle affirmation permet au texte de mettre sérieusement en question toute distinction systématique entre science et fiction, entre «faux» et «vrai».

III. *Sur l'Inconséquence du Jugement Public*

*Sur l'Inconséquence du Jugement Public*⁴ s'ouvre directement sur un dialogue entre le narrateur et son interlocuteur au sujet des conditions météorologiques. On pense bien sûr au *Supplément au Voyage de Bougainville* qui, composé la même année, commence de manière presque identique. Une différence intéressante entre les deux ouvertures est que dans *Sur l'Inconséquence*, il n'y a aucune intervention de régie transcendante qui donne par exemple des noms, fussent-ils A et B, aux personnages. Ici, le narrateur est personnage ; il n'est pas identifié à un créateur ou à un conteur comme dans les deux autres récits analysés.

Le dialogue initial place cependant ce narrateur-personnage dans une position privilégiée de juge autorisé par son expérience. Les *topoi* qui reviennent sont ceux du discours autorisé par l'observation savante, de la critique de l'opinion commune, du jugement positif porté sur un personnage dénigré et de l'invitation à la «lecture», en l'occurrence à «écouter et mourir de honte» (p. 815). Les remarques pseudo-savantes sur le temps placent le narrateur dans la position de «celui qui sait», d'autant plus que la fin du récit reprend le *topos* pour conclure en faveur des «prédictions» du narrateur (p. 835). Les autres *topoi* mentionnés le constituent comme meneur de jeu et comme différent, s'opposant au grand nombre, d'autant plus que ces *topoi* réapparaissent à la fin du récit, renforcés par l'allusion du narrateur à un ouvrage à venir et son affirmation de singularité et de différence :

Et puis j'ai mes idées, peut-être justes, à coup sûr bizarres, sur certaines actions, que je regarde moins comme des vices de l'homme que comme des conséquences de nos législations absurdes, sources de mœurs aussi absurdes qu'elles, et d'une dépravation que j'appellerais volontiers artificielle. Cela n'est pas trop clair, mais cela s'éclaircira peut-être une autre fois, et regagnons notre gîte. (p. 835)

Ces deux *topoi* confèrent apparemment à «je» le statut d'auteur original, de créateur presque assimilable à l'auteur Diderot par la référence à peine

⁴ Denis Diderot, *Sur l'Inconséquence du Jugement Public de nos Actions Particulières. Œuvres Romanesques*, Paris, Garnier Frères, 1962, pp. 813-835.

déguisée au *Supplément au Voyage de Bougainville* comme «éclaircissement» philosophique devant suivre de près l'«éclaircie» du ciel.

Sur l'Inconséquence apparaît donc, si l'on s'en tient aux *topoi* d'intervention narrative en ouverture et en clôture, comme l'un des récits les plus «fermés» de Diderot ou, suivant la terminologie bakhtinienne, tendant le plus au discours «monologique». Cependant, dans ce texte particulier se pose le problème des interventions du narrataire. Si l'on ne les inclut pas dans un travail sur les interventions narratives, on risque de tirer une conclusion on ne peut plus limitée et limitatrice sur ce texte. L'interlocuteur du narrateur y occupe en effet une place privilégiée. Or, alors qu'en début et en fin de texte il acquiesce sans cesse et assume en apparence son rôle d'«élève», il ne cesse, au cœur du récit, d'intervenir et de mettre en doute le discours du narrateur. A son interlocuteur, qui intervient pour mettre en question la validité d'une opinion unique contre celle du grand nombre, le narrateur répond : «Laissons cela, vous m'écartez de mon récit, et me donnez de l'humeur» (p. 816). Le détenteur du «savoir» apparaît dès lors comme un personnage qui cultive la cohérence à tout prix et qui ne peut souffrir d'être contredit ou mis en doute. Le narrataire ici se révèle comme agent travaillant à créer un écart, une ambiguïté à l'intérieur du récit de «je». Ce travail subversif est renforcé par les allusions du narrataire à son caractère gai : «Vous êtes triste, et je suis gai» (p. 816). Un peu plus loin, le narrateur interrompt son récit pour fustiger son interlocuteur qui rit : «Vous riez ? (...). Allez, vous êtes un corrompu, un scélérat, comme tous ces gens là, et je me tais» (p. 820). Le rire du narrataire fait littéralement descendre le narrateur de son piédestal en lui faisant perdre patience et en lui attribuant la caractéristique anti-philosophique par excellence : la tristesse. De plus, le narrataire vient mettre en doute, à plusieurs reprises, le récit de «je» en le donnant comme une simple version toute personnelle des événements. Il interrompt ainsi : «C'est votre histoire, mais ce n'est pas la sienne» (p. 822), ou «Dans les détails qu'on me fit de cette scène, on me disait qu'il avait été bien plat, et sa femme bien ridicule» (p. 826). Le personnage du narrataire instaure ainsi un dialogue entre plusieurs «vérités» possibles, et ses acquiescements tels que «Cela est fort beau» (p. 822) ou le «Il est vrai» répété en fin de texte (p. 834, p. 835) ne peuvent être lus que comme teintés d'ironie. Alors que dans *Ceci n'est pas un Conte*, l'intervention du narrataire finit par rendre «flou» le narrateur, dans ce récit, elle lui ôte presque la faculté de raconter en l'écartant de son propos et en le forçant, par son rire, à se taire.

Une entreprise de «faire croire» et d'autorisation élaborée dans les interventions du narrateur est sapée par la voix du narrataire, sa présence critique et, surtout, son rire subversif.

Le repérage des *topoi* d'intervention narrative dans les ouvertures — et clôtures — de trois écrits de Diderot a fait ressortir un refus commun à l'instauration, dans le récit, d'une voix transcendante, garante et rassurante. Ce refus permet aux textes analysés d'éviter toute signification «une fois pour toutes» et de se mettre en question alors même qu'ils se constituent sous nos yeux à leur lecture.

Deux questions se sont posées qui intéressent, je pense, plus particulièrement notre groupe de recherche. Tout d'abord, l'analyse des *topoi* en ouverture de récits est-elle pertinente sans celle des «fins»? Ensuite, devrait-on inclure dans un repérage des *topoi* d'intervention narrative les interventions du narrataire? Je laisse ces questions ouvertes à la discussion, tout en faisant remarquer que, dans le cas des trois textes analysés ici, il m'a paru nécessaire de tenir compte et des «clôtures» de récits et du narrataire ou «lecteur».

En ce qui concerne les récits de Diderot, il serait intéressant de continuer ce travail de repérage sur le plus grand nombre possible de textes afin de rechercher si cette ambiguïté de la voix narrative peut être vue comme caractéristique du récit diderotien. Peut-être cette «duplicité» narrative est-elle, après tout, constitutive du discours dit «littéraire» dont la nature serait sa capacité de jouer avec et de se jouer ainsi des présupposés qui le constituent.

Marie-Hélène CHABUT
LEHIGH UNIVERSITY

LE TOPOS

Je suis heureux d'ouvrir avec vous le quatrième colloque international de la SATOR. Le premier a eu lieu à Paris, le second à Toronto et le troisième à Bronx. Nous pensons, nos amis portugais pensent dès maintenant au cinquième, qui se tiendra à Lisbonne, et pour le sixième, plusieurs propositions d'accueil nous ont déjà été faites. Je remercie au nom de la SATOR tous ceux qui ont contribué à la préparation et à la réalisation du colloque de Montpellier, les organismes qui nous ont aidés, Ministère de l'Education nationale, Conseil général de l'Hérault, Direction régionale des affaires culturelles, Caisse d'Epargne de Montpellier, l'Université Paul-Valéry, qui de plus nous prête ses locaux et ses services, le Centre d'études du XVIIIe siècle (URA du CNRS), et *last but not least*, l'équipe de montpelliérains entraînés dans l'entreprise satorienne par notre fervente et dynamique Michèle Weil.

Notre Société a un caractère très particulier : son objet d'étude n'est pas une discipline générale comme l'histoire littéraire ou la narratologie, ni une époque limitée comme le XVIIe ou le XVIIIe siècle, mais une forme d'expression, ou un modèle narratif spécifique, le *topos*, et elle se propose un but précis, la constitution d'un *corpus* informatisé. Non pas que nous n'ayons plus qu'à disparaître quand ce répertoire sera réalisé — cela nous laisserait encore de longues années de survie ! —, mais notre activité pourra alors faire plus de place au commentaire, nous aurons le droit de nous abandonner plus librement au plaisir des textes.

Ce caractère particulier de notre objet nous crée des difficultés : la recherche est dispersée, et parfois trop fine, en apparence du moins ; sa base théorique est encore en discussion ; la structure même de la société est encore

mal assurée. Nous avons décidé, à Toronto, de créer une direction de la SATOR outre-Atlantique, non pas une seconde SATOR, mais une structure d'information et d'initiative en partie autonome, quoique toujours en corrélation avec la direction européenne, et sans toucher aux fonctions du bureau et du conseil d'administration centraux. Cette structure s'est-elle constituée, a-t-elle fonctionné ? Nous ne sommes pas encore en état de former un ensemble pyramidal de groupes locaux, régionaux, nationaux, continentaux, mais nous n'avons pas même de moyen périodique de liaison entre nos chercheurs, qui eux-mêmes sont parfois constitués en équipes, à Montpellier, Lisbonne, New-York, Toronto, mais le plus souvent isolés, les groupes thématiques n'ayant pu subsister que lorsqu'ils se sont confondus avec des groupes géographiques. Peut-être, et le colloque actuel semble le prouver, les structures utiles vont-elles se mettre en place d'elles-mêmes, diverses selon les lieux, les thèmes, les participants ; nos statuts sont assez souples pour admettre cette diversité, et ils pourront être changés si l'adaptation du règlement intérieur ne suffit pas.

Quant à nos activités, collecte des *topoi*, informatisation, étude théorique devraient aller du même pas, et la critique interprétative, littéraire, esthétique, psychologique, sociologique ne pas se faire attendre. Elle doit même accompagner, susciter en certains cas le recensement des *topoi*. J'avais appelé, lors de nos précédents colloques, à des essais sur les *topoi* dans telle ou telle œuvre, chez tel ou tel auteur, ou sur un *topos* à travers plusieurs œuvres : ces essais, dont Jean Rousset a naguère donné des modèles, n'ont pas besoin de reposer sur des inventaires exhaustifs ; leurs conclusions et leurs hypothèses seront le moment venu confrontées aux listes des ordinateurs, mais c'est eux qui donnent son sens le plus gratifiant à notre entreprise. Au colloque de Bronx, nous avons accepté l'idée d'attribuer à des volontaires des textes dont ils auraient à inventorier les *topoi*. La proposition tient toujours. Ne devons-nous pas aussi renouveler une expérience comme celle qui a si mal abouti, mais dont l'idée n'est peut-être pas infertile, d'un inventaire collectif des *topoi* d'un texte limité, ce texte ayant été, vous vous en souvenez, *Le Roman comique* ?

A partir du moment où sa possibilité a été conçue, un *thesaurus* informatisé apparaît comme de plus en plus nécessaire. L'étude des lieux communs d'un romancier ou d'une œuvre romanesque, si brillante et érudite qu'elle soit, est désormais fragile, et l'on ne peut la conclure sans ressentir le besoin d'une information aussi complète que possible sur l'histoire, la diffusion et les autres occurrences des *topoi* qu'on a commentés. Nous aurions

intérêt sans doute à mettre en fiches, en attendant la mise en ordinateur des textes allégués, les travaux de Magendie sur *Le Roman français de l'Astrée au Grand Cyrus*, entassement inorganisé de *topoi* baroques ; d'Eglal Henein sur les romans à l'époque de *l'Astrée* ; de G. Molinié sur les rapports entre romans grecs et romans baroques ; de L. Versini sur la tradition littéraire à laquelle se rattachent *Les Liaisons dangereuses* ; de P. Fauchery sur la destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle ; de Harald Wentzlaff-Eggebert sur le roman aux alentours de 1625 ; de Françoise Gevrey sur *L'Illusion et ses procédés*, de *La Princesse de Clèves* aux *Illustres Françaises*, où la notion de *topos* est très souvent utilisée ; d'Henri Lafon sur l'objet dans le roman du XVIIIe siècle, etc.

Les problèmes théoriques sont les plus ardues. Au colloque de Toronto, Kibédi Varga et Gerald Prince nous ont fait prendre conscience de la nécessité de ne pas ignorer ce que font les logiciens, les spécialistes de la communication et du langage, les spécialistes de la rhétorique. Un panorama synthétique, qui déborde largement notre champ de recherches, mais qui consacre à la topique littéraire tout un chapitre, le livre de Lothar Bornscheuer : *Topik, zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft* (Francfort, 1976) devrait être traduit en français.

Qu'est-ce qu'un *topos* ? Quelles sont ses dimensions, à quel niveau de l'œuvre peut-il exister (comme sujet d'une œuvre, comme épisode, comme personnage, ou dans une annexe du texte, etc.), quand naît-il, quand meurt-il, quand reparaît-il ? Comment se transforme-t-il, comment le classer quand il devient complexe ? Il est certain qu'aucun *topos* ne peut être impérativement assigné à un genre ou à un style, ni obligatoirement associé à d'autres *topoi* déterminés, même s'il y a des fréquences plus grandes d'associations. Un même *topos* peut passer du roman héroïque à l'histoire comique ou au roman de mœurs. Un exemple de transformation ou de manipulation d'un *topos* est fourni par l'épisode suivant de *La Vie de Marianne* (Dixième partie, dans l'histoire de Tervire) : Brunon, qui a épousé le fils Dursan contre la volonté de Mme Dursan mère, et qui n'est pas connue de celle-ci, entre comme femme de chambre chez sa belle-mère. Grâce à Tervire, elle se fera reconnaître par la suite, quand Mme Dursan mère aura reconnu et pardonné son fils agonisant. La désignation très générale du *topos* pourrait être : une personne de condition libre ou élevée se trouve dans une situation de subalterne, sous une identité fautive ou dissimulée. Quatre traits caractérisent le traitement de ce *topos* par Marivaux : 1) L'identité de Brunon est connue de plusieurs personnages qui

l'entourent dans cet épisode — ce qui l'oppose à Aronce, dans *Clélie*, dont on ignore qu'il est fils de Porsenna, ou à Costanza, L'Illustre Laveuse de vaisselle de Cervantès, qui se découvrira fille de Dom Diègue de Carriago ou encore à ce Carlos, fils de pêcheur, qui se révélera Dom Sanche d'Aragon, dans la tragi-comédie de Corneille, et naturellement à Marianne, orpheline, fille de boutique chez une lingère, et dont nous ne saurons jamais qui étaient ses parents. 2) Elle sert comme domestique, ce qu'étaient la Gitanella et L'Illustre Laveuse de vaisselle de Cervantès — et ce qui l'oppose à Cyrus-Artamène, qui sert comme capitaine et chef de guerre (ou, au théâtre, au prince de Léon et au prince de Castille, l'un capitaine, l'autre ambassadeur à Barcelone, dans *Le Prince travesti*. Si nous citons des œuvres théâtrales, c'est que, comme l'a noté J. Truchet dans son livre sur *La Tragédie classique en France*, le roman a envahi le théâtre à l'époque baroque). 3) Elle sert pour sauver son avenir et celui de son fils — ce qui l'oppose, par exemple à Dom Juan de Avendaño, valet d'auberge dans *L'Illustre Laveuse de vaisselle*, ou à Valville, un instant déguisé en laquais, pour approcher Marianne, dans *La Vie de Marianne* (fin de la troisième partie), tous deux domestiques par amour. 4) Elle garde les habits de son sexe — ce qui l'oppose, par exemple, au comte d'Aremberg qui, sous le nom et l'habit d'Eugénie, se fait «suivante» de la comtesse d'Almont, dans une des *Nouvelles françaises* de Segrais.

On voit combien, ici, un inventaire informatisé serait utile, et comment les signes distinctifs d'une occurrence de *topos* se formulent par comparaison avec d'autres occurrences.

Autres problèmes théoriques : existe-t-il une topique commune à une époque, un fonds commun dans lequel un romancier, à tel moment, peut puiser et dont il n'y a pas lieu de distinguer les divers éléments selon leur origine ou leur emploi antérieur ? Existe-t-il une topique universelle, indépendante des lieux et des temps ? Quels sont les rapports entre l'emploi des *topoi*, l'emprunt à des *sources*, la sensibilité à des *influences*, l'imprégnation par une *ambiance romanesque* (propre à une époque, à un milieu, à une tradition ...), le jeu des *convergences* et des *coïncidences*, que Jacques Popin a fait apparaître entre *Les Effets surprenants de la sympathie* et *Les Illustres Françaises*, dans son article sur «L'An 1713 ou le style et la fortuité» (*Hommage à F. Deloffre*, SEDES, 1990) ?

Enfin, il faudrait définir l'un par rapport aux autres le *topos*, le *type*, le *thème*. Y a-t-il une topique de la typologie, une topique de la thématique ? On pourrait l'admettre, et arriver à une conception assez large du *topos*

romanesque, qui ne considèrerait plus comme *topoi* seulement des structures narratives articulées, des potentialités de récits fragmentaires, mais aussi des lieux analogues à ceux de la rhétorique par leur généralité, et différents de ceux-là par leur finalité : ce ne seraient pas des lieux de logique et d'argumentation, mais des lieux de narration, personnages, situations, structures, articulations, récits, discours ... Carmelle, qui aime Esplandian, lequel aime Léonorine, dans *Amadis de Gaule* ; Herminie, qui aime Tancrède, lequel aime Clorinde, dans *La Jérusalem délivrée* ; Clarice, qui aime Clorinte, lequel aime Caliste, dans *Les Effets surprenants de la sympathie*, sont plus que des aspects d'un type (la rivale malheureuse), elles sont peut-être les variations d'un *topos* (la rivale malheureuse et généreuse) : ainsi, dans le trio de Marianne, Valville et Varthon (septième et huitième partie de *La Vie de Marianne*), c'est Marianne qui est conforme aux grandes lignes du *topos*, bien que sa générosité soit peut-être le contraire d'un sacrifice, et bien que Varthon, autant qu'on puisse en juger, ne soit pas destinée à être la femme de Valville.

On distinguera plus facilement les types et les *topoi* dans le cas des ouvertures narratives, qui sont le thème de notre colloque. Il y a plusieurs types d'ouvertures narratives selon leur fonction (il y en a aussi plusieurs types, qui ne sont pas les mêmes, selon leur forme) : l'introduction peut être confirmée par le récit et par son dénouement ; elle est programmatique — par exemple dans un conte moral de Marmontel, *La Leçon du malheur* ; elle peut être en désaccord ou simplement en retrait par rapport au récit et à sa conclusion, elle est alors épisodique — par exemple dans un récit célèbre de Baculard d'Arnaud, *Liebman* ; elle peut d'avance démentir le récit, mettre en doute sa leçon, elle est ironique — par exemple dans les *Nouvelles* de Florian ou dans *Les Liaisons dangereuses* ; elle peut encore prendre acte des conditions réelles de la publication et en tirer un effet littéraire, donner à croire à une allure capricieuse de l'écriture — par exemple dans *La Vie de Marianne*. Elle peut être encore conclusive (*Paul et Virginie*), etc. Ce sont là des types, non des *topoi*¹.

Au contraire, c'est un *topos* d'ouverture narrative que la fiction d'un manuscrit authentique qui serait à l'origine de l'œuvre publiée. Quant à la

¹ Voir sur ces questions notre *Marivaux romancier*, Paris, 1975, pp. 417-419, et nos articles «Structure de deux contes moraux : Baculard d'Arnaud et Marmontel» in *Dilemmes du roman, Essays in honor of Georges May*, Stanford, 1990, et «Florian et le récit court : nouvelle ou conte moral ?» in *Florian, Cahiers Roucher-Chénier*, n° 8, 1988.

forme, ce *topos* peut se limiter au sous-titre (*Candide ou l'Optimisme, traduit de l'allemand de Mr. Le docteur Ralph, avec les additions qu'on a trouvées dans la poche du docteur, lorsqu'il mourut à Minden, l'an de grâce 1759*), faire l'objet d'une introduction après laquelle commence le récit (*Vie de Marianne*), ou être le commencement du récit lui-même². Le manuscrit peut avoir été trouvé (*Vie de Marianne, Manuscrit trouvé à Saragosse*), confié à l'éditeur (*Adolphe*), confié à un réviseur (*La Paysanne parvenue*, de Mouhy), traduit d'une langue étrangère (*L'Ecumoire*, où la présentation du *topos* est caricaturale, preuve qu'il s'agit bien d'un *topos*). Enfin, autre critère de différenciation, celui de l'usage, le *topos* peut servir à créer une vraisemblance³, ou au contraire (et en même temps) à qualifier l'œuvre comme fictive, ou se disqualifier lui-même par l'ironie, ou avoir un sens symbolique (Marianne est la femme dont on ne sait pas qui elle est). S'agit-il dans tous ces cas d'un seul et même *topos* traité de différentes façons, ou de plusieurs *topoi* (puisqu'on pourrait citer plusieurs occurrences d'une même variante) ? La première interprétation semble la plus exacte.

Il est temps pour nous de passer des tâtonnements et des tentatives exploratoires à une recherche plus systématique. Chacun de nos colloques est un pas en avant dans cette direction.

Henri COULET,
PRÉSIDENT DE LA SATOR

² C'est le cas de beaucoup de romans pseudo-autobiographiques, où le narrateur commence par dire dans quelle situation il est et quelles sont ses intentions en commençant ses Mémoires (*Le Paysan parvenu* ; les *Mémoires du Comte D *** avant sa retraite*, de l'abbé de Villiers - 1696 - etc.). Mais la matérialité du manuscrit, garante de l'authenticité des *Mémoires*, n'est pas ici explicitement affirmée.

³ Voir Vivienne Mylne, *The eighteenth Century French Novel, Techniques of Illusion*, Manchester, 1965, et Ph. R. Stewart, *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel*, New-Haven et Londres, 1969.

L'OUVERTURE ROMANESQUE COMME PROGRAMME : LES LETTRES I à X DE PAMELA

Par où commencer ? Question éternelle pour la critique littéraire, remise à la mode par R.Barthes¹ et que n'évite pas celui qui se penche sur les commencements littéraires et plus particulièrement romanesques. Comment la saisir, cette partie d'un ensemble qui, en y donnant accès, ne signifie que par rapport à cet ensemble ? Comment en fixer les limites (une phrase, un paragraphe, une page ou tout un segment de texte au bout duquel, seulement, fiction et lecteurs «marchent») ? Quel rôle accorder, enfin, aux éléments paratextuels — titre, page de titre, préface, lettres à l'éditeur & c. — auxquels Genette consacra le beau livre que vous savez et dont le jeu s'avère particulièrement complexe dans le roman de Richardson que je me propose d'étudier ici ? A ces questions familières mais auxquelles il n'existe pas, à ma connaissance, de réponses généralement admises, il faut en ajouter une autre, rarement posée, d'ordre théorique plutôt que méthodologique : comment *lire* les débuts de roman ? Celui qui s'occupe de l'ensemble d'une œuvre littéraire admet volontiers la relecture et la connaissance globale qui en résulte comme règles du jeu. Mais une étude des techniques de démarrage ou d'ouverture ne doit-elle pas tenir compte aussi de la première rencontre naïve du lecteur avec le texte, faite, comme n'importe quelle découverte esthétique, de surprise et de reconnaissance mélangées ?

Dans ce labyrinthe conceptuel, il n'existe pas de point de repère comparable à ceux que Bakhtine, Todorov et Booth, entre autres, ont laissés pour l'étude du roman en général. On s'est intéressé avant tout aux questions

¹ Dans le premier numéro de *Poétique* (1970).

techniques, plutôt qu'à une problématique de l'ouverture romanesque². Le dogmatisme d'une part³ la spécialisation de l'autre⁴ n'arrangent pas exactement les choses. Un colloque qui remonte à 1965, au sous-titre prometteur⁵, nous laisse sur notre faim. Sur les douze essais qui y sont recueillis, seul celui de l'éditeur du volume, sur les rapports entre narrateurs et lecteurs dans le roman anglais du XVIIIe siècle, semblait pertinent ici ; mais il ne s'agissait que de quelques pas timides vers une poétique de l'intertexte, champ que M.Riffaterre défrichait déjà avec des méthodes autrement rigoureuses. Quant à la critique plus récente — je pense surtout aux écoles dites de Constance et de Yale — elle ne nous offre guère de prise, elle non plus, sur le problème qui nous intéresse ici, en ce qu'elle envisage la rencontre avec le texte comme *agon*, c'est-à-dire comme lutte, la résistance au regard indiscret du lecteur étant signe ou preuve non seulement de modernité, mais de valeur esthétique. (On verra tout à l'heure que je me fais une notion beaucoup moins puritaine de la prise de connaissance d'un roman, notion plus proche des romanciers du XVIIIe siècle, qui parlaient de commerce, de concert, de voyage à deux ou à plusieurs, bref, d'un contrat de cohabitation que narrateurs et lecteurs ne demandaient qu'à signer). Iser parle de l'entrechoc de deux «répertoires», celui du lecteur (ce que d'autres appellent sa compétence) et celui du texte : ne faudrait-il préconiser plutôt un amalgame ? Quant à la fameuse distinction de Barthes entre le «lisible» et le «scriptible», base d'une typologie des textes littéraires mais aussi de l'usage que l'on en fait, elle m'a toujours paru aberrante, dans la mesure où la production du texte, activité créatrice, y est associée aux œuvres modernes et/ou opaques, alors que les textes réalistes canoniques, de par leur nature, relèvent d'une littérature de consommation, ce qui revient à dire que la lecture de Flaubert est toujours plus «alerte» que celle de Tolstoï ou Dickens.

² V.Brombert fait le point sur les rares travaux dans ce domaine, dans *New Literary History*, XI, pp.489-502, 1980.

³ Tout le monde connaît les déclarations du type : «le roman ne commence pas, tout au plus fait-il semblant», particulièrement chères à Barthes et à Butor. Celle de E.Said (voir *Beginnings*, New York 1975), pour qui tout roman est une sorte de début, est peut-être un peu moins familière.

⁴ Sur les *incipit*, voir, avant tout, les études de C.Duchet sur *Madame Bovary*, Ian Watt sur *Les Ambassadeurs*, S. Doubrovski, entre autres, sur *la Recherche*, R.Jean sur le roman français contemporain.

⁵ *Romananfänge : Versuch zu einer Poetik des Romans*, éd. N.Miller, Berlin, 1965.

Au lieu d'opposer⁶ la consommation et la production du textuel, pourquoi ne pas admettre leur coexistence, sinon leur fusion, dans tout acte de décodage littéraire ?

Si j'évoque ce système binaire pour entrer moi-même en matière, c'est qu'une opposition analogue (lecture critique versus lecture naïve) se retrouve tout au long de la querelle provoquée par le premier roman de Richardson. Comme on sait, ce fut un des grands succès de librairie du XVIII^e siècle : cinq éditions en moins d'un an, une quinzaine entre 1740 et 1810, dont la majorité ont été corrigées par l'auteur. Succès sans précédent, mais vigoureusement contesté, puisqu'il s'est constitué dès 1741 un puissant camp anti-paméliste (plutôt qu'antirichardsonien) ; pendant plusieurs années, pastiches et parodies se multipliaient. Je n'entrerai pas ici dans le détail de cette querelle, dont le fond est peut-être moins deux idées sur le caractère de l'héroïne (comme le prétendent les spécialistes) que deux manières de lire. Pour les défenseurs de Pamela, il s'agit essentiellement d'accepter sa version des événements, notamment de la persécution dont elle serait victime. En termes narratologiques, héroïne et narratrice, dans cette perspective, ne font qu'un seul personnage. Pour les cyniques (Fielding en tête), témoin et témoignage sont également suspects ; les protestations d'innocence cachent (et pour qui sait lire révèlent) un caractère fondamentalement hypocrite ; s'il y a une victime, c'est plutôt M.B., interprétation que seule une lecture à rebours, hypercritique ou ironique, rend plausible.

Pendant plus d'un siècle les lecteurs de *Pamela*, sans doute pour des raisons morales plutôt qu'esthétiques, tout en admettant l'ambiguïté du texte, se voyaient dans l'obligation de trancher, de choisir entre une lecture naïve et une lecture critique, de croire, en somme, ou de ne pas croire le récit de l'héroïne. Pour la critique moderne en revanche, inaugurée par Henry James, cette ambivalence est acceptée en tant que telle, mais à condition d'être mise sur le compte de la psychologie. Les protestations d'innocence de la narratrice sont sincères, mais leur caractère excessif, qui n'est pas sans rappeler celles d'une certaine reine fictive dans *Hamlet*, trahit la présence de désirs inavouables et fait pénétrer le lecteur dans la caverne obscure de l'inconscient, domaine

⁶ Pour un dualisme analogue, appliqué à la littérature anglaise du XVII^e siècle, voir S. Fish : *Self-consuming artefacts : the experience of seventeenth century literature*, Berkeley, 1972.

privilegié du XXe siècle, mais qu'entrevoyaient déjà certains lecteurs contemporains, dont Diderot et Johnson.

En 1990, pourtant, ces endroits obscurs de la psychologie (comme l'a fait remarquer N. Sarraute dans *l'Ere du soupçon*) ont perdu un peu de leur mystère et, pour certains d'entre nous, de leur charme. La lecture de *Pamela* que je vous propose ici — lecture de la seule entrée en matière mais qui présuppose une interprétation de l'ensemble — accepte elle aussi l'ambivalence de base qui a fait couler tant d'encre, mais en la repérant non seulement sur les plans moral et psychologique, mais au niveau de l'écriture même ; comme dirait Ricardou, il s'agit de l'aventure d'un texte et non seulement du texte d'une aventure. Biais historiquement légitime, d'ailleurs, en ce qu'elle rejoint les préoccupations de Richardson lui-même, comme en témoignent les diverses lettres d'amis qui, dès 1741, accompagnent la préface de «l'éditeur». A première vue («Oui, Monsieur, vous devez publier votre livre...»), ce pseudo-dialogue donne l'impression d'un geste purement publicitaire ; en fait, il contient une discussion détaillée des problèmes de style et de langage, les amis de «l'éditeur» étant persuadés que le caractère noble de l'héroïne invitait à un niveau de langue plus élevé, moins populaire. Ainsi, quand elle commence à comprendre les intentions de M.B., Pamela n'aurait pas dû le traiter de «naughty», épithète qui, tout comme «vilain» — terme le plus proche, qu'adopta Prévost — est souvent employé de façon antiphrastique, comme mot d'affection : «odieux» ou «repréhensible» conviendrait mieux à la circonstance. Et Richardson de riposter :

(naughty) contains in one single petulance 20,000 inexpressible delicacies. It insinuates, at once, all the beautiful struggle between her contempt of his purpose & tender regard for his person.⁷

Ambivalence langagière qui, en dehors des problèmes de style, constitue sans doute la principale originalité du livre. Loin d'être une servante qui raconte ses misères et grandeurs dans une maison bourgeoise, Pamela est une femme-auteur, au sens fort du terme, qui naît devant nous, comme femme et comme personnage, au fur et à mesure qu'elle rédige ses lettres. A ceux qui lui reprochent de trop écrire, elle répond que c'est en composant qu'elle apprend à se connaître, qu'elle devient quelqu'un.

⁷ P. xxvii de la deuxième édition, in-12 de 1741.

Ce qui m'intéresse surtout ici, c'est comment Richardson mobilise cette ambivalence, afin de créer chez le lecteur (réel ou implicite, cela revient au même) une attitude simultanément critique et sympathique, attitude qui lui permet de lire double — comme le font habituellement les amateurs de Flaubert et de James — et ainsi, d'apprécier le fait élémentaire, familier aux spécialistes de Marivaux mais auquel la critique anglo-saxonne s'est montrée bizarrement insensible, qu'une femme qui dit «non», surtout dans la situation socio-économique de Pamela, ne veut pas nécessairement dire «non», ni «oui», mais peut-être les deux à la fois.

Il serait largement temps, enfin, d'ouvrir notre texte. Mais lequel ? On m'accusera sans doute de commencer en ne pas commençant, à l'instar de Sterne, d'autant plus que, pour la SATOR, les questions textologiques ne sont pas prioritaires. Mais la simple quantité de modifications qu'a subies le texte et leur influence sur notre prise de connaissance de ce texte m'obligent à en dire quelques mots. En l'absence d'une édition moderne véritablement critique, précisons donc que c'est celle de 1801 (la quatorzième) qui sert généralement de texte de base pour les réimpressions courantes. Elle a été établie sur un exemplaire conservé par une des filles du romancier sur lequel celui-ci, quarante ans plus tôt, avait fait plus de 8000 changements, au moyen de feuilles intercalées ; c'est une sorte de «Furne corrigé», donc, sauf qu'à la différence du cas de Balzac, l'exemplaire en question a disparu. Mais en 1741 déjà, l'auteur — imprimeur à cette époque, avant d'être romancier — avait beaucoup modifié son texte : il y a plus de cinq cents différences entre la première et la deuxième édition. Les éléments paratextuels sont modifiés (en général augmentés) d'une édition à l'autre, eux aussi, ce qui fait que même le lecteur pressé doit remarquer que le roman qu'il est sur le point d'ouvrir fait l'objet d'un débat critique déjà en train. R.Fernandez dit quelque part que «l'humanité balzacienne n'existe en somme, esthétiquement, que grâce au système d'explication qui en est donné». ⁸ De même, avant de rencontrer Pamela et ses problèmes, on nous invite à être membre d'une communauté, d'un jury composé de gens de qualité, capables de prononcer à son égard un jugement équitable. ⁹

⁸ Balzac, p.24

⁹ Sur cette notion de public implicite, inscrit dans le texte, il n'existe pas, à ma connaissance, d'étude d'ensemble. L'idée d'une communauté de lecteurs réels, en revanche, est brillamment développée par T.Eagleton dans *The Rape of Clarissa* (Oxford, Blackwell, 1982).

Les différentes pages de titre, tout au moins dans les premières éditions, contiennent elles aussi un programme de lecture qui trouve sa place dans une discussion critique déjà entamée, comme on peut le constater par celle de la deuxième édition, que nous reproduisons en appendice.¹⁰ En évoquant directement les questions que soulèvent le roman et le discours critique qui est censé l'entourer, ce procédé fait penser aux livres d'histoire ou de philosophie, ou, mieux, aux récits de voyage, bref aux genres sérieux où des pages de titre aussi détaillées sont la norme.¹¹ Une étude approfondie du jeu de ces éléments paratextuels, (que je n'ai pas le temps de faire ici) ferait également état de la sixième édition in-8° de 1742, édition rare et luxueuse (elle ne se trouve pas à la Bodléienne), à cause de l'étonnante table des matières qui y figure pour la première fois et qui y remplace, dans cette seule édition, les lettres d'amis que nous avons déjà discutées. La raison de l'introduction, puis de la suppression immédiate dans les prochaines éditions in-12° de ce résumé extraordinairement détaillé, plein de jugements moralisateurs de la part de «l'éditeur», demeure obscure ; selon les spécialistes, il ne s'agissait peut-être que de distinguer cette édition de luxe, la première à réunir les quatre volumes originaux, de publications rivales ; car à cette époque les suites factices et les contrefaçons ne cessaient de se multiplier. Toujours est-il que le contenu de ce synopsis, qui ressemble lui-aussi aux tables des matières des livres de voyage, fait rêver. Car enfin, même si nous nous contentons de feuilleter rapidement ces pages, le jeu des codes proairétique et herméneutique ne peut plus être le même, puisque le triomphe de la vertu est connu d'avance, dans le plus grand détail. Geste plutôt exceptionnel, dans l'histoire du roman, et dont je saisis mal les tenants et aboutissants.¹²

Signalons enfin au lecteur français que la version de Prévost (que, sauf indication contraire, nous citons ici) est bien plus proche de la *Pamela* de 1740 que celles dont dispose le public anglo-saxon d'aujourd'hui ; surtout en ce qui concerne le langage de l'héroïne, vraie femme du peuple à l'origine, dont les lettres sont pleines d'expressions racées et de fautes de grammaire, mais qui s'embourgeoise progressivement par la suite, d'une édition à l'autre (malgré les

¹⁰ Voir Appendice I, *infra*.

¹¹ Prévost, traducteur généralement fidèle, ne donne pas cette page de titre; certaines éditions d'aujourd'hui la reproduisent, mais sous forme tronquée.

¹² On trouvera *infra* (Appendice II) le début de la version de 1801, qui ne représente que la moitié environ de l'originale; ont disparu notamment la plupart des jugements de l'auteur.

déclarations formelles de l'auteur), sans doute pour refléter son ascension socio-économique.

Je vous avais promis des réflexions sur les lettres I à X, qui selon moi constituent la véritable introduction à *Pamela*, complétant en quelque sorte l'éducation du lecteur et, en particulier, la capacité de lire double à laquelle j'ai déjà fait allusion. Pourquoi ce segment de texte, plutôt qu'un autre ? Pourquoi, surtout, ne pas se limiter à la lettre I, où, à première vue, la plupart des éléments de la fiction semblent si bien en place, c'est-à-dire les protagonistes, leur milieu social, et surtout, évidemment, le grand événement — la mort de sa chère maîtresse — qui transforme le destin de l'héroïne ? C'est que les dangers qu'elle croit courir, dans cette nouvelle situation, évoqués en passant dans la première lettre, thème explicite de la seconde, n'existent d'abord que dans son imagination et celle de ses parents. Ce n'est qu'à partir de la lettre X que nous savons qu'il s'agit de dangers réels : le destin de M.B., lui-aussi, est transformé et il entend en profiter. Information essentielle, je crois, qui complète la « complication » qui, selon Aristote, déclenche toute action dramatique. Mais il y a une deuxième raison de considérer ce segment de texte comme l'authentique ouverture de *Pamela*, relevant du jeu de langage déjà mentionné. Car, enfin — et je me demande combien de gens, en lisant le titre de cette communication, s'en sont aperçus — la lettre X n'existe pas. Ou, plus précisément, celle qui figure entre les lettres IX et XI, est un substitut, quelques mots griffonnés hâtivement pour remplacer une première rédaction, où était détaillé le geste inconvenant de M.B., et mystérieusement disparue : sans doute a-t-elle été volée. C'est à partir de cette missive à la fois réelle et inexistante, plus réelle, en un sens, parce qu'inexistante, que les lettres de Pamela commencent à jouer un rôle non seulement expressif mais performatif. Elles seront par la suite les vrais ressorts de l'action, notamment lors de la conversion du traître en prince charmant ; car c'est en lisant quelques lettres de Pamela, c'est-à-dire en retraçant le chemin que le lecteur vient de parcourir, que M.B. fera l'apprentissage de l'amour...

Ce n'est pas de cet apprentissage-là qu'il s'agit ici, mais de celui du lecteur, ce qui le dispose à accepter le récit de la narratrice et en même temps à le nuancer, à voir ce qu'elle ne voit pas. Je ne surprendrai personne en affirmant que si ces deux réactions se complètent et se confondent, elles ne naissent pas simultanément chez le lecteur non averti. Dans la partie du roman qui nous intéresse, c'est inévitablement le discours de l'héroïne qui domine — la

convention du protagoniste-narrateur faisant présupposer un minimum de fiabilité — et ce n'est qu'en cours de route que nous apprenons à le compléter, à y ajouter une sorte de glose personnelle.

Comme on sait, ce roman commence par une fin : «c'est que ma bonne maîtresse est morte de la maladie dont je vous ai parlé.» Événement qui, en quelques lignes, permet à Richardson d'évoquer un passé stable, un présent à la fois douloureux et rassurant («J'ai à vous communiquer un grand sujet de chagrin, accompagné pourtant de quelque consolation») et un avenir immédiat incertain. Qu'en sera-t-il, en effet — c'est le thème principal du livre — de cette belle fille de quinze ans, ni bourgeoise ni tout à fait paysanne, dans une maison dirigée maintenant par un maître jeune et inexpérimenté, «once thought to be wildish», pourtant, comme il est précisé dans la quatorzième édition — détail que Prévost n'a donc pas traduit, et que le lecteur des premières éditions n'a appris que beaucoup plus tard — aujourd'hui «le meilleur gentilhomme qu'il y ait au monde», comme le note Pamela dans un long post-scriptum affectueux. Ainsi, en moins de quatre pages des éditions in-12°, toutes les données essentielles, tant chronotopiques que sociales, sont bel et bien en place. (Chronotopique au sens bakhtinien, social tel que le préconisent Claude Duchet et d'autres sociocritiques, c'est-à-dire le roman comme société, plutôt que comme reflet d'une société : dans cette première scène, Pamela chez les autres, vue par les autres — élément capital dans le portrait de l'héroïne, puisque ce sont les autres qui, les premiers, vont évoquer les dangers qu'elle court — en attendant la Pamela-contre-les-autres, qui sera le point focal du livre...).

Où alors, dans un cadre aussi solidement construit, à côté d'une voix narrative aussi conséquente (et, sur le plan de la représentation, aussi proche des événements racontés) une deuxième voix narrative critique servant d'accompagnement à la première — une lecture au second degré — se ferait-elle entendre? Premièrement, et principalement, sans doute, au niveau des faits mêmes, ou plus exactement dans le décalage entre les faits en soi et la version qui nous en est présentée. Quel est, par exemple, le premier geste de cette femme qui, au dire de tout le monde, nous dit-elle, est l'incarnation même de l'innocence et de la naïveté :

Je vous envoie ceci par notre valet Jean, qui va de votre côté ; mais il ne sait pas ce qu'il vous apporte ; car j'ai mis les guinées dans une petite boîte à pillules, qui était à ma maîtresse, et je les ai enveloppées dans du papier,

afin qu'elles ne sonnassent point. Prenez garde à ne pas ouvrir la boîte devant lui. (Lettre I)

Un deuxième type d'avertissement qui fait comprendre que le discours de Pamela — le seul, évidemment, dont dispose le lecteur — aurait besoin de glose, ce sont les juxtapositions ironiques qui se manifestent surtout entre la fin d'une lettre et le début de la suivante. Plusieurs des lettres à ses parents (mais dont le lecteur est le vrai destinataire) se terminent par des déclarations solennelles sur la vertu de M.B., ou par des questions rhétoriques «quel avantage aurait-il à séduire une simple servante ?» — suivies de longues listes où la narratrice détaille avec enthousiasme les cadeaux qu'elle vient de recevoir de ce maître sans reproches. A ces traits de style plutôt conventionnels il faut ajouter les commentaires métacritiques au moyen desquels d'autres personnages (les parents ou les gouvernantes, par exemple) se font les porte-paroles de réflexions que le lecteur, déjà, a dû se faire en passant. Ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple dans la première réplique du père :

(...)pourquoi te regarderait-il avec tant de bonté ? Pourquoi prendrait-il la main d'une pauvre fille comme toi, comme tu dis dans ta lettre qu'il a fait deux fois ? Pourquoi s'abaisserait-il jusqu'à lire la lettre que tu nous écris, et louer ton écriture et ton orthographe ? Et pourquoi te donnerait-il la permission de lire les livres de sa mère ? (Lettre II)

De telles stratégies d'ouverture — mot qu'il faut comprendre dans les deux sens du terme, comme annonce des thèmes à venir, mais aussi comme moyen d'ouvrir les voies du possible romanesque — sont naturellement combinatoires et cumulatives ; et leur rôle peut être positif, producteur de sens et d'illusion romanesque, et non seulement négatif ou critique. Ainsi, quand Pamela répète que, sans l'avis des autres, elle n'aurait jamais pensé aux dangers de sa situation, on finit par comprendre qu'elle est victime non seulement d'un jeune aristocrate qui veut jouer le rôle de séducteur convenable à sa nouvelle situation, mais aussi d'un complot plus ancien et plus insidieux, plus universel surtout, et qui, devant le spectacle alléchant de l'adolescence féminine, se traduit dans toutes les cultures par des expressions du type : «Ah! d'ici quelques années...», «Ce sera bientôt son tour...» &c. Exemple entre tant d'autres qui montre à quel point les interprétations traditionnelles (Pamela comme victime d'un traître de mélodrame, ou comme allumeuse hypocrite)

passent à côté du vrai drame socio-politique qui a touché tant de lecteurs de l'époque.

A ces jeux de réécriture ou de correction microtextuels, il faudrait ajouter tout un système de provocation macrotextuelle complémentaire, qui fonctionne avant tout au niveau générique, c'est-à-dire dans l'entre-deux des présuppositions déclenchées par le texte (je pense à notre tendance à faire du sens à partir de catégories ou de classements génériques) et de la spécificité du texte qui, en l'occurrence, échappe à une telle catégorisation. Car enfin, de quel type de roman s'agit-il ? Bien avant les auteurs modernes qui exploitent plus systématiquement de telles hésitations — pensez au nombre de romans policiers qui commencent en faisant comprendre à l'habitué du genre : «ceci n'est pas un roman policier» — Richardson, tout en fondant le genre épistolaire, n'en soulève pas moins, dans ces premières lettres, des questions déconcertantes sur sa vraie nature. Roman par lettres, disent les historiens. Mais, de toute évidence, *Pamela* ne l'est que très imparfaitement, les réponses des parents étant rares et faites uniquement de clichés moralisateurs ; à mi-chemin du premier volume d'ailleurs, lors de l'enlèvement de l'héroïne, ce pseudo-échange se transforme en Journal. Confession, monologue déguisé, chef-d'œuvre de la pseudo-oralité ? Ou roman dialogué, enfin, composé pour l'essentiel de scènes dramatiques, comme l'ont souligné plusieurs spécialistes du vingtième siècle ?¹³ L'impossibilité de classer *Pamela* a pour conséquence que notre découverte du texte, autant — mais plus subtilement — qu'avec *Tristram Shandy*, va de surprise en surprise, un peu comme la rencontre de l'héroïne avec la vie. D'où l'étonnant sens d'immédiateté dont l'auteur, écrivain, dit-il dans une des préfaces, «sur le moment», avait raison d'être si fier, cet air d'improvisation digne d'un Stendhal qui explique pourquoi, à une époque où le thème de la vertu sauvée n'a plus guère d'intérêt, l'on continue à réinventer ce texte, l'un des plus radicalement modernes disait H. James (qui s'y connaissait), à l'instar de l'héroïne qui, de crise en crise, réinvente son être en le rédigeant.

Graham FALCONER,
UNIVERSITE DE TORONTO CANADA

¹³ Voir par exemple M. Kinkead-Weekes : *Samuel Richardson : Dramatic Novelist*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1973.

APPENDICE I

P A M E L A:
O R,
V I R T U E Rewarded.

In a SERIES of
F A M I L I A R L E T T E R S
F R O M A
Beautiful Young D A M S E L,
To her P A R E N T S.

Now first Published

In order to cultivate the Principles of V I R T U E
and R E L I G I O N in the Minds of the Y O U T H
of B O T H S E X E S.

A Narrative which has its Foundation in T R U T H and
N A T U R E ; and at the same time that it agreeably entertains,
by a Variety of *curious and affecting* I M A G E S , is intirely divested
of all those Images, which, in too many Pieces calculated for
Amusement only, tend to *inflame* the Minds they should *instruct*.

In T W O V O L U M E S.

The S E C O N D E D I T I O N.

To which are prefixed, E X T R A C T S from several curious
L E T T E R S written to the *Editor* on the Subject.

V O L. I.

L O N D O N :

Printed for C. R I V I N G T O N , in *St. Paul's Church-
Yard*; and J. O S B O R N , in *Pater-noster Row*.

M D C C X L I.

CONTENTS.

Lett.

- I. *To her Parents.* Recounting her lady's death.—Her master's kindness to her. Sends them money.
- II. *From her Parents.* Are much concern'd for her lady's death: cautions her against having too grateful a sense of her master's favour to her. Further cautions and instructions.
- III. *To her Father.* She resolves to prefer her Virtue to life itself. Apprehends no danger at present from her master's favour.
- IV. *To her Mother.* Lady Davers praises her beauty, and gives her advice to keep the men at a distance. Intends to take her to wait upon her own person.
- V. *To her Parents.* Mrs. Jervis's the housekeeper's worthy conduct in the family, and friendship to her. She is quite fearless of danger; and why.
- VI. *To the same.* Farther instances of her master's goodness to her. Her joyful gratitude upon it. He praises her person to Mrs. Jervis.
- VII. *To her Father.* Reciting other particulars of her master's bounty to her. A little apprehensive; but hopes without reason.
- VIII. *From her Father.* Intoreing his former cautions and instructions. Is easier, since he knows she has Mrs. Jervis to advise with.
- IX. *To her Parents.* Her master refuses to let her go to Lady Davers. His pretended reason for it. Lady Davers seemingly apprehensive for her. Still hopes the best, and will give them notice of all that happens.
- X. *To her Mother.* Acquaints her, that now her master's designs against her are apparent. That she had written down the particulars of all; but that somebody had stolen her letter. Will write at the first opportunity another, revealing all: but is watched and blamed by her master, for spending so much time in writing.
- XI. *To her Mother.* Cannot find her letter; so recites her master's free behaviour to her in the summer-house. Her virtuous resentment. Refuses his offers of money. He injoins her to secrecy, pretending he only designed to try her.
- XII. *To her Mother.* Desires Mrs. Jervis to permit her to lie with her: and tells her all that had passed. Mrs. Jervis's good advice. Her master's angry behaviour to her. She wishes she had never been taken from her low condition.
- XIII. *From her Parents.* Their concern and apprehensions for her. They think it best for her to return to them; but are the easier, as she does with Mrs. Jervis.

XIV.

- XIV. *To her Father.* Relating a conversation between her master and Mrs. Jervis about her. He will have it, that she is an artful and deliquing girl. Orders Mrs. Jervis to caution her how she writes out of the house the affairs of his family.
- XV. *To her Mother.* Her master upbraids her with revealing to Mrs. Jervis what he had order'd her to keep secret; and tries to intimidate her. Her moving Expostulation. He offers freedoms to her. She escapes from him into another room, and falls into a fit. Mrs. Jervis interposes in her behalf. He appoints the next day for her and Mrs. Jervis to attend him.
- XVI. *To her Parents.* His imperious manner intimidates Mrs. Jervis. Pamela's courage. He threatens that she shall return to her former low condition. Her affecting behaviour on this occasion.
- XVII. *From her Parents.* They tell her, how welcome her return will be to them, as she will come innocent and honest.
- XVIII. *To her Parents.* Mrs. Jervis gives her opinion, that he will never attempt her again; and that she may stay, if she will ask it as a favour.
- XIX. *To the same.* Mrs. Jervis again advises her to ask to stay. Her reasons to the contrary. How the love of her fellow servants affects her. Mr. Longman the steward's kindness to her.
- XX. *To the same.* Provides a neat, home-spun suit of cloaths, that when she returns to her parents, she may not appear above her condition.
- XXI. *To the same.* Mrs. Jervis tells her, of how much consequence she is to her master, and his expressions in her favour. Is uneasy at Mrs. Jervis's wishing her to stay.
- XXII. *To the same.* A rough expression of her master to her, overheard by the butler. The servants concerned, that she is to go away. Mr. Jonathan the butler's kindness, and concern at what he had heard her master say to her. Instance of Mr. Longman's favour to her.
- XXIII. *To the same.* Description and characters of several neighbouring ladies, who rally her master on her account. She hopes to set out in a few days.
- XXIV. *To the same.* Puts on her home-spun dress. What passes on that occasion between Mrs. Jervis, her master, and herself. A Note from Mr. Jonathan, warning her of her danger.
- XXV. *To the same.* Her master hides himself in their closet, and overhears a discourse against himself between Mrs. Jervis and her, as she is undressing for bed. Finding himself discovered, he rushes out. Her terror. She falls into fits.
- XXVI. *To the same.* Mrs. Jervis gives her master warning. He agrees that they shall go away both together.
- XXVII. *To the same.* She is to stay a week longer for Mrs. Jervis's going with her. Her master asks her opinion of a new birth-day suit of cloaths. He owns to Mrs. Jervis, that he had an eye upon Pamela in his mother's life-time. Her surprize at his wickedness, and at that of several gentlemen in the neighbourhood.

TOPIQUE ET *INCIPIT*.
LE CAS DE *POINT DE LENDEMAIN DE VIVANT-DENON*

I

A y regarder de près, on constate que la notion d'«ouverture narrative» a été prise dans des sens bien différents par les intervenants de ce colloque : titres de chapitres, *incipit* ou premières phrases de romans, préfaces et avertissements revendiquent le statut d'ouverture narrative. L'ouverture narrative nous apparaît donc comme une entité mobile et instable, qui ne peut se définir que géographiquement par son emplacement à la frontière du texte : une zone indécise, crépusculaire entre le blanc de la page vierge et le noir de l'encre qui, déjà, la noircit.

Cela peut paraître paradoxal, mais l'ouverture narrative n'est pas forcément l'endroit où le texte s'ouvre. Bien souvent, c'est le lieu où le texte se ferme, se replie sur lui-même. Comme il existe des portes qui ne s'ouvrent que dans un sens, il y a des portiques textuels qui s'ouvrent sur le dedans du récit pour se refermer aussitôt sur le dehors. N'est-ce pas là la situation ordinaire de la plupart de nos récits occidentaux ?

Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre.

On aura reconnu l'*incipit* de *Madame Bovary*. Ce passage «ouvre» le récit ; il ouvre la diégèse. Diégèse qui n'existe que grâce à lui et à travers lui. Cependant, il y a, et peut-être y a-t-il toujours eu, des récits dont l'*incipit*, à la manière d'une porte battante, s'ouvre sur le dedans autant que sur le dehors du

texte. Des récits donc, dont la diégèse semble exister avant l'ouverture narrative. Le *Tristan* de Bérout débute par une subordonnée dont la principale a disparu dans la nuit des temps. Nous sommes forcés de supposer qu'une partie de la diégèse existe avant le noir de la page écrite. L'exemple est un peu controuvé, bien sûr, puisqu'il s'agit ici d'un texte incomplet. Les choses ne deviennent problématiques que quand cette incomplétude correspond à une démarche délibérée de l'auteur. Je ne citerai ici que l'exemple du *Finnegan's Wake* de J. Joyce, qui s'ouvre au milieu d'une phrase (demi-phrase que rejoint la fin du texte), ou celui du *Chat mur* de E.T.A. Hoffmann, où au verso d'un premier texte on peut lire des fragments d'un autre texte qui commencent chaque fois par des points de suspension, ou encore celui de V. Larbaud, l'ami de Joyce, qui place une de ses *Enfantines* entre guillemets. Le texte de Larbaud se donne pour un discours cité, mais cité par qui ?

Ces manipulations inchoatives ont souvent embarrassé les narratologues, pour qui un récit secondaire ne saurait exister sans instance première qui le prend en charge. On pourrait faire une belle étude sur ce genre d'*incipit*, qui s'ouvrent sur un au-delà textuel. Dans la mesure où de telles études existent, elles focalisent les pratiques textuelles postmodernes ou celles du nouveau roman des années 60. C'est pourtant d'un texte du XVIII^e siècle qu'il s'agira ici, d'un conte galant célèbre : *Point de Lendemain* de Vivant-Denon.

II

Quand on lit ce récit dans la mouture originale qu'en offrent les *Mélanges littéraires* (1777) de Claude-Joseph Dorat, on ne peut pas manquer d'être frappé par son *incipit* :

«La comtesse de °°° me prit sans m'aimer, *continua Damon* : elle me trompa.»¹

¹ Dominique VIVANT-DENON, *Point de Lendemain*, publié dans Claude-Joseph DORAT, *Mélanges littéraires ou journal des Dames*, 1777. Il existe plusieurs rééditions de la version primitive du texte. La plus accessible est sans doute celle de Gaston PICARD aux Editions de la Couronne, 1945.

Le discours attributif «continua Damon» rattache la narration à un au-delà textuel qui fait défaut. Celui qui dit que Damon continue n'a pas de nom ; sa présence dans le texte est limitée à une apparition fugitive dans l'*incipit*. Le récit de Damon nous apparaît donc comme un discours cité, le discours citant étant réduit à sa forme la plus embryonnaire (sujet + prédicat). Moins spectaculaire, sans doute, que les manipulations inchoatives qui se servent de signes de ponctuation comme les guillemets ou les points de suspension, l'ouverture narrative de *Point de Lendemain* n'en produit pas moins le même effet : elle ouvre le texte sur un texte-cadre qui fait défaut.

A cette constatation, la lecture de la version originale du conte peut s'orienter dans deux directions : au-delà du texte et en-deçà du texte. S'il est vrai que le texte suggère l'existence d'un discours qui le transcende, cette transcendance peut être supra-textuelle en même temps qu'infra-textuelle. Mon examen de la raison d'être de cette pratique inchoative sera lancé dans ces deux directions-là.

1. Au-delà du texte

35 ans après la parution de *Point de Lendemain* dans les *Mélanges* de Dorat, le vieux Vivant-Denon s'avise de remanier son texte en fonction de sa publication autonome. De feuille volante qu'il était, le récit va devenir livre. En 1812 donc, le récit va recevoir une couverture, dans plusieurs sens. En effet, on connaît la sollicitude des amateurs de belles reliures pour ce volume minuscule devenu introuvable, mais on ignore peut-être que le vieux Vivant-Denon a coupé la frange textuelle qu'offrait l'*incipit*. A l'ancienne ouverture narrative, Vivant-Denon substitue :

«J'aimais éperdument la comtesse de °°, j'avais vingt ans, et j'étais ingénu ; elle me trompa, je me fâchai, elle me quitta»².

Il n'est plus question d'un discours attributif. L'ouverture que laissait le récit dans sa mouture originale est bouchée, recouverte. Dire que le texte a été excisé de son contexte primitif est donc à peine une métaphore. Il s'en trouve aplati, châtré.

² Dominique VIVANT-DENON, *Point de Lendemain*, publié dans *Romanciers du XVIIIe siècle*, vol II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. par Etiemble, pp. 385-402.

Beaucoup d'éditions modernes du conte — celle d'Etiemble dans la Bibliothèque de la Pléiade, ou celle publiée plus récemment chez Desjonquères par René Démoris, pour ne donner que les éditions les plus accessibles — présentent un texte mutilé par son auteur même. Dans la perspective de la génétique textuelle, qui vient de prendre un nouvel élan ces derniers temps, la lecture de cette cicatrice textuelle pourrait mener loin. Cependant, ma propre enquête sera poussée dans l'autre direction, celle du texte primitif tel qu'il est. Il s'agira ici de prendre au sérieux, un peu malgré l'auteur, l'organisme textuel avec sa tumeur, que je crois d'ailleurs bénigne.

2. *En-deçà du texte*

On y a suffisamment insisté, *l'incipit* de *Point de Lendemain* suggère l'existence d'un récit-cadre et d'un narrateur dont Damon dépend. Or, au bout de quelques pages, le lecteur non averti reçoit un choc. Damon, ce narrateur secondaire, subordonné, s'adresse directement au lecteur :

«Je prie le lecteur de se souvenir que j'ai à peine vingt-cinq-ans...»

Tout à coup, Damon revendique le statut de narrateur premier et autonome ; voire, il se donne ici pour scripteur s'adressant directement à un public de lecteurs. Damon-narrateur saute donc d'un niveau narratif à l'autre. Ce télescopage de deux niveaux narratifs est appelé «métalepse» par les narratologues, qui empruntent le terme à l'ancienne rhétorique (j'y reviendrai).³ Le télescopage de niveaux narratifs est rarement gratuit. Dans *Point de Lendemain*, l'effet métaleptique de *l'incipit* produit un effet de papillotage, qui consiste à montrer et à effacer alternativement le «cadre» du récit. La coupure de la frange textuelle («continua Damon») n'est donc pas qu'un phénomène extra-textuel, elle est également intra-textuelle. Après quelques pages, le récit se détache du «cadre» où il se trouvait initialement fixé. Le vieux Vivant-Denon, celui qui manie les ciseaux en 1812, ne faisait donc qu'entériner une action de castration amorcée par le texte même.

³ Pour un examen des variantes que présente cette figure narratologique, on se reportera à l'article de Wim DE VOS, «La narration est-elle un acte libre ? La métalepse dans *Jacques le Fataliste*», dans *Les Lettres romanes* XLIV (1990) n° 1-2, pp. 3-13.

Cet effet métaleptique, ce papillotage entre présence et absence d'un cadre, nous offre une clef de lecture en ce qu'il autorise une lecture polysémique de certaines scènes érotiques dans *Point de Lendemain*. Quatre scènes baignent dans une atmosphère d'érotisme : le baiser ravi par le hasard dans le carrosse, baiser renouvelé dans le jardin ; l'intimité sexuelle dans le pavillon, intimité renouvelée dans le cabinet secret de Madame de T^{ooo}. Ce qui va retenir notre attention ici, c'est que chacune de ces poses érotiques est accompagnée d'une pause descriptive qui interrompt l'action. L'acte sexuel et l'intimité de l'embrassement sont replacés dans un paysage qu'on reconnaîtra comme un «*locus amœnus*» :

«Madame de T^{ooo} me proposa de faire un tour sur la terrasse, en attendant que les gens eussent soupé. La nuit était superbe ; elle laissait entrevoir les objets, et semblait ne les voiler que pour donner plus d'essor à l'imagination. Le château, ainsi que les jardins, appuyés contre une montagne, descendaient en terrasses jusques sur les rives de la Seine, qui les bornait par son cours, dont les sinuosités multipliées formaient de petites îles agrestes et pittoresques, qui variaient les tableaux et augmentaient le charme du lieu».

Davantage que par les caractéristiques mêmes du *locus amœnus*, nous serons retenus ici par son fonctionnement métaleptique, par le papillotage entre visibilité et invisibilité d'un cadre. Voici la première pause descriptive, qui précède immédiatement le premier baiser :

«Nous avons changé une seconde fois de chevaux. Le flambeau mystérieux de la nuit éclairait un ciel pur d'un demi-jour très voluptueux. Nous approchions du lieu où allait finir le tête-à-tête. On me faisait par intervalles admirer la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence touchant de la nature. Pour admirer ensemble, comme de raison, nous nous penchions à la même portière ; le mouvement de la voiture faisait que le visage de Madame de T^{ooo} et le mien s'entreouchaient. Dans un choc imprévu, elle me serra la main ; et moi, par le plus grand hasard du monde, je la retins entre mes bras».

La fenêtre de la portière à laquelle se penchent les protagonistes découpe dans le paysage nocturne un fragment lumineux qui s'offre à la contemplation. Ce «tableau vivant» est perçu dans toute sa transparence et son immédiateté. Il produit un effet d'illusion délicate dans l'âme des spectateurs («...les objets commençaient à se brouiller à mes yeux...»).

La confrontation de cette première scène de vision avec la dernière permet de pousser le raisonnement plus avant. Ici, le jeune Damon est introduit dans un cabinet secret, espèce de boudoir transformé en jardin des délices artificiel, où il renouvellera son gage d'amour à la déesse de la volupté :

«J'allais répliquer ; les portes s'ouvrirent : l'admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi, je ne sais plus ce que je devins, et je commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis plus qu'un bosquet aérien, qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien ; enfin je me trouvai comme dans une vaste *cage* entièrement de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints, qu'elles produisaient l'illusion de tout ce qu'elles représentaient».

A l'enchantement produit par le décor contemplé succède le désenchantement produit par la perception d'un cadre qui doit révéler la nature artificielle des choses vues : «une vaste cage entièrement de glaces etc.». Contemplés d'abord dans leur transparence, les objets révèlent le secret de leur fabrication artificielle, leur opacité, dès que le spectateur perçoit le cadre qui les entoure. Voici donc ce papillotage entre transparence et opacité, entre participation imaginaire à une réalité (qui n'est qu'apparente) et la mise à distance provoquée par la perception de l'apparence de cette réalité.

Une autre pause descriptive se situe entre la scène dans le carrosse et celle dans le cabinet secret. Elle suit immédiatement l'embrassement voluptueux qui a lieu dans le pavillon. Ici encore, le décor contemplé prend l'aspect d'un *locus amœnus* :

«Plus calmes, l'air nous parut plus pur, plus frais. Nous n'avions pas entendu que la rivière, qui baignait les murs du pavillon, rompait le silence de la nuit par un murmure doux qui semblait d'accord avec la tendre palpitation de nos cœurs. L'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet ; mais à travers le crêpe transparent d'une belle nuit d'été, notre imagination faisait, d'une île qui était devant notre pavillon, un lieu enchanté. La rivière nous paraissait couverte d'amours qui se jouaient dans les flots. Jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplées d'amants que nous en peuplions l'autre rive. Il n'y avait pour nous dans la nature que des couples heureux, et il n'y en

avait point de plus heureux que nous. Nous aurions défié Psyché et l'Amour. J'étais aussi jeune que lui ; elle me paraissait aussi charmante qu'elle.»

Dans cette scène mitoyenne, l'imagination prend le pas sur la contemplation. L'œil intérieur relaie l'œil vivant. Le rapport avec la dernière pause descriptive est clair. Ce que, ici, les protagonistes ne font qu'imaginer — des amours se jouant dans les flots, par exemple — va bientôt prendre forme dans le trompe-l'œil du cabinet secret. Ce qui n'existe ici que dans la transparence d'une belle nuit d'été apparaîtra bientôt sous la forme d'un artifice dont le goût et le génie du décorateur font, un moment, oublier l'opacité.

La scène dans le cabinet secret apparaît donc comme le double artificiel de la scène dans le pavillon. L'érotisme raffiné qu'exhale *Point de Lendemain* est inséparable d'une dialectique d'opacité et de transparence. Le but ultime de la séductrice qu'est Madame de T^{ooo} est de guider les pas de son jeune prosélyte vers le cabinet secret où elle goûtera avec lui des plaisirs inédits, dans un décor délicieux qui les élève au rang des Dieux. La perception prématurée d'un cadre ferait que sous la transparence fantasmatique des objets éclaterait brusquement leur opacité stérile. A travers la contemplation de quelques tableaux sans cadre, l'imagination de Damon est conditionnée : elle engendre d'abord un décor mythologique où, bientôt, il pourra entrer. Et en effet, la scène dans le cabinet secret s'achève comme un tableau mythique :

«La déesse prit une couronne qu'elle me posa sur la tête, et me présenta une coupe, où je bus à flots le nectar des Dieux».

III

Plus que cette lecture métaleptique de *Point de Lendemain* m'importe une observation d'ordre théorique concernant le projet de notre association et qui est celui de la *Toposforschung* du roman français d'avant la révolution. Que faut-il entendre, d'abord, par «un topique», «un *topos*» ou «un lieu» ?

Issue de la tradition aristotélicienne, la notion de «lieu» a subi une mutation conceptuelle qui triomphe avec E.R. Curtius et dont R. Barthes fait état. Pour Aristote, dit Barthes, «les lieux sont en principe des formes vides; mais ces formes ont eu très vite tendance à se remplir toujours de la même

manière, à emporter des contenus, d'abord contingents, puis répétés, réifiés»⁴. Pour Aristote, lu par R. Barthes, les lieux ne sont pas des arguments eux-mêmes, mais les compartiments dans lesquels on les range. Ou pour reprendre la définition de Cicéron : la topique est un corps de formes privées de sens en elles-mêmes, mais concourant au sens par sélection, agencement, actualisation (comme les lettres de l'alphabet).⁵ Mais très tôt, déjà avec les sophistes, une autre définition de la topique commence à faire concurrence à la première : la topique devient une réserve de stéréotypes consacrés. Elle devient une grille de formes remplies, d'objets littéraires accessibles qui ont un certain degré d'universalité. Curtius a fait un recensement de ces thèmes obligés et l'on connaît son texte célèbre sur le topique du *locus amœnus*. Curtius consacre l'évolution de la notion de topique de «lieu» à «lieu commun», c'est-à-dire d'une forme vide à une forme remplie dont le sens est donné d'avance⁶.

Je voudrais plaider ici pour la restitution du sens aristotélicien de «lieu» ou de «topique». S'il est vrai que pour Aristote, le «lieu» est un compartiment contenant un argument, cet argument me semble être variable d'occurrence en occurrence. Il me semble qu'inventorier les topiques du roman au XVIII^e siècle a peu de sens si cette entreprise n'est pas doublée d'une investigation de ce que j'appellerais le «fonctionnement topique», c'est-à-dire du dynamisme intérieur au texte qui fait que le topique révèle son argument.

Selon l'hypothèse qui préside à ma démonstration, le fonctionnement topique peut être indexé dans le texte même, par une figure rhétorique par exemple, en l'occurrence la métalepse. Dans *Point de Lendemain*, le topique du *locus amœnus* fonctionne d'une façon qui n'est pas nécessairement celle d'un texte romantique ou médiéval. Comme j'ai essayé de le démontrer, *Point de Lendemain* renferme, à travers son fonctionnement topique, une réflexion théorique sur une question essentielle de l'esthétique baroque : celle du trompe-l'œil. Et c'est la métalepse que renferme l'*incipit* de l'œuvre qui force le topique du *locus amœnus* à nous livrer son secret.

Jan HERMAN

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

⁴ Roland BARTHES, «L'ancienne rhétorique, aide-mémoire», dans *Communications* 16 (1970), p. 207.

⁵ *ibid.*

⁶ Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, pp. 200-205.

**A L'OUVERTURE DES CONTES :
SIMPLE AMORCE OU PROGRAMME NARRATIF ?
DE MARMONTEL À SADE**

Deux remarques pour commencer :

Première remarque :

Les exemples rapportés tirés d'auteurs comme Marmontel, Sade, Restif de la Bretonne ou Voltaire sont en règle générale des récits très courts (de une à cinq pages) ou, à tout le moins, fort peu étendus (n'excédant pas la quinzaine de pages).

Etant donné que, lorsqu'elle existe, la qualification de ces récits est variable ou mieux qu'elle présente des variations terminologiques importantes de «fable» à «fabliau», «conte», «nouvelle», «histoire» (dite «vraie», «philosophique», etc.), «anecdote», si nous avons proposé pour notre intitulé le terme de «contes» (à l'exception de la catégorie spécifique du conte merveilleux), c'est que nous entendions par là une certaine manière de conter par le truchement d'un récit rapporté qui a trait, implicitement ou non, au ouï-dire ou bien d'un récit présenté par un ou plusieurs narrateurs — sous forme de dialogue vrai ou déguisé — et qui peut fournir un prologue et / ou un épilogue moralisant(s).

Des contes donc, mais tous partant d'un référent repérable d'actualité ou relevant d'une Histoire récente, ancrés dans des réalités sociales de l'existence bien quotidienne.

Deuxième remarque :

L'époque proposée — la seconde moitié du XVIII^e siècle offre l'avantage inappréciable d'une recrudescence de récits¹, encore une fois regroupables sous l'appellation générique de «contes» en France, mais aussi dans certains autres pays voisins, cas de l'Italie où, sur la fin du XVIII^e siècle précisément, l'on enregistre une renaissance de formes très anciennes, telles que celles du conte ou de la nouvelle en vers, qui ira même croissant et aura les effets d'une véritable vogue jusqu'au milieu du XIX^e siècle approximativement.²

Résumons par conséquent d'entrée les caractéristiques essentielles sur lesquelles portera notre réflexion sur l'ouverture narrative : brièveté — actualité (relative) — et relative oralité (ou plutôt oralisation), qui font de ces récits des histoires moins écrites que transcrites.

Nous présenterons le triptyque suivant repéré à la lecture de ces contes français de la seconde moitié du XVIII^e siècle :

- d'abord une ouverture à valeur universalisante, le *topos* le plus fréquent intronisant une fiction-emblème ;
- ensuite une ouverture *in medias res* ou la fiction circonstanciée ;
- enfin la combinaison de la variante I et de la variante II, à savoir valeur universalisante du témoignage implicitement collectif en rapport avec le cas particulier avalisé par le récit-témoin.

I - OUVERTURE A VALEUR UNIVERSALISANTE

Elle est celle qui frappe le plus à la lecture des récits brefs. Tout se passe comme si l'amorce de la fiction posait comme a priori un code narratif redevable d'une expérience fondée sur un ensemble de pratiques, ici des

¹ En témoignent ces formules courantes en leur temps : celle de 1767 selon laquelle «tout le monde conte à présent» ; et celle de 1776 : «C'est une espèce de nation fort étendue que celle des faiseurs de contes». (cf.introd. *Anthologie du conte en France, 1750-1799*). «Philosophes et cœurs sensibles» par Angus Martin, Union Générale d'Éditions, 10x18, Paris, 1981, 441 pages (20 contes).

² J. Lacroix, *La nouvelle en vers en Italie de 1792 à 1853*, thèse d'Etat, 4 tomes, 1860 p., broché, Université de Nice, 1986.

histoires reliées à un vécu authentifiable, dont l'écrit-témoin ou la transcription constitue un élément du vérifiable.

Tout se passe comme si, avant que ne commence un second récit, allait se greffer immédiatement sur ce premier récit et était proposé un discours théorico-pratique relevant de l'apologétique, confié à un énoncé normatif certes, mais également pragmatique eu égard à son applicabilité possible.

De là des formulations génériques empruntant au cliché globalisant du type «Tout le monde a connu...» (Sade, *Le serpent*)³ ou bien «il y a tout plein de femmes imprudentes...» (même auteur : *L'heureuse feinte*). Le premier type est aussi celui employé par Voltaire pour *Le Blanc et le Noir* (1764), au sujet du problème de la destinée humaine et de la lutte entre le bien et le mal, qui en réfèrent l'un et l'autre à une expérience partagée et vérifiable pour toute une population orientale :

«Tout le monde dans la province de Kandahar connaît l'aventure du jeune Roustan.»

Du relatif (voltairien) appliqué à une région et à une histoire de l'Orient, on passe à un absolu métahistorique qui transcende toute localisation ou focalisation socio-historico-géographique.

De là encore l'emploi d'autres stéréotypes apparemment plus restrictifs quant à la collectivité-témoin ou au consensus, mais qui n'en confortent que mieux la portée généralisante du récit «qui va suivre» : ainsi se lit la restriction liminaire du nombre possible de témoins dans *Jeannot et Colin* (1764) limitée, à défaut de catégorisation amplifiante, à un énoncé comme «Plusieurs personnes dignes de foi...», qui trouve sa pleine signification universalisante au sein même du microcosme auvergnat d'Issoire porteur, en l'occurrence, de valeurs macrocosmiques : «ville fameuse dans tout l'univers».

Inversement, la déduction d'un principe catégoriel à portée universelle que représente un échantillon donné, objet de la narration ultérieure, ne renvoie

³ Marquis de Sade, *Historiettes, contes et fabliaux*, avant-propos de G. Lély, édit. Chr. Bourgeois, Union Générale d'Éditions, 10 x 18, Paris, 1968, 315 p. (24 récits au total).

que mieux à la confirmation *a priori* de la norme confiée à la toute première phase : cas d'Ituriel du *Monde comme il va* (1748) qui opère dès le départ un tri :

«Parmi les génies qui président aux empires du monde...»

Et cette sélection initiale n'est que substitution avantageuse du début hyperbolique qui sature, dès les premiers mots, l'histoire à raconter.

Bien plus, par le truchement de *l'incipit* absolu de l'ouverture fictivement métahistorique ou très vaguement historicisée («il y avait...»), le contraste saute aux yeux entre ce début de quelque part ou de nulle part et son caractère vérifiable ou contrôlable qui fait immédiatement référence explicite à un «on», lui-même preuve tangible d'un sceau collectif sous l'aspect de l'anonymat (cas déjà de *Zadig* en 1747, portant sous-titré : «histoire orientale»). Son ancrage babylonien est à relier à l'étonnement général signalé par le syntagme «on était étonné de voir que...».

Autre référence possible, celle d'un «Je»-témoin en toutes circonstances et en tous lieux, soit qu'il certifie la matérialité de l'aventure (cas de *Micromégas*, 1752, sous-titré lui aussi : «histoire philosophique») : «Il y avait un jeune homme de beaucoup d'esprit que j'ai eu l'honneur de connaître...», soit qu'il authentifie la spécificité (patronymique par exemple) après un titre annexe référentiel et l'artifice de la traduction du manuscrit retrouvé ; c'est le cas de *Candide ou l'optimisme* de 1759 où, de surcroît, attire particulièrement l'attention le nom-enseigne du héros passé à la postérité comme antonomase :

«Il y avait en Vesphalie... : c'est je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide.»

En poursuivant ce jeu introductif de la fiction qui emmêle une amorce de type universalisant et un cas particulier, application immédiate de la loi générale chronologiquement première, le principe édicté précédemment demeure encore valable : contrôle soumis de ce personnage porte-enseigne à un «je», cas de *L'homme aux quarante écus* (1768) où un témoin privilégié s'adresse au narrateur dans le cadre du précepte universalisant lucrécien («laudator temporis acti») :

«Un vieillard qui toujours plaint le présent me disait : ...»

Sous-entendu : de la race extensible de ceux qui sont constamment tournés vers le passé nostalgique. On notera la collusion du présent paradigmatique et de l'imparfait indéfini du discours circonstanciel.

Ou bien, deuxième cas de figure, le «je» se fond dans un «on» avec cet autre cas voltairien du vieux Belus de *La Princesse de Babylone* (1768) dont on rappellera que la première phrase, exemplaire à plus d'un titre, nous l'indique comme «se croyant le premier homme de la terre», prétention fondée sottement sur la flatterie, elle-même exemplaire, exercée sur une vaste échelle («car tous les courtisans le lui disaient...»). Or ce roi babylonien est tenu sous le contrôle d'un «on» («on sait que son palais...»).

Résumons :

1- D'une généralité initialement proclamée à valeur emblématique, va, doit naître un récit illustratif par le truchement d'un cas particulier, ou bien — inversion qui n'est que confirmation idéologique du premier principe narratif — d'un cas particulier, porteur de valeur catégorielle, va découler un récit confirmant globalement le parcours idéologique du tout à la partie, récit-synecdoque en quelque sorte .

2- On retiendra pour la suite de notre propos, la valeur référentielle d'un «je» au niveau du vérifiable de la fiction historicisée : un «je» à sa manière historiographe.

3- Histoire et discours sont co-impliqués dans un *incipit* qui insiste sur le mode de la narrativité, inscrit au préalable dans le titre. Particulièrement suggestive à cet égard est une formule de Michel Butor, selon laquelle un livre est un tout formé d'une partie courte (le titre) et d'une partie longue (le texte) et que «ce qui est essentiel, c'est le rapport entre les deux».⁴

Un autre type d'ouverture gouverne tout aussi bien la narrativité du conte dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : celle non plus de la fiction emblématique, mais de la fiction circonstanciée ou de l'ouverture *in medias res*.

⁴ Formule reproduite en exergue au numéro Spécial de la revue romaine *Micromégas* (n° 44-45-46) consacré au «titre» (*Il titolo, Atti del Convegno Internaz. d'Acquasparta*, 1988), Bulzoni Editori, Università degli Studi «La Sapienza» di Roma, 1990.

II. OUVERTURE IN MEDIAS RES :

C'est également le type d'ouverture narrative *ex abrupto* que l'on rencontre, mais — dans le cadre certes limité de notre enquête — elle est loin d'être la plus fréquente, pour commune qu'elle soit.

Ce qui n'était que second récit greffé sur un premier discours préliminaire, garantissant en quelque sorte le cas particulier, application de la norme rappelée et fixée au préalable, devient surgissement événementiel dont l'essentiel seulement ou — à défaut — la caractéristique majeure nous est fourni(e) comme amorce «de ce qui va suivre». L'intérêt à préserver en effet commande la plupart du temps qu'on ne livre pas tout d'emblée au lecteur-témoin.

Par ailleurs, la loi du genre interdit (garantie du vérifiable en liaison avec une brûlante actualité) de tout révéler, par exemple l'identité réelle du personnage auquel s'attache l'histoire circonstanciée.

Enfin — dernière raison d'un *incipit* limitatif — «conte» n'est pas «histoire» au sens de récit-chronique comportant une panoplie de dates, faits et acteurs bien réels ; «conte» renvoie à «histoire-fiction» ayant *certaines* apparences de l'histoire sus-définie ; «conte» n'est que récit à «effet de réel».

La situation doit-elle être distinguée ou pas de la présentation même partielle et tronquée du (ou de la) protagoniste ? Nous répondrons volontiers par la négative ; la formule initiale de la première (ou des premières) phrase(s) de l'énoncé, voire du court paragraphe d'introduction, mêle l'identité (même masquée et incomplète) du personnage à des éléments (même succinctement présentés), anticipant sur la suite des péripéties qui conduiront à une certaine fin prévisible sinon nécessaire.

Un «je» — un «je» fort ambigu — s'impose d'entrée comme garantie à un double titre : soit qu'il compte en tant que premier et seul témoin du narrateur des mots qui vont suivre, comme dans un formulaire d'attestation du type : « je soussigné... » ; soit qu'il rapporte d'emblée un discours direct du héros-témoin prenant en charge — c'est-à-dire ayant la responsabilité directe de — sa propre histoire et déclarant l'authenticité référentielle des événements

qu'il relate. En prenant la parole dès le départ, en s'imposant de but en blanc, c'est-à-dire sans l'intermédiaire d'autre «voix», sans recours à l'ex-cursus édifiant d'un supra-narrateur orchestrateur de la totalité de la fiction, le personnage X non seulement s'affiche et s'affirme, mais encore impose un narrataire implicite (lecteur ou non) «à l'écoute» de ses propres déclarations.

Premier cas : le «Je» autre constitue un artifice de dialogue implicite. Exemple voltairien encore, celui de l'*Histoire d'un bon Bramin* (1761) où le «je» brosse en quatre temps (quatre épithètes connotées chaque fois par un superlatif varié) le portrait-éclair de celui qui a croisé un temps son chemin.

«Je rencontraï dans mes voyages un vieux bramin, / fort sage, / plein d'esprit /, et très savant, / de plus il était riche / et partant il était plus sage encore /».

Une pléthore qualitative qui sature le récit (code du conte hyperbolique), mais associe cette saturation à un témoignage du vécu (code référentiel) de la part de celui qui rend compte de la «merveille».

Second cas : voltairien encore, d'un conte donnant la parole à un énonciateur responsable de sa propre histoire : le titre auto-référentiel (autre tendance notable du conte confiant la manière personnalisée de narrer à l'intéressé) est symptomatique : *Histoire des voyages écrite par lui-même*, tout comme la Vision de Babouc dans *Le monde comme il va*.

Ce qui ne pouvait être que label vérifiable du côté de la traduction (réfèrent écrit renvoyant homologiquement à un autre), comme dans *L'Ingénu* (1767) ou encore *L'aventure indienne* (1766) ou bien *Les lettres d'Amabed* (1769), *Le Taureau blanc* (1774), *l'Histoire de Jenni* (1775), se constitue dialogiquement en exposé direct, non point rapporté comme pour *Memnon* qui — on s'en souvient — «conçut un jour le projet insensé d'être sage...» et dont on attend avec une légitime curiosité que le récit développe le comment et le pourquoi d'une telle «folie» ; non point comme ce saint irlandais au départ solennel duquel on assiste à l'ouverture de *l'Ingénu* et qui va entraîner un récit parfaitement chronologique, sous les auspices d'un *réel* voyage («histoire véritable» porte comme sous-titre ce conte), mais réelle et totale prise en charge *ab ovo*, depuis les origines, de la naissance jusqu'au point X avec lequel

le récit va coïncider. Un récit qui mime une historicisation et où chaque syntagme signe un événement marquant, une phase mémorable de vécu.

«Je naquis dans la ville de Candie en 16 . Mon père était gouverneur et je me souviens (...). Mon père m'envoya (...)» etc.

Autre exemple qui justifie davantage encore le titre donné à ce second type d'ouverture narrative, décelé dans les contes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, cet exemple à double facette qui est celle d'une crise en l'état surprise par le lecteur, paroxysme, et celle d'une crise résolue que proclame d'entrée le récit-confession se présentant comme une thérapie.

Le premier cas renvoie à l'exclamation libératrice d'un récit-sésame proclamant une rupture, la «sortie» fortunée d'une situation inextricable : autrement dit un récit-bilan qui est une fin appelant un recommencement tel que l'expose *Le scrupule ou l'amour mécontent de lui-même* (1756) de Marmontel :

«Le ciel soit loué, dit Bélise en quittant le deuil de son époux. Je viens de remplir un devoir(...). Il était temps que cela finît. Je l'ai subie (=l'épreuve) (...). M'en voilà quitte(...) Enfin rendue "à moi-même"».⁵

Saturation narrative par répétitions successives, l'accumulation tautologique est parfaitement justifiée au seuil du récit grâce au geste sacramentel du vocatif des tout premiers mots.

Le second cas est tiré du conte de peu postérieur au précédent (1758), *La Petite maison* de Jean-François Bastide. Les deux protagonistes (on a envie de les qualifier d'emblée d'antagonistes tant le différend est patent d'entrée de jeu), à savoir Mélite et le Marquis de Trémicourt, sont posés (*i.e.* proposés) comme adversaires et vus sous l'éclairage d'une situation inconciliable que le récit va, peut et doit dénouer par la suite⁶.

⁵ in *Anthologie etc. op.cit.*, p.125 : c'est un récit de vingt-deux pages, le plus long exceptionnellement des vingt contes de l'anthologie ; onze des vingt récits atteignent à peine dix pages.

⁶ *Ibidem* : c'est le quatrième récit, de vingt et une pages (pp.154-178).

L'amorce de type immédiatement théâtralisé (ici le «nœud» constitué par le couplage des forces sujétion v/s indépendance) est confiée à une série en apparence sans fin d'imparfaits :

«Mélite vivait familièrement avec les hommes (...). Le Marquis de Trémicourt avait envie de l'engager(...). Mélite lui résistait (...).»

Série «à l'infini» qui dit bien que tout est irrémédiable; d'où le postulat sans appel :

«C'était entre eux une guerre continuelle à ce sujet.»

Ce dernier exemple qui a la préférence — on le conçoit aisément — de nombre de conteurs a aussi le mérite, à la différence du début hyperbolique (donc début contrastif), de poser liminairement le problème narratif sous les auspices d'une tension : un «plus» côtoyant un «moins», une situation positive-négative qui appelle quoi qu'il arrive une issue.

D'ailleurs, le titre le plus souvent balancé et comparatif, que l'on nommera «par équivalence» («...ou...»), peut traduire dans ce cas précis l'issue d'un débat immédiatement inscrit dans les premiers mots ou la première phrase : qu'il soit de référent fictionnel comme chez Baculard d'Arnaud avec *L'abus de la sensibilité, L'abus de la philosophie* (1787), cumulant deux «moins», ou chez Jacques Vincent Delacroix avec *Le danger des romans* (1770) énonçant encore un «moins» préluant nécessairement au positif de quelque remède ; ou bien qu'il soit explicitement résolutif comme chez Joseph-Marie Loaisel de Tréogate, *Le crime puni* (de 1777), infiniment plus décisif de par son titre que le constat sadien sans autre indication : *Les crimes de l'amour* (1800).⁷

Malgré tout et en dépit de ce genre de titre — dénouement avant l'heure — d'autres titres en contrepartie ne font qu'énoncer un *statu quo*, autrement dit entretenir le *suspense* : *Sans y penser* avoue malicieusement ce conte anonyme de 1757 sous-titré «conte plus vrai qu'une histoire». Plus clair encore cet énoncé de la parfaite incertitude de Bricaire de la Dixmérie : *Qu'en doit-il*

⁷ *bid.* : ce sont respectivement le dix-septième et le dixième récits, de deux pages et demie et de quatre pages (pp. 342-348 , pp. 257-261).

arriver ? (1764), sous-titré «anecdote historique». Aussi peu concluant est cet autre intitulé qui assimile l'histoire à une généralisation banalisante, tel ce conte anonyme de 1776, *Euphémie ou la religieuse comme il y en a beaucoup*, conte cependant sous-titré «histoire véritable».⁸

Ce dernier conte évoqué est d'autant plus intéressant qu'il situe en son cœur un énoncé linguistique avec «Euphémie». Dans d'autres contes des personnages, de servantes généralement, peuvent aussi et diversement être baptisés «Phémie».

Le plus intéressant du rappel de ces intitulés — occasionnellement décisifs dans un sens ou dans un autre, le plus souvent «ouverts» ou optionnels — demeure leur caractère actualisé ou actualisable, c'est-à-dire leur connotation historicisée que les courts récits du Marquis de Sade exploitent au maximum.

Avec Sade, l'histoire présente et brûlante (il la vit au négatif à la Bastille)⁹ ou l'histoire «au passé», mais réactualisée, surgit littéralement dès la prise de parole. Pensons à ce récit fulgurant qu'est *La saillie gasconne* où le protagoniste de cette page et demie, réduite pour ainsi dire à un instantané : un officier gascon, fait irruption dans le bureau de Colbert en train d'«achever son dîner», pour une gratification de cent pistoles à escompter «dans l'instant» ; seule la première phrase fournit au préalable le minimum d'informations à savoir une gratification de cent cinquante pistoles accordée par Louis XV.¹⁰

Le passé simple lié à une apparition, soit d'une situation donnée, soit d'un personnage donné, est un temps de prédilection pour amorcer la première phrase annonciatrice et de la première et du second ; ainsi s'ouvre le conte *Les harangueurs provençaux* (quatre pages) :

«Il parut, comme on sait, sous le règne de Louis XV, un ambassadeur perse en France» etc.¹¹

⁸ *ibid.* cf. pp. 147-153 ; pp. 237-249 ; pp. 273-294.

⁹ Ces courts récits sadiens ont précisément été écrits lors de l'emprisonnement du «divin Marquis» à la Bastille, en 1787 et en 1788.

¹⁰ Sade, *Historiettes*, etc., *op. cit.* pp. 20-21.

¹¹ *Ibid.* pp. 39-43.

Un autre récit au titre décisif quant au dénouement esquissé, *Le M... puni* (cinq pages), demeure néanmoins mystérieux quant à la désignation avec annonce du schéma :

« Il arriva, sous la Régence, une aventure à Paris assez extraordinaire pour être racontée de nos jours avec intérêt ». ¹²

L'extrême brièveté de ces récits conduit certes le narrateur à une économie de types particulièrement propres à l'*in medias res*, ceux-ci rejoignant la technique du tableautin ou du trait propre à La Bruyère et d'une certaine manière au cadre limité (épistolaire) des *Lettres persanes* de Montesquieu. En revanche un autre récit au titre-éclair des plus suggestifs, *Attrapez-moi toujours de même*, enclenche la très courte fiction (deux pages), en liaison directe avec un passé récent (avec prolongement dans le présent), et distingue, une fois n'est pas coutume, le cas particulier de la règle générale :

« Il y a peu d'êtres dans le monde aussi libertin que le cardinal de ... dont attendu l'existence saine et vigoureuse encore, vous me permettrez de taire le nom. » ¹³

Ouverture à valeur universalisante, ouverture *in medias res* : il existe un troisième type d'ouverture qui marie l'un et l'autre : l'ouverture narrative acquiert alors au regard du témoignage une valeur universalisante en rapport avec le cas particulier avalisé par le récit-témoin.

III. OUVERTURE MIXTE combinant la variante I et la variante II :

Rhétoriquement parlant, avec ce type mixte d'ouverture narrative il y a moins parataxe que synecdoque. Un récit le démontrerait fort bien, celui de la nouvelle de Rétif de la Bretonne déclarant dès la phrase d'ouverture que l'héroïne illustre, ayant réellement vécu — il ne s'agit de rien de moins que de Marie-Antoinette la Reine —, est devenue le parfait *exemplum* d'un comportement

¹² *Ibid.* pp. 26-31.

¹³ *ibid.* pp. 44-46.

généralisé qui mérite, malgré la prudente réserve d'un «peut-être», d'être érigé en maxime telle que : ¹⁴

«Marie-Antoinette, femme du dernier tyran de France, est peut-être l'exemple le plus frappant de la vicissitude des choses humaines» (extrait de *Année des Dames Nationales*, 1791- 1794).

Autre exemple, différent quant à sa valeur paradigmatique, puisque décalé au plan de la communication et non plus cantonné dans celui de la pure idéologie, celui de *L'Epoux complaisant* de Sade ; il est typique d'une autre manière en ce qu'il relie directement un récit (celui-ci) à un autre récit qui le précède : mais par-dessus le lien narratif d'une histoire ininterrompue à l'instar de ce qui advient dans la vie courante, il établit un autre lien entre le conte envisagé comme institution narrative avec un «su», un «entendu», un «connu» matérialisé ou quantifié au maximum par et dans une entité nationale, la collectivité de la nation française :

«Toute la France a su que le prince de Bauffremont avait à peu près les mêmes goûts que le cardinal dont on vient de parler».¹⁵

Le récit arrive en retard par rapport au référent qu'il ne peut qu'enregistrer comme vérité dûment établie, comme norme généralement admise. Mais récit n° 1 et récit n° 2 ne constituent qu'un «conte interrompu» puisque le prince n'est, en vérité, nullement le cardinal auquel il n'est que comparé. Le discours se poursuit. On notera dans les deux dernières citations l'extension du personnage porte-enseigne (déjà connu sociologiquement) au plan national («français») ; on notera également le souci des deux auteurs, Rétif de la Bretonne et Sade, de ne pas systématiser à l'excès mécaniquement le rapport analogique : «peut-être» dans le premier cas, et «à peu près» dans l'autre limitent la portée de la *mimesis* et suffisent à conférer au récit un simple «effet de réel».

¹⁴ Rétif de la Bretonne, *Œuvres complètes*, textes et bibliographie établis par Henri Bachelin, 9 livres en cinq volumes. Les tomes I et II ensemble regroupent *Les Contemporaines*, *Les Françaises* et *Les Parisiennes*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 (réimpression Edit. de Paris, 1930-32), 489 p. Il s'agit plus précisément du récit *Nationales hors-d'œuvres*.

¹⁵ Sade, *Historiettes*, etc., *op. cit.*, pp. 47-48.

De fait, et les trois types d'ouverture que nous avons cru devoir discerner à la lecture des contes de la seconde moitié du XVIII^e siècle confirment, chacun à sa manière, que le conte fonde sa narration sur une fiction oralisée à multiples variables, subjectivant ou objectivant l'histoire courte qu'elle rapporte, historicisée de toute manière.

Le vocatif de la dixième nouvelle (partie II) du recueil *Les Contemporaines* modèle à la fois un «plus» et un «moins» d'où sortira ensuite un récit circonstancié et socialisé (le milieu parisien), évitant — la conclusion le redira — toute prolifération nuisible à l'intérêt du lecteur et au point de vue restrictif choisi au départ : «pour ne pas multiplier les exemples», prend soin de dire Rétif de la Bretonne (*Les vingt épouses des vingt associés*).¹⁶

Ailleurs, toujours au sein du même recueil, mais dans la vingt-sixième nouvelle cette fois (t. II), *Le premier amour*, le dialogue délégué à deux protagonistes vient à être arbitré par un «je» qui finit par dire «nous» :

- A) «Lorsque j'eus entendu ce discours, je m'approchai des deux hommes (...), je viens d'entendre, (...) je suis avide d'histoires» .
 B) «Nous nous mêmes à lire le manuscrit».¹⁷

Le même recueil encore, avec l'exemple de la soixante-et-unième nouvelle, *Les deux Filles des deux veufs*, offre cette fois le modèle d'un dialogue délégué, mais ayant pour arbitre le lecteur ; dans cette autre nouvelle de Rétif de la Bretonne, un troisième récit sous la forme d'un codicille bien tardif fait surgir l'incroyable : le vieillard épousant «une» jeunesse.¹⁸

¹⁶ Sous-titre : «nouveau moyen de bannir l'ennui du ménage» ; un avant-texte est consacré à un véritable document ethnographique sur Paris. *Tableau* est un terme de prédilection sous la plume de Rétif de la Bretonne (cf. p. 12 : «et c'est dans ton sein, Paris, qu'est établie la société digne de l'âge d'or dont je vais tracer le tableau »; *idem* p. 29 «il s'agit à présent de mettre sous les yeux de l'honorable lecteur le tableau de la conduite des associés.»

¹⁷ cf. t. IV, *ibidem*. Il s'agit d'un dialogue à deux voix : la première est celle de l'homme qui a aimé une première femme, la seconde celle de l'auditeur «curieux de savoir l'histoire». Y est souligné l'artifice de l'histoire rédigée (p.33), répété à la fin du récit-information (p. 55) : «on m'a permis de publier cette histoire».

¹⁸ Rétif de la Bretonne, *Œuvres, op. cit.* p. 57 : la postface s'adresse en ces termes au lecteur (p. 77) : «Honorable lecteur, je connais un homme de quarante cinq ans, laid, l'œil éraillé qui vient d'épouser une fille de quinze».

Dans cette période de la fin du XVIII^e siècle, c'est de plus en plus cette fonction narrative du lecteur, ultime narrataire, pouvant réapparaître *in fine*, qui ressort du foisonnement des contes, jusqu'à confondre le rôle du scripteur avec celui du «consommateur» de ces récits : un lecteur témoin de la *varietas* comme dans la cent-quatre-vingt-huitième nouvelle du même recueil des *Contemporaines*, *Les Femmes de garnison* ou encore dans la deux-cent-vingt-septième nouvelle intitulée *L'Huissière ou la femme adultère avec ses maris*. Dernier exemple si besoin était : celui de la cent-soixante-quinzième nouvelle, *La jolie Poissarde* qui commence ainsi :

«O vous qui vous plaignez que je vous historie (*sic*).¹⁹

C'est tout naturellement qu'on parvient à un «nous» fort ambigu puisque extension d'un «je» déjà exprimé au début de la longue narration qu'est la «nouvelle espagnole» de Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (de 1772). «Je» et «nous» si bien imbriqués qu'ils sont devenus complices commandent le prélude collectif au début du discours programmé sur la Cabale et sur les Cabalistes :

« J'étais à vingt-cinq ans capitaine aux gardes du roi de Naples. Nous vivions beaucoup entre camarades(...). Nous philosophions. Un soir, après nous être épuisés», etc.»

La «fin», dans ces cas-là, demeure celle à laquelle est confiée la «sortie» moralisante, soit dans le sens d'une généralisation philosophique (*La jolie Parfumeuse*) qui répond à une ouverture du même type avec *La Dédaigneuse provinciale*, c'est-à-dire à un code social «au féminin», soit dans le sens de la courte satire ou «tableau de mœurs», tel celui de la dénonciation de mœurs corrompues au début de *L'Huissière...*(déjà cité), dont le récit tout entier s'attachera ensuite à «rechercher les causes»²⁰.

¹⁹ Début de *Les Femmes de garnison* : «Jamais on a tant parlé morale, décence, convenance, pudeur que dans notre siècle». Le «je» narrateur de l'histoire se présente comme «faiseur de livres» enquêtant autour de lui dans la réalité de son temps : «dans le temps que je commençais à écrire, je travaillais beaucoup,(...) je me promenais pour tenter de partir à la recherche d'exemples sous les yeux» (p. 158). Mais l'auteur ajoute aussitôt : «comme vous» qui veut dépasser le plan de la subjectivité (*La jolie Poissarde, op.cit.*, p. 187).

²⁰ *Anthologie, op. cit., La jolie Parfumeuse* : au vocatif moralisant du début s'adressant «aux femmes que la laideur afflige», répond la fin symétrique affirmant que «tout le

Certes, tout n'est pas programme, tant s'en faut : d'amorce de programme il serait plus juste de parler, de schéma intentionnel plus que de plan suivi, même quand l'auteur — c'est le cas de Sade — consent à le suggérer. Aiguillon de la curiosité plus qu'autre chose apparaissent à vrai dire ces allusions à l'«incompréhensible» (*Aventure incompréhensible*) ou à l'imprévu (var. l'imprévisible), comme dans les deux récits *La Prude ou la rencontre imprévue* et *Le Cocu de lui-même ou le raccommodement imprévu*. Esquisse de montage plus subtil au regard du futur jeu théâtralisé de la fiction «à surprises» se révèle l'insistance des titres à dénoncer la «feinte» (*L'heureuse feinte*), le «stratagème» (*Augustine de Villeblanche ou le stratagème de l'amour*), ou la «mystification» (*Le Président mystifié*).²¹

Cet ensemble d'inconnues préside à l'*incipit* des récits brefs, complété souvent, outre le système d'équivalence déjà vulgarisé (...ou...), par le couplage de protagonistes qui signifie autant homologie que diversification.

CONCLUSION

De même qu'il paraît difficile de ne pas aborder le problème de l'ouverture narrative sans travailler parallèlement — au minimum au regard de la pensée analogique — sur la fin du récit, nous répondrons ce que nous avons énoncé comme prémisses à notre discours, à savoir que le type de «conte» auquel nous nous sommes référé renvoie à une manière de traiter du référent social, saisi dans le déroulement des rites du quotidien, de la mise en pratique du fonctionnement de la société regroupée en familles, villes, catégories socio-professionnelles etc.

monde est fait pour la femme». *La dédaigneuse Provinciale*. Voici le début de cette nouvelle : «En France, dans un siècle où la vraie philosophie éclaire toutes les classes de la société, dans un pays où ...». *L'huissière*, etc. (cf. *ibid.* p. 304) ; cette nouvelle se présente sous forme d'enquête : «A quel excès la corruption des mœurs est parvenue ! Mais les exclamations sont inutiles ! Il faut rechercher les causes.»

²¹ Marquis de Sade, *Historiettes*, etc., *op.cit.*. Pour *Aventure incompréhensible*, cf. pp.49-55 (conclusion sur le mystère persistant, p.55) ; pour *La Prude* etc., cf. pp. 65-75 (voir conclusion désabusée, *statu quo*, p. 75) ; pour *Le Cocu* etc...*ibid.*, pp. 252-267 ; pour *L'heureuse feinte*, pp. 22-25 ; pour *Augustine*, etc., pp. 116 -136 ; pour *Le Président mystifié*, pp. 141-244.

Vu sous cet angle, le conte en France à la fin de l'Ancien Régime et sous la Révolution (du moins pendant la première décennie révolutionnaire) rappelle des principes d'oralité renvoyant effectivement et naturellement à des comportements soucieux d'échanges directs, «pris sur le vif» sans excessif et artificiel décalage dans le temps.

Le récit qui en découlera ou plus exactement le récit-amorce fondé sur un constat immédiat hésitera entre l'extrapolation initiale, produit d'une somme d'observations et de réflexions accumulées, et l'illustration qui, elle, conduira à l'élargissement de nature éthologique. Conte au contenu vérifiable, à portée des sens (et d'abord de l'ouïe), mais conte — manière de rapporter un état donné certes transformable selon les exigences de la fiction.

Ambivalence ou ambiguïté si l'on veut, comme ce pourrait être la nature du récit fantastique à double langage. Lequel prévaut de ces deux aspects, l'un éthique débouchant sur une norme, un précepte, une maxime, l'autre ponctuel, «fait divers» au regard d'une communication systématiquement journalistique, et relatif à l'événementiel ? Bien difficile à dire, et dans ce domaine la statistique ne serait pas d'une grande aide, ne pouvant fournir qu'une précision illusoirement mathématique.

Quoi qu'il en soit, l'ouverture narrative se ressent d'un double principe qui guide une grande majorité de ces auteurs : d'une part celui qui vise un public d'auditeurs implicite appelé d'entrée à être captivé et qui implique la présence d'un «lecteur», auditeur potentiel par excellence ; d'autre part celui qui ne peut pas ne pas renvoyer à des composantes du message oral, personnalisé ou anonyme.

En somme, le conte de la seconde moitié du XVIII^e siècle en réfère en priorité à l'art de conter, même quand il lui arrive d'être transhistorique (cas — déjà — du conte moral de Crébillon fils, *Le Sopha*, de 1740)²² ; il sacrifie

²² Crébillon fils (1707-1777), *Le Sopha*, conte moral (1740), présentation par Albert-Marie Schmidt, Paris, Chr. Bourgeois, U.G.E., 10 x 18, 1966.

Début du récit : «Il y a déjà quelques siècles qu'un prince nommé Schah-Baham régnait sur les Indes. Il était petit-fils de ce magnanime Schah-Riar de qui l'on a lu les grandes actions dans *Les Mille et Une Nuits* et qui entre autres choses se plaisait tant à étrangler des

d'entrée au rite de la narrativité (cas des deux contes de Diderot, *L'oiseau blanc* dit «conte bleu» posthume et surtout *Ceci n'est pas un conte*, de 1773). Le plus souvent il s'auto-définit et fait auto-référence.²³

Jean LACROIX
UNIVERSITE PAUL-VALERY MONTPELLIER III.

femmes et à entendre des contes». p.26 : le sultan vient à y définir le genre des contes et le chapitre premier s'intitule «le moins ennuyeux du livre» !

²³ Diderot : *L'oiseau blanc* ne fut pas publié du vivant de son auteur ; il est aussi un conte au second degré qui, sur le thème du divorce entre le pouvoir et la vérité, sacrifie au rite de la narrativité. Quant à *Ceci n'est pas un conte* (de 1773), beaucoup plus court (une vingtaine de pages seulement), il est de son côté une poétique de la narration orale adressée à un lecteur impliqué dans l'histoire : «Lorsqu'on fait un conte c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur.

Voilà pourquoi j'ai introduit *dans le récit qu'on va lire* et qui n'est pas un conte ou qui est un mauvais conte si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence».

Pour ces deux contes, voir Diderot, *Œuvres Complètes*, Club Français du Livre et Société Encyclopédique Française, 1969, t. I, pp. 407-488 et t. X, pp. 151-171.

L'INCIPIT DANS LES NUITS REVOLUTIONNAIRES DE RETIF DE LA BRETONNE

I

Choisir d'étudier les *incipit* des *Nuits* de Rétif dans les volumes XV et XVI, c'est sans doute aller vers le plus accessible puisque ces *Nuits* se trouvent en livre de poche sous le titre apocryphe — qui mécontente certains rétiviens — de *Nuits révolutionnaires*¹, mais il peut y avoir une autre raison : ce sont des textes dont les caractéristiques mettent l'*incipit* dans une situation bien particulière, et dont j'espère montrer ici l'intérêt.

En effet :

I-1 chaque texte fait partie d'une série : ces *Nuits* de la *Semaine nocturne* et des *Vingt nuits de Paris* prolongent une formule narrative déjà mise au point dans les 385 *Nuits* qui précèdent. On peut s'attendre *a priori* à ce que certaines fonctions «classiques» de l'*incipit*, comme celles de localisation, de temporalisation, d'installation du narrateur² perdent de leur tranchant, puisqu'il ne s'agit pas tant de commencer que de recommencer («*Reprends, hibou, ton voile ténébreux [...]*» p. 190), de continuer. D'ailleurs, leur «préambule» et «avis» situent la *Semaine nocturne* et les *Vingt Nuits* dans une continuité : celle définie par un lieu, le Palais-Royal, où une «matière plus grave» (p. 17)

¹ Toutes nos citations se réfèrent à l'édition que B. Didier a donnée sous ce titre, avec une préface de J. Dutourd, à la Librairie Générale Française, en 1978.

² Celle que Ch. Grivel appelle «mise en intention de la narration» ; cf. *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, p. 98.

va succéder aux «filles[...]cirque[...]Sunamites[...]etc», celle d'une entreprise même : «*Les nuits de Paris sont un ouvrage qui doit avoir une continuation...*» (p. 189). Que devient l'*incipit* s'il n'est plus vraiment inauguration, instauration³ ?

I-2 comme les *Nuits* qui précèdent, mais de façon plus systématique encore, les *Nuits révolutionnaires* font coexister deux niveaux narratifs, celui des errances du «hibou-spectateur» et celui des «histoires» qu'il rapporte de ces errances⁴. Or la démarcation entre ces deux sortes de diégèse est justement faite, entre autres, par l'*incipit* de la nouvelle ou histoire incluse. Il y a donc, par *Nuit*, deux *incipit* : celui de la *Nuit* comme unité textuelle et celui de l'*histoire* incluse.

I-3 Si D. Masseau a pu parler de «*récit historique*», c'est que l'Histoire (avec un grand H) a fait en effet irruption dans ce système narratif bien rodé ; les 8 *Nuits* de la *Semaine nocturne*, les 21+5 des *Vingt nuits* sont désormais datées, élément nouveau du paratexte, car une Histoire toute fraîche, l'actualité historique des mois précédant la narration, les a désignées comme «intéressantes» et non plus le seul narrateur. Ce qui implique une référence commune avec un lecteur qui a peut-être vécu certains événements de ces journées et ces nuits, ou qui, plus sûrement, en a déjà pu lire le récit dans les journaux, lesquels leur ont déjà donné une forme narrative.

Soit, pour formuler de façon plus concise ce qu'on peut dire des conditions de lecture particulières auxquelles est soumis ici l'*incipit* : ça ne commence pas, ça continue ou ça recommence, ça commence deux fois, et ce qui commence est, d'une certaine façon, en partie déjà connu, déjà raconté.

C'est à la lumière de ces observations que je décrirai les *incipit* dans les *Nuits révolutionnaires*, d'abord ceux de l'unité textuelle que forme la *Nuit*, ensuite ceux de l'*histoire* incluse, en faisant apparaître, sur la base des récurrences observées, de possibles *topoi*.

³ G. Genette, «Le statut pragmatique de la fiction narrative», *Poétique*, 78, 1989, p. 249, note 22)

⁴ Ce que D. Masseau dans son article des *Etudes rétiviennes* (11, déc. 1989, p. 187) appelle «récits historiques» et «nouvelles».

II-1

Dans les *incipit* des *Nuits* dites «révolutionnaires» je vois se dessiner trois types d'*incipit* :

II-1-1 Dans le premier, que j'appellerai : le «vol du hibou», ou bien le «narrateur ambulante», le narrateur amorce un déplacement dans l'espace parisien, avant de voir ou entendre ce qu'il va raconter⁵. La version négative note l'absence de déplacement : «*je m'étais renfermé* (XVI, 13), *je m'étais couché tranquille* (XVI, 3 surn.)». Dans le second, encore un verbe de mouvement, mais avec un acteur historique comme agent (le roi, les Etats Généraux, la Convention, des «*bandits*»); je l'appellerai l'«Histoire en marche»⁶.

Ces deux *incipit* ont en commun le déplacement dans l'espace : c'est en faire une métaphore du récit, *topos* dont il faudrait remonter la trace. D'autre part, et littéralement cette fois, c'est faire de l'*incipit* la préface d'une rencontre. Or, dans la toute première page de ses *Nuits*, Rétif énonçait son programme en termes de rencontre : le Hibou-spectateur, écrivait-il «*s'est rencontré*» avec des «*événements*» (ce qu'il décidait de constituer en événement). Ici, deux trajectoires vont se croiser, celle du promeneur nocturne et celle des acteurs historiques ; de leur rencontre va naître la *Nuit*. L'*incipit* sera le départ de l'une ou l'autre de ces deux trajectoires, l'une appartenant au domaine privé, l'autre au domaine public.

Enfin, vus comme acte de parole, ces *incipit* affirment une vérité, nous offrent ce que la pragmatique appelle de *l'assertif*, et rien ne permet de suspecter le *sérieux* de l'énonciation, pas plus que le *réel* de l'énonciateur, comme dans un journal.

II-1-2 Il en est de même dans le troisième type d'*incipit*⁷ : même sérieux, même réel dans l'énonciateur, mais l'acte illocutoire est également expressif : le narrateur nous dit son sentiment sur l'événement qui va être le contenu de la *Nuit* ; il annonce, il prophétise (à bon compte puisque la narration est rétrospective), et c'est du temps qui est en jeu, non de l'espace

⁵ XV, 2, 4, 8; XVI, 1, 2, 7, 13, 16, 17, 19, 2 surn.*, 3 surn.surn = «surnuméraire».

⁶ XV, 1, 3, 6; XVI, 3, 4, 6, 14

⁷ XV, 5, 7; XVI, 5, 9, 10, 12, 15, 18, 20, 21, 1 surn., 4 surn., 5 surn.

comme plus haut. Ce qui va suivre, qu'il va dire, c'est soit «*un jour d'allégresse et de joie [...] des prodiges [...] un jour à jamais célèbre [...]*», soit «*une époque terrible [...] mémorable et terrible [...] une sombre horreur [...] des malheurs*», ou bien encore ni bonheur ni malheur, un vide événementiel qui motive une ellipse : «*je laisse tous les traits de second ordre[...] un long temps sans événements bien marqués*», des «*événements connus*» sur lesquels il faut passer «*légèrement*». Dans ce rôle prophétique, le «*je*» du narrateur se gonfle, devient un «*nous*» porte-parole d'une collectivité patriotique dont il a partagé heurs et malheurs, mais dont aussi il se détache de temps à autre comme celui qui sait mieux que les autres : «*Quelle est donc la cause [...] ? la voici (XVI, 18)*», «*Console toi, ô nation française [...]* (XVI, 1 surn.)». Or cette annonce emphatique de l'événement à raconter, comme «*mémorable*», évalué selon une grille simple (bonheur, malheur, ou bien rien, on passe), annonce renforcée comme ici par des titres qui font sommaire («*Massacres du 2 au 5 septembre*», «*Louis à la cour*», «*Événements de la guerre*», «*Pillage des épiceries*»), cette forme d'*incipit* rappelle l'énonciation à l'œuvre dans le journal telle que la décrivent Cl. Labrosse et P. Rétat⁸. Par exemple, le narrateur y présente aussi comme «*mémorable*», comme faisant «*époque*», ce qu'il va raconter : «*[...]les mots mémorable et époque reviennent comme une rime et forment un paradigme actif, presque un stéréotype*» (*op. cit.*, p. 98).

L'*incipit* de l'unité-Nuit, nous montre donc Rétif oscillant entre deux positions du narrateur : celui qui sait déjà, et, comme d'un poste fixe, annonce ce que sera l'événement, celui qui se met en mouvement sans savoir ce qu'il va rencontrer, croiser sur son chemin.

II-2 Je décomposerai l'*incipit* des «*histoires*» en deux éléments : origine de l'histoire et amorce, dont j'analyserai d'abord le second.

II-2-1 Du point de vue de la syntaxe narrative, l'*incipit* joue son rôle d'amorce de façon classique avec une entrée directe, franche, dans le narratif⁹ :

⁸ *Naissance du Journal révolutionnaire. 1789*, PUL, 1989.

⁹ C'est-à-dire, suivant une définition minimale : un agent, un état, une intention de l'agent qui promet un changement, avec sa cause et le propos, et la dose nécessaire d'inusuel, d'inattendu : (U. Eco, *Lector in fabula*, p.137), ou bien : un système de relation entre les personnages caractérisé par le déséquilibre, l'instabilité (Ch. Grivel *op. cit.* p.144-45).

cela prend la forme du déplacement qui précède la rencontre (comme l'arrivée à Paris), du désir contrarié par un obstacle (celui de l'âge, celui de la classe sociale)¹⁰, illustrant ce que P. Testud a établi de la linéarité de la nouvelle chez Rétif¹¹ : nous avons le bout de la ligne, il n'y aura qu'à tirer, la suite viendra.

Plus rares, et plus intéressants me paraissent les exemples d'*incipit* en forme d'énigme¹², car la linéarité est momentanément brisée : il va falloir revenir en arrière pour expliquer les dialogues incompréhensibles qui ouvrent «*La dame qui prostitue une autre pour sa fille*», «*La Fille enlevée par haine*», «*La Fille parcheminée par sa mère*» et les «*Jacobines*». L'énigme se loge dans des discours qui ont en commun de mettre en question l'identité d'un personnage : de qui a joui Breteuil si ce n'est pas de ma fille (XVI, 3, p. 202) ? qui est la mère de la petite fille (XVI, 4, p. 209) ? qui a été enterré (puisque ce ne peut être «*mon amie que voilà*» (XVI, 5 surn., p. 376) ; quant au troisième exemple (XVI, 8, p. 232), le changement d'identité y est ouvertement posé par le visage couvert d'un parchemin et le changement de nom. Or il ne s'agit pas de n'importe quelle identité, mais chaque fois de celle d'une fille, d'une jeune fille, en butte au désir d'un homme plus âgé, ou bien (dans XVI, 4) à la violence (de nature sexuelle) d'une femme certes, mais fort peu féminine suivant les critères mêmes de l'auteur. C'est alors qu'on s'aperçoit que ces formes récurrentes d'ouverture nous ont conduit dès les premiers mots donc, en plein dans les obsessions rétiviennes, principalement incestueuses.

Cela est également visible dans une autre forme d'ouverture que je proposerai à l'ordinateur sous le nom de la «rencontre des sœurs», soit : un homme rencontre et désire l'une de plusieurs filles ou femmes liées par la parenté et/ou la ressemblance. Or l'analyse a été faite¹³ qui montre que ces nouvelles reposent sur le même «*fantasme du mâle unificateur et reproducteur*», «*l'utopie d'un ordre polygame*» ou «*la pluralité des femmes comme celle des enfants ne peut qu'augmenter le bonheur*» (art. cit. 109). Le *topos* d'ouverture, ici, quelle que soit son ancienneté (à rechercher peut-être du côté des contes de fées), donne un accès direct au monde des fantasmes de

¹⁰ XV, 4; XVI, 1 surn.

¹¹ *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Droz, 1977, p. 292.

¹² Un *topos* d'ouverture qui sera très exploité au XIXe siècle; cf. Antonia Fonyi, «Nouvelle, subjectivité, structure», *Revue de Littérature Comparée*, oct-déc. 1976

¹³ Par Béchir Garbouj dans *Frontières du conte*, CNRS, 1982.

Rétif, celui où le noyau familial est «*ressoudé par le désir indivisible du père*» (*ibid.* 105).

D'un point de vue de *pragmatique*, la question du *sérieux* ou du *fictif* de l'énonciation, du caractère *réel* ou non du narrateur est plus difficile à trancher. A première vue, on est dans cette «*assertion teinte*» de la fiction¹⁴. Rétif cependant fait tout pour que la balance penche vers le *réel* et le *sérieux*, en nous disant l'origine de l'histoire, c'est-à-dire l'acte de communication orale qui a précédé celui de la narration écrite, l'oral cautionnant l'écrit : «*Voici une aventure qui nous fut rapportée (XV, 1) [...] Voici une aventure contée le même soir (XV, 2) [...] racontez-nous vos aventures, lui dîmes-nous (XV, 7) [...] je vous reconnais ([...]) je vais vous raconter une horreur, avec la permission de ces dames (XVI, 1) [...] etc.*».

II-2-2. Cette origine, mention de la source (sous la forme d'un témoignage oral) peut être considérée comme faisant partie de l'*incipit*, d'autant plus qu'elle tend de plus en plus, quand on passe de la *Semaine nocturne* aux *Vingt nuits*, à suivre le titre au lieu de le précéder.

Cet acte de communication de l'histoire met en jeu deux partenaires qui vont l'un et l'autre prendre du corps, s'épaissir. Si l'on considère les deux extrémités de la série, on passe d'une histoire qui «nous» a été racontée, par on ne sait qui, à un informateur qui dit : «*Citoyen [...] ma fille aînée vient de me dire à l'oreille qui vous étiez : Cette connaissance sera le motif de ma confiance [...]*», c'est-à-dire d'une transmission anonyme à la confiance d'un citoyen à un autre citoyen, reconnu, identifié comme auteur, confiance justement motivée par cette identité d'auteur reconnu.

Le narrateur passe ainsi du rôle de récepteur neutre à celui d'auteur à qui l'on raconte pour qu'il en «*fasse usage*» (XVI, 3 surn.) («*il nous historiera*» *ibid.*), qu'il le «*transmette au public*» (XVI, 5 sur) ; mais le rôle le plus fréquent, toujours dans la partie de l'*incipit* qui explique l'origine de l'histoire qui va être contée, est celui d'espion-voyeur, et l'on retrouve alors le «narrateur ambulant» de tout à l'heure, défini comme mouvement et perception : «*La crainte de devenir suspect me fit sortir du château [...] dans le jardin [...] j'entrevis trois personnes qui parlaient [...] je retins mon haleine pour*

¹⁴ Définie par Searle, «Le statut logique du discours de la fiction», *Sens et expression*, Ed. de Minuit, 1982), discutée et enrichie par G. Genette, art. cit.

entendre [...] un homme disait[...]», telles sont les lignes qui précèdent l'ouverture «*énigmatique*» de XVI, 3, «*La dame qui prostitue une autre pour sa fille*» (201).

Or ces rôles sont bien ceux du journaliste, et répertoriés comme tels par les auteurs qui ont étudié la question, qu'il s'agisse du journalisme «*masqué*» étudié par Sgard et Gilot, avec les innombrables «*Spectateurs [...] Observateurs[...] Glâneurs[...] Espions*» qui ont paru au cours du XVIII^e siècle¹⁵, journalisme dont l'une des fonctions était la «*fonction de collecte*», ou du journalisme de la jeune presse révolutionnaire de 1789 étudiée par Cl. Labrosse et P. Rétat¹⁶, où, parmi les fonctions du journaliste à l'œuvre dans le texte de ces journaux, figurent : le «*journaliste témoin*», délégué du public sur les lieux de l'action, et le «*journaliste observateur et censeur*», celui qui dévoile le mal caché¹⁷.

Donc, l'*incipit* des histoires incluses est fait d'une explication de l'origine orale de l'histoire et d'une amorce narrative : Rétif ne s'y montre pas sous le même visage : un «*auteur*» reconnu par la rue et bien proche du «*journaliste*»¹⁸ dans le premier élément, et l'inventeur d'histoires qui disent de façon assez insistante ses fantasmes dans le second.

III. bilan :

1. Malgré un certain souci de variété (exprimé dans la XXXIX^e *Nuit*), et combattu par le désir exprimé de ne pas «*varier mal à propos le style*» (190), Rétif se répète, et même sur le parcours réduit de ces 34 dernières *Nuits*, il y a bien ici une topique de l'*incipit*.

2. On y retrouve le paradoxe qui fait l'intérêt de l'étude du *topos* : que c'est dans le plus commun que se dit et se lit le plus personnel. Je ne pense pas

¹⁵ «*Le journaliste masqué*», J. Sgard, M. Gilot, *Le Journalisme d'Ancien Régime*, PUL, 1982.

¹⁶ Ouv. cit.

¹⁷ Une presse dont les titres nous font bien penser à certains des rôles que prend le narrateur principal des *Nuits* : «*Le Furet parisien ... l'Ecouteur aux portes ... Le Rôdeur français ... Le Dénonciateur national...*», ouv. cit., I.

¹⁸ «*Le point de contact entre le journal et le roman, c'est la nouvelle*», J. Sgard, «*Prévost romancier et journaliste*», *Cahiers Prévost d'Exiles*, 6, 1989, p. 27.

seulement à ses fantasmes familiaux, signalés tout à l'heure, mais à sa situation dans le champ littéraire et historique. La mécanique des *Nuits* fonctionne encore : déambulation, collecte d'histoires, etc. ; mais quelque chose se grippe car «l'intéressant» que le Hibou nocturne dévoilait est fortement concurrencé, voire supplanté par l'extraordinaire, le «mémorable» que l'Histoire apporte au quotidien, et que le journal a déjà fixé comme tel; de plus l'espace public de la rue le dérouté ou lui fait peur. C'est pourquoi, plus la Révolution avance, et vers ce qui l'effraie, plus il renforce sa présence subjective, et comme rêveur éveillé, et comme figure de citoyen-témoin, utile comme «historien», et d'auteur que l'on reconnaît dans la rue, mise en scène de soi qui est parade, défense, assez pathétique en somme.

3. Ainsi l'*incipit* n'est pas indifférent, même lorsqu'on aurait pu croire que, d'un point de vue strictement fonctionnel, il servait moins, dans une série. Peut-être sa valeur est-elle dans le geste rituel qu'il constitue, et un rituel présuppose un temps cyclique et le recommencement¹⁹. Il est le point où l'auteur se donne le plaisir démiurgique du geste verbal qui capte le lecteur. Rétif se donne ce plaisir toutes les 5 pages (et non seulement dans les *Nuits*, mais dans les *Contemporaines*, les *Françaises*, les *Parisiennes*, etc). Qui sait si le plaisir de commencer et commencer encore et encore n'est pas à l'origine de la prolifération des formes brèves, chez lui et d'autres ?

Henri LAFON,
UNIVERSITE DE VALENCIENNES

¹⁹ «Réactualisation de l'événement primordial ... en restaurant le monde tel qu'il était au moment où il venait de naître, en reproduisant les gestes que les Dieux avaient faits pour la première fois *in illo tempore*», M.Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Idées-Gallimard, p.16-17.

LES OUVERTURES NARRATIVES DES ROMANS DE PIGAULT-LEBRUN

Mon analyse des *incipit* romanesques de Pigault-Lebrun s'est organisée autour de trois questions fondamentales :

1ère question : quelle est la forme d'actualisation du *topos* ou des *topoi* constitutifs des *incipit* : se présentent-ils sous forme d'un micro-récit ou d'une séquence narrative ?¹

2e question : quels sont, en dehors du plan narratif toujours présent, les autres plans textuels concernés par l'*incipit* ?

3e question : quels types de rapports (juxtaposition, consécution) s'établissent-ils entre les différents plans textuels concernés ?

1ère QUESTION — Forme d'actualisation du *topos* ou des *topoi*

15 des 19 *incipit* romanesques étudiés présentent une structure formelle qui correspond à celle qui caractérise le micro-récit.

4 seulement des 19 *incipit* relèveraient donc du deuxième cas de figure, celui de la séquence narrative.

En ce qui concerne *la configuration de type micro-récit de l'incipit*, celle-ci, dans le cas de Pigault-Lebrun, se trouve presque toujours signalée par les textes eux-mêmes. Je veux dire par là que l'on trouve des marques

¹ Voir à ce sujet : Michèle Weil, «Comment repérer et définir le topos ?» in *Actes du colloque de Toronto*, éd. Nicole Boursier et David Trott, - «La naissance du roman en France», (mars 1988), coll. *Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature*, Paris - Seattle - Tübingen, 1990, pp. 123-137.

énonciatives, au niveau des intitulés des chapitres notamment, qui désignent soit l'ouverture, soit l'ouverture *et* (implicitement ou explicitement) la clôture du micro-récit *incipit* en question.

Les marques les plus fréquemment retenues pour manifester le trait sémiologique ouverture, commencement, de l'*incipit*, se trouvent, directement ou indirectement, associées aux lexèmes : *introduction* (six romans)² ; *exposition* (un roman) ; *commencement* (un roman) ; ou au sémème *présentation* du «héros» (trois romans)³.

La clôture de l'*incipit* se trouve parfois désignée par l'intitulé du chapitre qui suit (chap. II). C'est un procédé utilisé dans les romans suivants :

Tableaux de société

(chap. I - «Introduction»)

(chap. II - «J'entre en matière»)

Angélique et Jeanneton

(chap. I - «Introduction»)

(chap. II - «J'entre en matière»)

L'égoïsme ou nous le sommes tous

(chap. I - «Introduction»)

(chap. II «Que ferai-je de ces deux hommes-là ?»)

La famille Luceval

(chap. I - «C'est toujours par celui-là qu'on commence»)

(chap. II - «Ce qu'ils étaient tous deux»).

Parfois, elle se trouve marquée par la présence du sème terminativité (c'est-à-dire que l'événement qui était en train de se dérouler touche à sa fin). Ainsi, à la suite d'une conversation, deux personnages prennent congé l'un de l'autre :

«-Bonne chance, voisin. Moi, je reprends mon rabot». (*Angélique et Jeanneton*, p. 2).

² C'est le cas par exemple de *L'enfant du carnaval*, dont le chapitre I porte l'intitulé : «Introduction nécessaire».

³ On le vérifie dans : *L'homme à projets* (chapitre I - «Faisons connaissance avec notre héros») ; *Jérôme* (chapitre I - «Ce que je suis ou ce que je ne suis pas») ; *L'observateur ou M. Martin* (chapitre I - «M. Martin»).

«-Bonsoir, Monsieur. - Bonsoir, François» (*La famille Luceval*, p. 12)

Ou alors c'est le narrateur qui met un terme au «dialogue» qu'il entretenait avec son lecteur :

«Je prends congé de vous à regret, mon cher Lecteur, ou mon aimable Lectrice : mais, c'est pour m'occuper de ce que je vais vous dire, et vous ne pouvez me savoir mauvais gré du motif» (*L'Officieux ou les présens de nocces*, p. 195)⁴.

Il va de soi (on vient de le voir à travers les exemples donnés) que les deux procédures utilisées pour marquer la clôture de l'*incipit* peuvent coexister.

Seuls trois romans jouent différemment avec l'utilisation du marquage énonciatif :

Tout ce qu'on voudra ne comporte pas, semble-t-il⁵, un chapitre initial qui soit désigné soit comme «Introduction», soit comme «chapitre I».

Adélaïde de Méran et *Les aventures de Chérubin* commencent, respectivement, par deux chapitres intitulés «Introduction», «chapitre I».

Cependant si le marquage énonciatif d'ouverture, ou même son absence, n'offre pas de difficulté, la clôture par contre ne coïncide pas, je crois (et dans le cas des deux derniers romans cités ci-dessus), avec la fin des chapitres censés exercer la fonction «commencement». En effet, à mon avis, l'*incipit* se terminerait au moment où deux analepses sont mises en scène⁶. Celles-ci constitueraient donc le point d'ancrage du corps du roman et marqueraient le lieu/le temps de clôture de l'*incipit*.

⁴ Dans ce cas précis, la présence du sème inchoativité («ce que je vais vous dire») ne fait qu'accroître le caractère de terminativité, de clôture, du chapitre précédent (chapitre I).

⁵ J'ai travaillé en effet sur un microfilm qui ne portait pas la mention de la date de publication du texte qui lui avait servi de support.

⁶ Dans le cas d'*Adélaïde de Méran*, l'analepse vise la remémoration du passé des deux amies (évoquant de lieux, de personnages) ; en ce qui concerne *Les aventures de Chérubin*, elle porte sur les circonstances dans lesquelles s'est déroulée la rencontre des futurs parents de Chérubin.

L'actualisation de l'*incipit* en séquence narrative serait la procédure utilisée dans les romans suivants : *La folie espagnole*, *Les barons de Felsheim*, *Mon oncle Thomas*, *Le garçon sans souci*.

En ce qui concerne ces romans, les événements s'enchaînent d'une façon continue, ininterrompue ; les actions s'articulent si fortement entre elles qu'il est impossible, je crois, de situer d'une façon rigoureuse les moments discursifs qui pourraient correspondre aux segments terminaux des *incipit*. Les délimitations que j'ai opérées restent, par conséquent, et pour ce qui est de ces quatre romans, assez aléatoires et discutables, puisqu'elles sont fondées sur des segmentations que j'ai «imposées» aux textes⁷.

2e QUESTION — Plans textuels concernés par l'*incipit*.

Pourquoi ce point dans le cadre de mon exposé ?

J'ai trouvé en fait qu'il serait plus intéressant de mettre en valeur les plans textuels actualisés par Pigault-Lebrun au niveau des *incipit* que de vous présenter ici une énumération détaillée des *topoi* repérés. Celle-ci pourra être trouvée dans le fichier documentation, ultérieurement.

Pigault-Lebrun joue, au niveau des *incipit*, avec quatre plans textuels : plan énonciatif, narratif, axiologique et, forcément, plan de la mise en

⁷ Pour ce qui est de *La folie espagnole* et *Les barons de Felsheim*, «j'ai fait» coïncider la fin de l'*incipit* avec le départ de l'homme aimant (figuré par les comtes d'Aran et de Cerdagne) et le départ du fils (Ferdinand XV), respectivement. Il m'a en effet semblé que le corps de chacun de ces deux romans y trouvait son point de support, au sens où les événements à venir découlaient de l'*achèvement* de ces actions premières (départ de l'homme aimant ; départ du fils). Dans le cas de *Le garçon sans souci*, l'*incipit* se terminerait avec la réalisation de la suite du couple d'amants de leurs foyers respectifs, fuite qui marque le début de leur vie aventureuse. L'*incipit* de *Mon oncle Thomas* se concluerait au moment où s'achève la description des origines du personnage principal (l'oncle Thomas) et où commence la présentation (en partie sous forme d'une analepse) de «mademoiselle Rosalie», sa mère. Ainsi, l'*incipit* de la *Folie espagnole* serait constitué par les cinq premiers paragraphes ; celui des *Barons de Felsheim*, par les sept premiers paragraphes ; celui de *Le garçon sans souci*, par les dix-sept premiers paragraphes ; et celui de *Mon oncle Thomas*, par les trois premiers paragraphes.

discours⁸. C'est-à-dire que les *topoi* repérés relèveraient soit isolément soit simultanément de ces quatre plans.

Commençons par le *plan énonciatif* (c'est peut-être celui qui recouvre le plus grand nombre de *topoi*).

Plusieurs cas de figure sont à prendre en considération :

1er cas : celui qui porte sur la définition du lieu à partir duquel on parle, on raconte ; il s'agit ici de toutes les assertions portant sur le statut véridictoire assumé par celui qui prend la parole. On le trouve dans :

- *L'enfant du carnaval* : ayant décidé d'écrire un roman et de se soumettre à «l'usage reçu», le narrateur se sent obligé de raconter l'histoire de ses origines⁹ ;
- *Jérôme* : une fois prise la résolution d'écrire en historien, le narrateur déclare qu'il ne peut pas — vérité exige — «filer une reconnaissance bien pathétique» (p. 15) ; bien au contraire, il est forcé d'avouer qu'il n'a jamais connu son père ou sa mère¹⁰ ;

2e cas : celui qui renvoie à la position du narrateur à l'égard de l'étendue de son savoir sur l'univers représenté (il s'agit encore, bien sûr, de l'univers véridictoire du texte, mais la problématique est envisagée sous un angle différent).

C'est le cas de :

⁸ J'ai pris en ligne de compte le plan de la mise en discours car je suis persuadée que toute étude portant sur la topique romanesque doit s'occuper de cette question et ce dans la mesure où il semblerait que certaines périodes ou mouvements littéraires aient eu recours d'une façon constante, *récurrente* à une forme discursive particulière. Il m'a paru donc pertinent d'étudier, au niveau des *incipit*, les différentes procédures de mise en discours dans le but de répertorier, éventuellement, des *topoi* relevant de ce plan textuel.

⁹ «Il n'est pas de héros de roman qui n'instruise le public des moindres détails de sa naissance, et ce n'est pas ordinairement la partie la plus intéressante de l'ouvrage, car nous naissons à peu près de la même manière ; mais comme il faut commencer par le commencement, je me soumettrai à l'usage reçu, et je dirai, le plus brièvement qu'il me sera possible, quand, comment et pourquoi je vins au monde» p. 27.

¹⁰ «Vous croyez sans doute que le voile qui couvre ma naissance se lèvera un jour (...) : détrompez-vous (...). J'avoue que je pourrais, comme un autre, préparer de loin et filer une reconnaissance bien pathétique, bien prévue, bien ennuyeuse ; mais je suis historien, et non romancier», pp. 14-15.

- *Angélique et Jeanneton*, où le narrateur avoue son ignorance totale vis-à-vis du roman qu'il va écrire¹¹ ;

- *L'officieux ou les présens de nocés* : ici le narrateur se demande comment il va procéder pour «remplir» le deuxième titre de son roman¹² ;

- *L'observateur ou Monsieur Martin* : dans le cadre de l'incipit de ce roman, le narrateur décide de jouer sur le mystère et le secret (mystère sur son propre savoir ; secret sur son personnage)¹³.

3e cas : l'identification de l'instance énonciatrice ; il s'agit alors de toutes les affirmations portant sur l'identité du je-narrateur, de la voix énonciatrice : me voici — dit cette voix — je suis un enfant naturel¹⁴, et / ou bâtard¹⁵, ou alors... je vous dirai plus tard qui je suis vraiment.¹⁶

4e cas : il concerne l'explication des procédures de mise en scène de l'univers énoncé/narré (il s'agit ici des réflexions concernant le mode de

¹¹ «(...) En attendant, commencez votre roman. — C'est ce que je veux faire. — Sera-t-il long ou court ? — Je n'en sais rien. — Triste ou gai ? — Je ne le sais pas davantage. — Mais enfin quel sujet ? ... — Je n'en ai pas et je ne m'en embarrasse guère. — Quoi ! point de plan ! — A quoi bon ? (...) J'écris la première phrase, et je m'abandonne à la providence pour le reste» p. 2.

¹² «Vous me demanderez peut-être pourquoi ce double titre. Je vous avoue, bien franchement, que je ne sais pas encore comment je remplirai le second» p. 195.

¹³ «Mais quel est ce M. Martin ? où est-il né ? qu'étaient ses parents ? quelle est sa fortune ? Diable, vous êtes bien pressé. Peut-être ne sais-je encore rien de tout cela. Que je le sache ou non, vous me permettrez de ne pas vous le dire : j'ai mes raisons pour me taire. Mais soyez tranquille : avant la fin du second volume, vous en saurez tout autant que moi», pp. 314-315.

¹⁴ «La grâce suffisante ne suffit plus, la grâce agissante agissait comme tous les diables ; Suzon, de son côté, qui n'avait jamais senti la main d'un homme errante sur ses charmes, et qui avait copieusement dîné, se trouva tout en feu ; le révérend la poussa. Suzon, qui n'avait pas prévu l'attaque, ne songea pas à la défense ; et le dimanche gras de l'an de grâce mil sept cent soixante-quatre, je fus fait sur la table de cuisine de M. Bridault (...), *L'enfant du carnaval*, p. 32 ; « Ma création fut le coup d'essai d'un page de seize ans, beau comme l'amour, et d'une petite marchande de mode de quinze, fraîche comme la plus jeune des Grâces», *Les aventures de Chérubin*, p. 11.

¹⁵ «Vous croyez sans doute que le voile qui couvre ma naissance se lèvera un jour (...) détrompez-vous», *Jérôme*, p. 14.

¹⁶ «Peut-être désirez-vous me connaître aussi (...) J'ai trente ans. Je ne suis ni borgne, ni bossu, ni boîteux. Voyez la suite de cet ouvrage, si vous voulez en savoir plus», *Une macédoine*, p. 11.

réalisation de l'acte d'énonciation romanesque en tant que tel). On le vérifie dans : *La famille Luceval*¹⁷, *L'officieux ou les présents de nocés*¹⁸, *Angélique et Jeanneton*¹⁹.

5e cas : le pacte de lecture. Il se trouve réalisé sous le mode implicite dans tous les cas cités précédemment. Il est explicité dans :

- *L'observateur ou Monsieur Martin* (le narrateur promet de dire tout ce qu'il sait avant la fin de son second volume, v. note 13 ci-dessus).
- *M. Botte* (le narrateur confirme le lecteur sur l'exactitude des connaissances qui lui ont été transmises sur le personnage, M. Botte.²⁰
- *L'officieux ou les présents de nocés* (voici, dit le narrateur, l'ouvrage que je vous avais promis²¹).

6e cas : il comprend toutes les références à la fonction de l'énonciation, de l'écriture romanesque.

Dans *l'Adélaïde de Méran*, c'est la fonction cathartique qui est mise en valeur²² ; par contre, la fonction exemplaire, moralisatrice est supposée déterminer l'écriture de *Tableaux de société*²³ ; finalement, dans *L'officieux ou les présents de nocés*, la fonction retenue est la fonction ludique²⁴.

¹⁷ «C'est toujours par celui-là /le chapitre premier/ qu'on commence», p. 5.

¹⁸ «(...) J'ai résolu de laisser courir ma plume au hasard, et d'aller droit devant moi, comme j'ai coutume de le faire», p. 194.

¹⁹ «(...) J'écris la première phrase, et je m'abandonne à la providence pour le reste», p. 2.

²⁰ «Je ne vous dirai rien du caractère de Monsieur Botte : je me flatte que vous le connaissiez», p. 17.

²¹ «Je ne peux d'ailleurs me dispenser d'écrire, car, dans mon dernier ouvrage, je n'ai pas dit adieu au lecteur, mais un simple *au revoir*», p. 194.

²² «Je l'avoue franchement que ton absence me cause un vide affreux, et, que d'écrire, c'est soulager mon cœur», p. 2.

²³ «J'ai une fille. Il y aura une époque, où l'expérience de sa mère lui sera utile, et si elle parvient à dire avec certitude : cet homme riche rit, et n'est pas gai ; cet autre me flatte, et il n'est pas vrai, je n'aurai pas perdu mon temps», p. 3.

²⁴ «Je vais donc vous faire *un officieux ou des présents de nocés*. Je ne sais si je vous amuserai, mais je vous assure que je ferai pour y parvenir...*l'impossible*», pp. 194-195.

Bien que tous les *incipit* comportent une composante narrative, dix romans semblent cependant accorder une place privilégiée au *plan événementiel*.

Adélaïde de Méran et la Folie espagnole s'ouvrent avec des segments narratifs importants touchant à la séparation (séparation de deux amies, pour le premier roman cité, séparation des amants pour le second) : *Une Macédoine* débute avec le départ impromptu et détaillé d'un groupe d'amis ; *Les barons de Felsheim* paraît organiser son *incipit* en fonction de l'aboutissement à la séquence narrative constituée par le départ de Ferdinand XV ; *Tout ce qu'on voudra* et *Monsieur de Roberville* semblent se structurer en fonction de l'acte du mariage (mariage de raison dans le cas du premier roman, mariage irréflecti dans le cas du second) ; *L'homme à projets* illustre la vanité, l'échec irrémédiable de tout projet ; finalement, *L'enfant du carnaval*, *Jérôme* et *Le garçon sans souci*, mettent ironiquement en scène la réalisation des rapports sexuels (statut, circonstances, conditions nécessaires à leur effectivation...).

Pour ce qui est du *plan axiologique*, celui-ci est parfois fortement mis en évidence à travers les assertions formulées par le narrateur ou les affirmations (dont le narrateur peut partager la validité ou non) avancées par les personnages.

Au niveau des *incipit*, l'univers de valeurs se structure fondamentalement autour des questions suivantes : les relations parentales, les rapports presque toujours décalés entre être/paraître, la dichotomie : raison VS imagination et/ou sensibilité, et, finalement, l'opposition entre égoïsme et générosité.

Pour conclure le point 2 : *le plan de la mise en discours*. Quelle est la modalité, la forme discursive dont le narrateur se sert pour commencer son roman : à savoir, qui parle et comment parle-t-on ?

Dans six romans la forme discursive réalisée est celle du dialogue. Cependant cette modalité discursive peut prendre des configurations diverses :

- présence «réelle» de deux interlocuteurs. C'est le cas des romans suivants : *Angélique et Jeanneton* (le narrateur-romancier dialogue avec un voisin) ;

M. Botte (M. Botte et un deuxième personnage entretiennent une discussion sur le neveu du premier ;

La famille Luceval (le maître et son valet discutent sur quelques questions existentielles²⁵) ;

L'égoïsme ou nous le sommes tous (deux personnages se disputent autour de la question de l'égoïsme).

- présence «simulée» de deux interlocuteurs (c'est-à-dire que seul l'un des deux «parle») : la «lettre». On le vérifie dans :

Adélaïde de Méran (celle-ci «écrit» à une amie qu'elle interpelle fréquemment au long du roman) ;

- présence de plusieurs interlocuteurs mais dont un seul a droit à la parole : le sermon. On le trouve dans :

L'homme à projets (le texte débute par le sermon grotesque d'un frère capucin).

Dans cinq romans (*Le garçon sans souci*, *Mon oncle Thomas*, *Les aventures de Chérubin*, *L'homme à projets*, *Monsieur de Roberville*), le narrateur utilise une forme discursive qui se trouverait à mi-chemin entre le discours direct et le discours indirect. Dans ces cas le je du narrateur se trouve à la fois dissimulé et visible derrière un «nous», un «on», «comme tout le monde sait». Pigault-Lebrun se sert de cette mise en discours pour avancer des vérités plus ou moins établies.

Le recours de la part du narrateur au discours direct se vérifie dans les romans où il est question d'une auto-représentation de son identité : *L'enfant du carnaval* ; *Jérôme* ; *Les aventures de Chérubin*.

3e QUESTION — Mode de fonctionnement, d'articulation, des plans mentionnés

Deux possibilités :

- la consécution. Dans ce cas, ce qui se passe sur le plan énonciatif détermine, par exemple, la structuration du plan narratif (c'est le cas de

²⁵ On ne peut pas ne pas penser à *Jacques le Fataliste*, de Diderot.

L'enfant du carnaval et de Jérôme²⁶) ; ou bien, à l'inverse, ce qui s'est produit sur le plan narratif (séparation des amies ; acquisition d'un savoir déceptif sur le monde) régit la production de l'acte énonciatif lui-même (on le constate dans *Adélaïde de Méran* et *Tableaux de société*, respectivement) ;

- la juxtaposition : c'est le cas par exemple de deux personnages qui dialoguent sur l'égoïsme, ou l'ennui de vivre.

Maintenant, et en guise de conclusion, *topoi* supposés ou *topoi* confirmés ?

Des occurrences-variantes de la plupart des *topoi* repérés au niveau des *incipit* romanesques de Pigault-Lebrun se trouvent chez d'autres auteurs.

Pour ce qui est du *topos* de l'enfant naturel,²⁷ je me permets de citer à titre d'exemple :

Bernardin de Saint-Pierre - *Paul et Virginie* ;
Victor Hugo - *Les misérables* ;
Marguerite Duras - *Le vice-consul*.

Le *topos* du mariage irréflichi, on le trouve, parmi bien d'autres, chez :
Balzac - *Le père Goriot*, *La cousine Bette* ;
Marguerite Duras - *La vie tranquille*.

Les *topoi* relevant du niveau véridictoire sont fréquents chez²⁸ :
Prévoist - *Manon Lescaut* ;
Rousseau - *La nouvelle Héloïse* ;
Choderlos de Laclos - *Les liaisons dangereuses* ;
Marguerite Duras - *Le ravissement de Lol V. Stein* ;
Robbe-Grillet - *La maison de rendez-vous*.

²⁶ C'est parce que le narrateur a décidé de parler en romancier ou en historien qu'il racontera ou ne racontera pas tel ou tel événement.

²⁷ Mais peut-être s'agit-il d'un type et non pas d'un *topos*, comme l'a suggéré M. Henri Coulet, lors du débat qui a suivi la présentation de cette communication.

²⁸ Il me paraît intéressant de signaler que les affirmations concernant soit le statut véridictoire des textes, soit la fonction de l'écriture romanesque, qui, au XVIII^e siècle — et à ma connaissance —, faisaient l'objet d'un «avis au lecteur» ou d'une «préface», se trouvent dans les romans de Pigault-Lebrun bien incorporées au texte romanesque. Cette manière de procéder sera très fréquente au XX^e siècle (même si on la trouve déjà au XIX^e siècle dans *Le Père Goriot*, de Balzac, par exemple). Les exemples les plus frappants me semblent être constitués par certains romans de Marguerite Duras (*Le ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*), d'A. Robbe-Grillet et de Claude Simon.

Les *incipit* rencontrés chez Pigault-Lebrun mettraient donc en scène, soit des *topoi* déjà exploités par la tradition romanesque, soit des *topoi* que cette même tradition confirmerait par la suite.

ŒUVRES ET EDITIONS CONSULTÉES

- *L'enfant du Carnaval*, éditions Desjonquères, 1989.
- *Les aventures de Chérubin, L'enfant du Bordel*, éditions Cythère, à l'enseigne de la volupté, 1800.
- *Jérôme*, chez Barba, Libraire, au Palais Royal, 1818.
- *La folie espagnole*, Romans populaires illustrés, Gustave Barba (sans date).
- *Angélique et Jeanneton*, Romans populaires illustrés, Gustave Barba (sans date).
- *Tout ce qu'on voudra*, Paris, Deforce-Cadot (sans date) microfilm.
- Pour les autres romans :
- *Œuvres complètes de Pigault-Lebrun*, Paris, J.N. Garba, 1822-1824, 20 vol. in 8°.

Je tiens à remercier ici M. Henri Coulet (à qui je dois le plaisir d'avoir découvert Pigault-Lebrun), Mme Michèle Weil qui a bien aimablement accepté une communication dont le corpus textuel dépassait un peu les limites chronologiques fixées par le colloque, Mme Ellen Constans et M. Jean-Pierre Alayrangues qui m'ont généreusement aidée dans une recherche de textes où il était question d'«enfants naturels».

Flora LARSSON,
UNIVERSITE DE LIMOGES

A PROPOS DE L'ÉPÎTRE DEDICATOIRE DES VŒUX TÉMÉRAIRES DE Mme DE GENLIS (1799)

Il s'agit ici de présenter brièvement une série de questions qu'a soulevées l'analyse ponctuelle d'une œuvre mineure, *Les Vœux Téméraires*, de Mme de Genlis. La narration est précédée d'une Épître destinée à Lady Edward Fitzgerald et à Mme Henriette Matthisen, élèves de Mme de Genlis.

Dans la mesure où le récit constitue une démonstration *a contrario* de la leçon énoncée dans l'épître, un problème méthodologique fondamental se pose, *a priori*. Le texte d'avertissement qui accompagne tant de romans du XVIII^e siècle doit-il être considéré comme adjuvant à l'ouverture narrative, ou comme texte à fonction uniquement discursive ? D'éminents critiques contemporains — citons pour mémoire J. Derrida, R. Barthes, Cl. Duchet, H. Mitterand, G. Genette, sans oublier W. Leiner — ont permis une approche plus scientifique du discours préfaciel : ils le considèrent comme «un des lieux privilégiés de la dimension paradigmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur» (G. Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982). Si de nos jours le paratexte (préface, épître dédicatoire, avertissement, postface, titre, etc.), cet ensemble d'indices qui forment l'entourage du texte, constitue une instance privilégiée de l'ouvrage où se fait le conditionnement du lecteur, qu'en était-il au XVIII^e siècle ? Interrogeons Furetière : «L'avertissement est le texte qu'on met au-devant d'un livre pour instruire le lecteur de l'ordre et de la disposition qu'on a observés, de ce qu'il a besoin de savoir pour en tirer l'utilité et lui en faciliter l'intelligence.» (*Dictionnaire Universel*, 1690)

La préface, tant utilisée au XVIII^e siècle, devait donc s'intégrer à la lecture du destinataire, contemporain de Mme de Genlis. Considérons alors que

le discours énonciatif éclaire le récit, voire le détermine, à ce moment précis. L'épître, instance énonciative, joue, de ce fait, un rôle déterminant au plan narratif. Mais si, ultérieurement, on omet la lecture du discours préfaciel, la signification du texte s'en trouve perturbée.

Ce problème fondamental étant soulevé, sinon résolu, venons-en aux questions posées par le paratexte lui-même.

L'épître dédicatoire tient-elle le même rôle que l'Avertissement au lecteur, la Préface, ou le discours préliminaire ? Il ne le semble pas. L'Épître dédicatoire vise un destinataire, un allocataire personnalisé. Même si, avec humour, A. Furetière, se moquant des habitudes éditoriales de son temps, dédicace *Le Voyage de Mercure* à «Personne», l'épître dédicatoire garde encore à la fin du XVIII^e siècle une fonction conative spécifique. Mme de Genlis la veut moralisatrice et pédagogique puisqu'elle s'adresse à deux de ses élèves considérées d'abord comme orphelines, puis devenues ses «filles d'adoption», enfin soupçonnées d'être — comme le souligne la *Correspondance Littéraire* de mai 1785 — les propres filles du duc de Chartres et de la romancière qu'il a nommée «gouverneur» de ses enfants légitimes. Les premiers lecteurs de l'ouvrage — après l'auteur — sont donc des lecteurs privés, privilégiés : Mme de Genlis les prie de recevoir l'ouvrage comme une «espèce d'hommage maternel». Les préfaces étant peu lues au XX^e siècle par le lecteur courant — *a fortiori* les épîtres — celle de Mme de Genlis peut échapper à la lecture des allocutaires publics postérieurs. Le roman prend alors un sens différent de celui annoncé dans le discours préfaciel et il y a disfonctionnement narratif.

La seconde question naît de l'examen du titre : *Les Vœux Téméraires ou l'Enthousiasme*. Selon Butor, un rapport existe entre le titre et le récit. L'intitulé constitue un programme narratif. Le titre conditionne le lecteur comme le discours préliminaire. Or les signifiants du titre et du sous-titre ne semblent pas parfaitement synonymes. Les signifiés des deux termes ne sont pas connotés péjorativement au même degré. Le premier signifie hardiesse, imprudence, passion. Le second se nuance davantage. Même si Mme de Genlis donne encore au signifiant «enthousiasme» le sens grec de «fureur divine, état physique désordonné comme celui des sibylles» (Littré. éd. 1964), elle ne peut occulter l'acception positive prise déjà au XVIII^e siècle chez Voltaire,

Rousseau, Diderot et beaucoup d'autres, c'est-à-dire : «Transport qui enlevant l'âme à elle-même, excite à des actes extraordinaires.» (*op. cit.*) Pour la romancière, le serment est hardi à l'excès, imprudent, guidé par la passion. L'emploi du terme «enthousiasme» introduit, de ce fait, une légère ambiguïté. Ainsi, dès le titre, au niveau lexical, se marquent la dimension paradoxale de l'ouvrage, le décalage, l'opposition entre le récit, narrant les malheurs engendrés par la fidélité conjugale, et le discours préfaciel. La fonction discursive efficiente dès le paratexte, titre et épître, se développe implicitement à l'aide d'indices au cours du récit qui, en apparence, présente un exemple de fidélité conjugale.

Dans ce roman, discours préfaciel et récit interfèrent, le plan énonciatif détermine le plan narratif, mais *a contrario*.

Ainsi Mme de Genlis narre les aventures de Constance. La jeune femme a épousé par amour, par convenances personnelles, Lord Clarendon. Peu après le mariage, le jeune époux meurt. Par fidélité conjugale, la belle veuve, riche héritière, fait bâtir un tombeau pour conserver les cendres du défunt. Devant le mausolée, elle prononce ce serment : «J'ai pu sans mourir contempler ce tombeau, mais j'y dépose, j'y laisse tout ce qui me reste, une odieuse et funeste liberté (...) Je m'engage, par tout ce que la religion et la tendresse ont d'inviolable à ne jamais former de nouveaux nœuds». (ouv. cité. T. II p. 230). Quatre ans plus tard, elle rencontre Sainville. Un coup de foudre réciproque conduit le jeune homme à lui demander sa main. Constance, par fidélité conjugale et par orgueil — ajoute Mme de Genlis — refuse ce remariage mais en meurt. Sainville la rejoint bientôt dans la mort. Le dénouement tragique — évoquant le roman noir encore à la mode — pourrait avoir une connotation positive puisque l'héroïne a alors «recouvré sa propre estime en sacrifiant à son devoir si cher» et a «eu la certitude d'être aimée» (*ibid.* T. III. p. 98). Par ailleurs, l'aventure intercalée de la Comtesse d'Elby, veuve remariée clandestinement huit mois après son veuvage et qui meurt en accouchant d'un enfant mort-né pourrait tendre à prouver que l'infidélité *post mortem* est punie par Dieu. Cette anecdote qui démontre l'immoralité d'une femme «louée, prônée, admirée», qui perd «tout à coup sa considération» pour «s'être mariée trop rapidement avec un jeune homme sans mœurs et sans fortune» semble l'antithèse de l'histoire de Lady Clarendon. Les deux dénouements sont

tragiques mais, à l'opposé de la Comtesse d'Elby, Constance meurt honorée et estimée.

La lecture du roman sans celle de l'épître peut conduire à penser que Mme de Genlis fait, avec quelques nuances, l'apologie de la fidélité conjugale *post mortem*, or l'auteur a fourni aux allocutaires, qu'elle veut instruire, un protocole de lecture dans le discours préfaciel.

Ainsi elle écrit : «Je n'ai voulu montrer dans (ce roman) que les résultats dangereux d'une délicatesse excessive et d'une sensibilité trop exaltée. Sans la sagesse, et par conséquent sans la modération, la sensibilité n'est qu'un don funeste. Sans la raison, la vertu même perdant son noble caractère, en rejetant les principes invariables qui doivent la diriger, n'agit plus qu'avec l'imprudence et l'impétuosité des passions les plus aveugles. (...) On finit tôt ou tard par devenir la victime de sa témérité, en s'égarant avec une douloureuse terreur ou en s'immolant avec désespoir» (ouv. cité. pp. V-VI-VII).

Dans cette épître, deux champs lexicaux s'opposent et se croisent : celui de la raison et celui de la passion. Le réseau lexical ainsi formé est centré sur le mot «vertu». La vertu exacerbée, pour Mme de Genlis, se charge de passion coupable. Elle peut conduire au suicide, évoqué euphémiquement, par le verbe «s'immoler» ; elle est alors sacrilège au même titre que la passion adultère *post mortem* narrée dans l'histoire intercalée. La raison, sage et modérée, aurait amené l'héroïne au remariage, devoir sacré — et civil — en cette fin de siècle populationniste. L'épître constitue donc bien un discours éclairant. Le récit doit se lire comme une démonstration, *a contrario*, du discours préfaciel. L'histoire intercalée peut être interprétée comme une précaution narrative de l'auteur qui ne veut pas être taxée d'immoralité.

En ne lisant pas cette épître, le lecteur risque une interprétation erronée du discours romanesque. Le discours préfaciel occulté, le roman se révèle une narration larmoyante à la morale conjugale rigoriste. Où commence alors le récit proprement dit, les *topoi* formels se dissociant des *topoi* de contenu ?

Dans ce cas, peut-être assez rare, des *Vœux Téméraires*, discours préfaciel et récit semblent *a priori* contradictoires. A l'opposé de Butor, Mme de Genlis refuse, délibérément, la cohérence entre le discours préfaciel et le récit. Ce procédé inhabituel peut chercher à donner plus de poids au discours de

la romancière. Il peut également avoir pour but de créer une certaine ambiguïté dans la conception courante de la morale conjugale.

De toute façon, Mme de Genlis affirme sa démarche, pédagogiquement, valide puisque dans cette épître, «espèce d'hommage maternel», elle avertit les allocutaires privés et ceux déjà publics dans son esprit, que «ce roman est le plus moral que nous ayons dans cette langue et le seul peut-être dont on puisse permettre la lecture à toutes les jeunes personnes et même à celles dont l'éducation n'est pas finie».

Colette PIAU-GILLOT
PARIS XI

LES OUVERTURES NARRATIVES DANS LE *MANUSCRIT TROUVÉ A SARAGOSSE* DE JEAN POTOCKI

Je tiens d'abord à remercier les organisateurs du colloque qui ont bien voulu m'ouvrir leur tribune ; en effet, l'œuvre dont je vais parler a principalement été rédigée après 1800.

Le premier fragment du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki date probablement de 1797 ; il s'agit d'un feuillet qui était glissé parmi des notes autographes prises lors d'un voyage dans le Caucase : Potocki avait quitté Moscou en mai 1797 pour les bords de la mer Caspienne ; il s'était ensuite dirigé vers la mer Noire et avait atteint Taman en avril 1798. La dernière mention qu'il fait de son roman date du 12 mars 1815, quelques mois avant son suicide : «Mes *Journées espagnoles* sont destinées à amuser les dames, qui m'en récompenseront par un air gracieux! [...] Aussi je travaille à force à finir tout cela.» écrit-il dans une lettre adressée à Clémentine Sanguszko.

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* offre un grand nombre d'ouvertures narratives dans la mesure où sa structure à tiroirs permet le développement de multiples récits — j'en ai recensé trente-cinq. Dans cet ensemble, neuf ouvertures me paraissent susceptibles de figurer dans l'inventaire de la SATOR ; je les répartirai toutefois en deux catégories. La première réunit les topoï actuels, c'est-à-dire ceux qui sont effectivement identifiés dans d'autres œuvres, alors que la seconde catégorie rassemble les topoï potentiels, ainsi nommés parce que la récurrence n'est pas encore établie.

Voyons d'abord les topos actuels :

1. Au début du roman, dans l'Avertissement, un officier français raconte comment il a découvert, pendant la guerre d'Espagne, lors du siège de Saragosse en 1809, un manuscrit espagnol dans une maison abandonnée. Ce topos donne au roman son titre. Dans *La vie de Marianne*, le narrateur découvre un manuscrit dans une maison qu'il vient d'acheter.

Potocki a rédigé cet Avertissement alors que le corps de l'œuvre était déjà bien avancé ; il est directement relié à la situation contemporaine, ce qui accentue son caractère topique. L'auteur utilise, en effet, une configuration narrative courante parce que l'important est ailleurs : dans les circonstances de son déroulement, l'Espagne ravagée par les armées françaises.

J'ajouterai une précision : cette ouverture évoque bizarrement l'histoire du roman lui-même. Alphonse van Worden, le narrateur, avait écrit en espagnol le récit de son séjour dans la Sierra Morena à l'intention de ses héritiers. L'inventeur du *Manuscrit* retrouve l'un d'entre eux et lui restitue le document ; pour le remercier, celui-ci lui en donne la traduction française telle qu'elle est rapportée dans les soixante-six journées. Potocki avait préparé cinq manuscrits de son roman pour chacun de ses enfants, semble-t-il ; malheureusement, aucun n'est tombé sous la main d'un «officier dans l'armée française» et les différentes éditions du *Manuscrit*, aujourd'hui encore, sont établies à partir des fragments qui nous sont parvenus. Nous ne possédons toujours pas une version intégrale et homogène de l'œuvre ; rien cependant n'interdit de penser qu'elle existe dans «un lieu un peu écarté».

2. Au cours du roman, à cause d'un orage qui leur interdit de prendre la route, les voyageurs écoutent Pandesowna, le vieux chef Bohémien qui est le principal conteur du livre (p. 167 — *Manuscrit trouvé à Saragosse*, éd. Corti, 1990). A la différence du narrateur qui écrit ici pour des descendants qu'il ne connaît pas encore, le conteur s'adresse *directement* à un auditoire susceptible de lui répondre. Dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, les inondations contraignant les voyageurs à demeurer à Serrance, les récits peuvent commencer.

3. Comme dans le topos précédent, l'immobilisation suscite le récit : immobilisation du narrateur blessé (p. 354), immobilisation des convives en pleine digestion. Cette ouverture postprandiale appelle une remarque : elle se répète dans le roman (pp. 44, 127, 178, 445), ce qui suffit à en faire un topos actuel — la récurrence relève du niveau narratif et n'engage pas l'instance créatrice ; il importe peu qu'elle soit le fait du même auteur ou de deux

auteurs différents. Du reste, la même ouverture se retrouvera dans les *Contes de la Bécasse* de Maupassant. Cette remarque apporte une explication partielle à la différence entre le nombre de récits (35) qui composent le *Manuscrit* et les neuf ouvertures analysées : plusieurs récits peuvent s'ouvrir de semblable manière.

Les topoï potentiels sont plus nombreux. Et je voudrais faire ici une remarque à leur sujet. Ce genre de topos ouvre droit à la subjectivité du chercheur, à son intuition, à sa culture. Longtemps refoulée au nom d'une objectivité pseudo-scientifique, je tenais au passage à saluer son retour, pendant de la conscience de l'écrivain qui fonde, à mon avis, la théorie de l'œuvre.

4. A la limite du topos actuel, l'ouverture narrative qui répond à un souci moral : «le récit en peut être utile à votre salut» (p. 26). Texte ou prétexte, le souci moral introduit de nombreuses œuvres du XVIII^e siècle ; parmi les plus récentes au moment où Potocki écrit : *Les liaisons dangereuses ou lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres* (1782) ; le début d'*Eugénie de Franval* de Sade (1799) : «Instruire l'homme et corriger ses mœurs, tel est le seul motif que nous nous proposons dans cette anecdote.»

5. L'ouverture narrative que j'appellerais «romantique» : «Et puisque nous sommes dans un lieu très propre aux récits romanesques, je vous ferai, si vous le voulez, l'histoire de ma vie» (p. 436). Le lieu exerce son influence sur la sensibilité du conteur et suscite sa parole. L'interaction du sujet et de l'environnement ne se réduit pas à ce topos ; elle faufile les récits sentimentaux (voir, par exemple, l'*Histoire de Zoto*) et, rapprochée de l'ouverture précédente, suffit à montrer que le *Manuscrit* est une œuvre de transition au passage des deux siècles, reposant sur les acquis philosophiques des Lumières et imprégnée de l'esthétique du Romantisme.

6. Un autre facteur circonstanciel peut lancer la narration : la pression des auditeurs ; elle est fréquente dans le *Manuscrit* (p. 55), mais ne suffit pas toujours ; en effet, s'il y a pression, c'est que cette pression est nécessaire, face à un narrateur qui peut résister. Ainsi, le héros du roman, Alphonse van Worden, qui s'est engagé à se taire, résiste aux incitations de ceux qui veulent le faire parler (p. 101).

7. Il existe aussi le motif inverse, avec un succès aussi incertain : le récit qui sert à retenir l'auditeur (p. 384). A y regarder de près, c'est peut-être la véritable ouverture narrative du *Manuscrit* dans la mesure où van Worden est

retenu à son insu. En effet, il a eu des relations amoureuses avec ses cousines (aux noms évocateurs d'Émina et Zibeddé), descendantes de la puissante famille des Gomelez en voie d'extinction ; il croyait céder aux sentiments alors qu'il obéissait en fait aux machinations du chef de la famille. Les différents conteurs le tiennent et le retiennent, dans l'attente de savoir si les jeunes femmes sont enceintes. Après deux mois d'histoires savamment entretenues, Alphonse pourra repartir : le projet du scheik des Gomelez aura été réalisé. *Les Mille et une nuits* sont devenues soixante-six journées et le héros n'a plus à défendre sa vie mais à la donner.

8. Autre topos potentiel à la limite du topos actuel, à la limite même, dirais-je, de la structure narrative : le récit qui s'ouvre pour révéler un secret, dire ce que l'auditeur-lecteur ne sait pas encore (on n'oublie pas le «je le sais déjà» qui étouffe le récit qui s'entame). Dans le *Manuscrit*, un élément donne toutefois au topos sa spécificité, le fonde : il s'agit d'un secret de famille, révélé par un père à sa fille (p. 302). Arrivée à l'âge de se marier, elle apprend les événements qui ont amené la séparation de ses parents.

9. Je terminerai par un topos plus fonctionnel, que j'appellerais «relatif». On le trouve à plusieurs reprises dans le *Manuscrit* : c'est d'abord l'histoire de la femme (Frasqueta Salero) qui entraîne celle du mari (Cornadez) ; c'est aussi l'histoire du père (Diègue Hervas) qui est suivie de celle du fils (Blas Hervas). On peut imaginer l'histoire du bourreau, puis celle de la victime, de l'ange et du démon, etc. Il existe dans le *Manuscrit* une variante fort intéressante : le récit d'un personnage (van Worden) qui a été acteur d'une scène, suivi du récit d'un autre personnage (Pacheco) qui a été spectateur de la même scène, ce qui permet de jouer sur les points de vue.

Quelques remarques sur ces ouvertures narratives dans le *Manuscrit* peuvent maintenant être formulées. Elles sont au nombre de quatre :

1. En premier lieu, cette œuvre présente de nombreuses ouvertures narratives. J'ai signalé qu'elle utilise la technique déjà ancienne du roman à tiroirs. Se pose par conséquent le problème d'une typologie des ouvertures narratives sur laquelle je reviendrai dans la remarque 3.

2. Dans le *Manuscrit*, le conteur n'est jamais anonyme ; si une histoire commence, c'est que quelqu'un la raconte, elle est toujours portée par une voix identifiée qui appartient à un plan énonciatif antérieur. L'ouverture narrative est donc étroitement liée à l'articulation énonciation/énoncé.

Ce qui revient à poser la question de la spécificité de l'acte de narrer puisque le conteur est aussi un personnage. L'acte de narrer, surtout quand il prend une dimension diégétique, n'est-il pas assimilable à tout autre ? L'acte de parole ne reste-t-il pas fondamentalement un acte ? La réponse, si elle existe, dépasse largement le cadre de cette brève étude mais se trouve sans doute dans cet instant magique où commence l'histoire...

3. L'ouverture narrative est transitive ou intransitive : transitive, quand elle introduit un récit qui entretient une relation avec le récit-cadre, ainsi des topoï du souci moral (n° 4), romantique (n° 5), du secret (n° 8) et relatif (n° 9) ; intransitive, quand elle introduit un récit étranger au récit-cadre : topoï actuels (n° 1, 2 et 3) et interactantiels (n° 6 et 7).

4. Dernière remarque : on a parlé d'ouverture narrative, j'aimerais ajouter le topos de *réouverture* narrative. En effet, dans le *Manuscrit*, un récit peut être interrompu horizontalement par un récit contigu (à côté de l'histoire de Pacheco, on entend celle de Zoto, d'Avadoro ou du Juif errant) ou verticalement par un récit de niveau inférieur qu'il encadre et qui, à son tour, pourra être interrompu par un nouveau récit *etc.* (il est possible ainsi de rencontrer jusqu'à cinq ouvertures successives comme dans la trente-cinquième journée où l'officier français écoute l'histoire de van Worden [1] qui écoute l'histoire d'Avadoro [2] qui écoute l'histoire de Lope Soarez [3] qui écoute l'histoire de Roque Busqueros [4] qui écoute l'histoire de Frasqueta Salero [5]), puis reprendre. On arrive alors à près de cent réouvertures dans le roman.

Je préciserai pour terminer que l'ouverture ou la réouverture ne sont pas toujours à la place attendue, qu'elles ne fonctionnent pas selon un strict schéma d'emboîtement, qu'on peut passer du niveau 4 au niveau 2 ou 1, qu'il peut exister des passerelles entre les récits, enfin que Potocki développe un véritable contrepoint narratif.

Dominique TRIAIRE,
UNIVERSITE DE MONTPELLIER

LES OUVERTURES NARRATIVES CHEZ MONTESQUIEU, VOYAGE ET TRADUCTION

«Il ne faut pas toujours tellement épuiser un sujet qu'on ne laisse rien à faire au lecteur. Il ne s'agit pas de faire lire, mais de faire penser».¹

La première question que nous nous sommes posée en traitant ce sujet est de savoir si l'œuvre littéraire de Montesquieu est «lisible» ou plutôt «scriptible». Nous utilisons ici les mots «lisible» et «scriptible» selon les perspectives de Roland Barthes. Ce dernier affirme, en effet, que le texte lisible est un «texte fini, classique, en face duquel le lecteur ne peut plus se constituer comme producteur du message, mais est réduit au rôle de consommateur»². Par contre, le «texte scriptible est», toujours selon le mot de Roland Barthes, «un présent perpétuel, c'est nous en train d'écrire[...] une galaxie de signifiants». Le lecteur devient à la fois producteur et consommateur d'un texte «pluriel»³. Selon ces perspectives et celles complémentaires d'Umberto Eco — nous pensons en particulier à son ouvrage portant le titre hautement significatif de *L'Œuvre ouverte* — nous affirmons — sans peut-être trop d'originalité — que l'œuvre de Montesquieu est une œuvre ouverte et donc «scriptible» et ce grâce aux multiples éléments rhétoriques, discursifs et scripturaux sur lesquels nous fondons notre recherche. Nous tenons à vous confier qu'il ne s'agit pas ici d'une étude exhaustive sur les ouvertures narratives chez Montesquieu, mais plutôt

¹ Montesquieu, *Esprit des Lois, Œuvres complètes*, éd.R.Caillois, Paris, Gallimard, éd.La Pléiade, 1976, vol.II, p. 430.

² Marc Angenot, *Glossaire de critique littéraire contemporain*, Montréal, HMH, 1972, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 93.

d'un timide essai d'une recherche qui se fait. Nous tenons à remercier la SATOR, qui nous a permis de partager avec vous les premiers résultats de notre enquête, et le Conseil de Recherches en Sciences humaines du Canada, qui nous a accordé des subventions pour participer à ce Colloque.

Les *Lettres persanes* ainsi que le *Temple de Gnide*, *Céphise et l'Amour*, *l'Histoire véritable* et *Arsace et Isménie* s'organisent autour de la dialectique du voyage qui, d'une façon symbolique, relève de structures directrices et de structures d'ouverture.

A chaque pas, qu'il s'agisse d'une lettre envoyée de Paris ou d'un amoureux à la recherche de sa bien-aimée, l'auteur donne l'exemple d'une création «ouverte», «entendue précisément comme image de la condition existentielle et ontologique du monde contemporain»⁴. A l'isotopie du voyage — sous le signe duquel se place aussi *l'Esprit des Lois* — le philosophe de la Brède oppose une autre isotopie, celle de la traduction. Le voyage et la traduction sont donc deux signifiants appartenant au même signe, c'est-à-dire à l'œuvre d'art. Montesquieu commence ainsi son enquête : dans les *Lettres persanes* il fait appel à l'autorité d'un traducteur présomptif — le procédé est bien connu et utilisé à outrance depuis le Moyen Age — et il aboutit dans *l'Esprit des Lois* à l'hyperbole même de l'ouverture sur la recherche. Nous reviendrons sur ce point un peu plus tard.

Le voyage, qu'il soit réel ou réinscrit dans la pensée de l'écrivain — car Montesquieu a beaucoup voyagé — est un de ces «lieux communs» qui permet au lecteur de s'initier à la connaissance, de s'animer devant chaque découverte, de paniquer devant les obstacles, de se libérer des réalités contraignantes de la vie et, donc, de jouir de l'objet de son expérience. Cet objet, qui est l'œuvre d'art, en l'occurrence l'œuvre de Montesquieu, est lui-même un signe directeur (le langage) et un signe libérateur (l'écriture). Le lecteur est, et doit rester, selon le mot de Montesquieu déjà évoqué, libre de réinventer le chemin menant à une conclusion possible, libre de consommer l'objet et de pouvoir en jouir à sa guise, de l'aimer ou de le haïr. Ainsi les signes autoritaires de l'Écriture dogmatique s'effacent-ils devant la liberté engendrée par l'œuvre d'art. L'écrivain essaye de mettre une certaine distance entre lui-même et son roman, ce qui

⁴ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.23.

renforce chez le lecteur le sentiment d'indépendance par rapport à l'auteur. «Je ne fais point ici d'Épître dédicatoire», écrit Montesquieu dans les premières lignes de la préface des *Lettres persanes*, «et je ne demande point de protection pour ce livre : on le lira, s'il est bon ; et, s'il est mauvais, je ne me soucie pas qu'on le lise». Et un peu plus loin :

Je ne fais donc que l'office de traducteur ; toute ma peine a été de mettre l'ouvrage à nos mœurs. J'ai soulagé le lecteur du langage asiatique autant que je l'ai pu, et l'ai sauvé d'une infinité d'expressions sublimes, qui l'auroient ennuyé jusques dans les nues.

Mais ce n'est pas tout ce que j'ai fait pour lui. J'ai retranché les longs compliments... et j'ai passé un nombre infini de ces minuties...

L'usage a permis à tout traducteur, et même au plus barbare commentateur, d'orner la tête de sa version, ou de sa glose, du panégyrique de l'original, et d'en relever l'utilité, le mérite et l'excellence. Je ne l'ai point fait ; on en devinera facilement les raisons⁵.

Cette «Préface» montre que l'auteur possède les techniques de la traduction les plus modernes. Montesquieu traducteur ne se fait pas le porte-parole du célèbre «traditore», mais c'est plutôt un savant qui, puisqu'il traduit une œuvre littéraire, se voit améliorer sémiotiquement parlant, et il devient la vision hyperbolique de l'artiste et donc du maître du langage. Pour reprendre ce mot de Jean-Paul Sartre, ce maître est, d'une certaine façon, Dieu-le-père. Le traducteur-auteur intervient, en effet, à tous les niveaux de la narration. Montesquieu postule donc dans cette «Préface» certains procédés de la traduction, procédés que l'on peut regrouper selon les stylistes modernes en deux catégories. La première catégorie — la traduction directe — regroupe la traduction littérale, le calque et l'emprunt. La deuxième inclut la transposition, l'équivalence, l'adaptation et la modulation. Le traducteur fictif des *Lettres persanes* semble privilégier davantage cette deuxième catégorie, ce qui lui vaut le titre d'artiste, tandis que dans les *Lettres persanes* (lettre 128) nous assistons à un renversement des points de vue et le traducteur redeviendra le célèbre «traditore», ce traître maintes fois évoqué par les critiques à travers les siècles et autant de fois foulé aux pieds. Il y a donc chez Montesquieu deux

⁵ Montesquieu, *Lettres persanes, Œuvres complètes*, éd. Caillois, Paris, Gallimard, éd. de la Pléiade, 1979, Vol. I, pp. 131-132. Toute référence ultérieure à cet ouvrage ne fera pas l'objet d'une note mais sera simplement suivie de la pagination.

traducteurs avec deux fonctions bien déterminées. Le premier est créateur, le deuxième est complètement dépourvu de valeur esthétique.

Dans la «Préface du Traducteur» du *Temple de Gnide* (1725), Montesquieu se sert du même *topos*, c'est-à-dire de celui du traducteur qui nous permet une ouverture sur un univers inconnu, et qui interprète plutôt qu'il ne traduit :

Un ambassadeur de France à la Porte Ottomane, connu par son goût pour les lettres, ayant acheté plusieurs manuscrits grecs, il les porta en France. Quelques-uns de ces manuscrits m'étant tombés entre les mains, j'y ai trouvé l'ouvrage dont je donne ici la traduction... On ne sait ni le nom de l'auteur, ni le temps auquel il a vécu... Quant à ma traduction, elle est fidèle... J'ai été encouragé à cette traduction par le succès qu'a eu celle du Tasse. Quelques savants n'y ont point reconnu ce qu'il appellent l'art. Il n'est point, disent-ils, selon les règles. Mais si l'ouvrage a plu, vous verrez que leur cœur ne leur a pas dit toutes les règles.

Un homme qui se mêle de traduire, ne souffre point patiemment que l'on n'estime pas son auteur autant qu'il le fait ; et j'avoue que ces messieurs m'ont mis dans une furieuse colère ; mais je les prie de laisser les jeunes gens juger d'un livre qui, en quelque langue qu'il ait été écrit, a certainement été fait pour eux. Je les prie de ne point les troubler dans leurs décisions.⁶

Il faut tout de même émettre des réserves et ne pas faire des *Lettres persanes* le premier «nouveau roman». Cette liberté que nous venons d'évoquer n'est pas tout à fait indépendante des règles et un peu plus tard des «lois».

Dans le conte *Céphise et l'Amour*, le traducteur apparaît de nouveau : «Comme la pièce suivante m'a paru être du même auteur», écrit Montesquieu, «j'ai cru devoir la traduire et la mettre ici».⁷ Ce traducteur idéal est cependant le produit paradoxal de l'ouverture vers le nouveau et de la soumission à un texte-modèle. Nous arrivons donc à considérer le deuxième *topos*, celui du traducteur «tréditore». Voici une explication possible à cette contradiction.

⁶ Montesquieu, «Préface du Traducteur» du *Temple de Gnide*, *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, I, pp.187-188.

⁷ Montesquieu, *Céphise et l'Amour*, *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, I, p. 415.

La passion de connaître et de savoir est liée à la recherche rigoureuse de l'inconnu.⁸ Il ne s'agit plus «pour nous de donner une vérité», écrit Montesquieu dans son *Discours prononcé à l'Académie de Bordeaux*, «il faut qu'elle soit nouvelle». Il exhorte ainsi ses confrères à persister dans la recherche scientifique. Il remarque «une espèce d'épuisement et dans les observations et dans les observateurs». La nature semble avoir montré tous ses secrets dans les siècles passés ; une sorte d'impuissance menace de réduire ses collègues de l'Académie «à pleurer comme Alexandre, de ce que nos pères ont tout fait et n'ont rien laissé à notre gloire».⁹ Implicitement Montesquieu crée sa propre sémantique dans laquelle l'opposition vieille vérité vs nouveauté (ou ouverture) remplace l'opposition plus universelle mensonge vs vérité. La référence à Alexandre permet de situer le problème évoqué par le philosophe de la Brède dans la perspective de ce que Gaston Bachelard définira comme le complexe de Prométhée.¹⁰ En effet, si Alexandre commence avec le découragement, il finit par aller plus loin que son père. C'est justement ce découragement premier qui engendre le complexe de Prométhée. En ce sens, l'Alexandre de Montesquieu trouve son écho dans un Alfred de Musset qui fait dire à Rolla : «Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux»¹¹. Au fond, on est ici en présence de l'angoisse créée par le souci d'originalité ; c'est dans sa nouveauté seulement que la vérité est féconde. Un pas encore et le voyage du traducteur-artiste de Montesquieu n'est autre que celui de Charles Baudelaire :

Plonger au fond du gouffre. Enfer ou Ciel qu'importe ?
Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.¹²

Avec la sensibilité d'un poète romantique avant la lettre, Montesquieu est hanté par l'originalité. La preuve irréfutable de cette affirmation se trouve

⁸ Nous reprenons ici, en le développant, un court article publié sous le titre suivant : «Voyage et esprit chez Montesquieu», *University of South Florida Language Quarterly*. XXV/1-2, automne-hiver 1986, pp. 47-49.

⁹ Montesquieu, *Discours prononcé à l'Académie de Bordeaux*, *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, I, pp. 7-8.

¹⁰ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp.1 7-27.

¹¹ Alfred de Musset, «Rolla», *Œuvres complètes*, Paris, Louis Conard, 1923, vol.II, p. 3.

¹² Charles Baudelaire, «Le Voyage», *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 124.

dans l'idée que le philosophe se fait de certains traducteurs. Voici ce qu'il fait dire à Rica dans les *Lettres persanes* (lettre 128) :

Un moment après, il sortit, et nous le suivîmes. Comme il alloit assez vite, et qu'il négligeoit de regarder devant lui, il fut rencontré directement par un autre homme. Ils se choquèrent rudement et, de ce coup, ils rejaillirent, chacun de son côté, en raison réciproque de leur vitesse et de leurs masses. Quand ils furent un peu revenus de leur étourdissement, cet homme, portant la main sur le front, dit au géomètre : « Je suis bien aise que vous m'ayez heurté, car j'ai une grande nouvelle à vous apprendre : je viens de donner mon Horace au public. — Comment ! dit le géomètre, il y a deux mille ans qu'il y est. — Vous ne m'entendez pas reprit l'autre ; c'est une traduction de cet ancien auteur que je viens de mettre à jour ; il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions. — Quoi ! Monsieur, dit le géomètre, il y a vingt ans que vous ne pensez pas. Vous parlez pour les autres, et ils pensent pour vous ? — Monsieur, dit le savant, croyez-vous que je n'aie pas rendu un grand service au public, de lui rendre la lecture des bons auteurs familière ? — Je ne dis pas tout à fait cela ; j'estime autant qu'un autre les sublimes génies que vous travestissez. Mais vous ne leur ressemblez point ; car, si vous traduisez toujours, on ne vous traduira jamais. Les traductions sont comme ces monnoies de cuivre qui ont bien la même valeur qu'une pièce d'or, et même sont d'un plus grand usage pour le peuple ; mais elles sont toujours foibles et de mauvais aloi. Vous voulez, ditez-vous, faire renaître parmi nous ces illustres morts, et j'avoue que vous leur donnez bien un corps ; mais vous ne leur rendez pas la vie : il y manque toujours un esprit pour les animer. Que ne vous appliquez plutôt à la recherche de tant de belles vérités qu'un calcul facile nous fait découvrir tous les jours ? Après ce petit conseil, ils se séparèrent, je crois, très mécontents l'un de l'autre. (pp. 321-322)

Cette longue citation doit être prise au sérieux malgré ses structures de surface qui évoquent un genre satirique sinon burlesque. En effet, le rappel humoristique de la théorie cinétique des chocs oppose bien le géomètre au traducteur. Au niveau de la théorie linguistique et littéraire il est vrai que le géomètre fait figure ; c'est lui qui emporte l'argument. Faut-il rappeler cependant qu'il vient lui-même d'être l'objet des sarcasmes de l'auteur ? Mais la figuration a aussi une valeur d'interprétation ; traduire, c'est voyager en touriste, c'est déplacer son corps et non son âme. Le choix de l'auteur traduit est aussi loin d'être indifférent. Tout d'abord, dans un ouvrage comme les *Lettres Persanes*, il n'était pas indispensable de préciser un auteur. En effet, pour Rica comme pour Usbek un nom importe peu et un patronyme imaginaire aurait produit un effet humoristique. Mais Horace est par excellence

le poète qui ne croit pas à la valeur du voyage réel, c'est-à-dire du déplacement touristique.

Comment entreprendre donc la recherche d'une vérité nouvelle ? Ce sont les voyageurs qui fournissent le modèle méthodologique. Le traducteur peut donc être — comme dans le premier cas évoqué — à la fois peintre, acteur, écrivain, autant de signifiants sonores qui opèrent chez le lecteur l'éveil philosophique et invitent ce dernier à voyager, c'est-à-dire à s'ouvrir. Voici quelques exemples de ce que l'on vient d'avancer. Dans *Les Lettres persanes* apparues dans le supplément de l'édition de 1754, Montesquieu donne des précisions intéressantes : on trouve «dans les *Lettres persanes*[...]. sans y penser, une espèce de roman».

On en voit le commencement, le progrès, la fin. Les divers personnages sont placés dans une chaîne qui les lie[...] (Ils) sont frappés de ce bizarre et de ce merveilleux, suivant la différence de leurs caractères[...] Enfin, dans les romans ordinaires, les digressions ne peuvent être permises que lorsqu'elles forment elles-mêmes un nouveau roman[...] (les) personnages n'y étant pas assemblés pour raisonner, cela choqueroit le dessein et la nature de l'ouvrage. Mais dans la forme de lettres, où les acteurs ne sont pas choisis, et où les sujets qu'on traite ne sont pas dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la morale, à un roman, et de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue[...] Les Persans qui devoient y jouer un si grand rôle se trouvoient tout-à-coup transplantés en Europe, c'est-à-dire dans un autre univers. (pp. 129-130)

Ces exemples confirment le fait que le discours de Montesquieu, malgré sa référentialité apparente, est bâti sur la fonction signifiante de l'œuvre ouverte. On se croirait aux lisières d'un texte symboliste où les référents géographiques ne servent qu'à donner au discours un exotisme généralisant, voire un vertige tout littéraire. Avant d'être une littérature d'idées, ses textes créent leurs propres significations et sont marqués de cette littéralité si évidente chez les poètes qui le suivront, mais déjà subtilement présente dans son œuvre.

Ainsi, malgré les apparences, le traducteur-artiste et voyageur est loin de percevoir les signes de son expérience en touriste. En effet, le plus souvent il est mené à approfondir ses études à partir de pays qu'il n'a jamais visités et dont il doit connaître et révéler «les mille secrets cachés». Mais quels effets

doit-il produire sur le lecteur ? «On prie donc le lecteur», dit Montesquieu dans les «Réflexions», «de ne pas cesser un moment de regarder les traits dont il parle comme des effets de la surprise de gens qui devoient en avoir, ou comme des paradoxes faits par des hommes qui n'étoient pas même en état d'en faire». Cela nous amène à faire des remarques sur le destinataire des lettres, car la surprise chez le lecteur se traduit vite en angoisse. Prenons l'exemple d'Usbek et des raisons de son départ. La belle Zachi reproche à son époux de l'avoir quittée «pour aller errer dans des climats barbares». Rustan, reprenant le même *topos*, écrit ceci à son ami exilé : «Tu es le sujet de toutes les conversations d'Ispahan[...] On ne peut comprendre que tu puisses quitter tes femmes, tes parents, tes amis, ta patrie pour aller dans des climats inconnus aux Persans» (p. 137). Cela deviendra, dans une lettre d'Usbek à Roxane, «climats empoisonnés où l'on ne connoît ni la pudeur ni la vertu». Le voyage se traduit en image négative. Le sentiment de liberté chez le Montesquieu des *Lettres persanes* a une fonction littéraire bien précise : elle engendre tous les désirs domocentriques. Usbek ne peut devenir «autre», mais seulement prendre conscience de ses regrets, de son échec. Le «sujet» de toutes les conversations devient «l'objet» de la haine et de l'angoisse de ses femmes et de ses esclaves. Soulignons au passage que le mot «objet» désigne souvent dans les *Lettres persanes* les eunuques appelés («ces objets affreux») et les femmes («les redoutables objets de mon amour») :

Heureux celui qui, connaissant le prix d'une vie douce et tranquille, repose son cœur au milieu de sa famille et ne connoît d'autre terre que celle qui lui a donné le jour !

Je vis dans un climat barbare, présent à tout ce qui m'importune, absent de tout ce qui m'intéresse. Une tristesse sombre me saisit ; je tombe dans un accablement affreux : il me semble que je m'anéantis, et je ne me retrouve moi-même que lorsqu'une sombre jalousie vient s'allumer et enfanter dans mon âme la crainte, les soupçons, la haine et les regrets. (p. 367)

L'interprétant du voyage en tant que signe textuel est la mort, ce célèbre «Vieux Capitaine» qui se présente ici sous forme d'hypogramme sans être nommée. La dernière lettre du roman ne fait que confirmer cette lecture et ce, grâce à un *topos* bien connu, celui du poison. Ainsi s'exprime Roxane : «le poison me consume ; ma force m'abandonne ; la plume me tombe des mains ; je sens affoiblir jusqu'à ma haine ; je meurs». (p. 373)

La traduction du roman s'achève donc sur la mort. Cependant, ce narrateur hypothétique — le traducteur — n'apporte pas de conclusion nette et

définitive à l'œuvre, mais fait plutôt entrevoir la possibilité d'un autre commencement. Une autre œuvre — *L'Esprit des lois* — permettra ce genre d'hypothèse. Aussi remarquera-t-on que le traducteur des *Lettres persanes* sera vite remplacé par un autre signifiant plus sonore, qui relève du code des arts plastiques. *L'Esprit des lois*, s'ouvrant sur une référence au Corrège — «Et moi aussi, je suis peintre», dit Montesquieu dans la «Préface» — se place sous le signe de l'art et de la recherche. Par conséquent on ne saurait lui refuser le titre d'œuvre ouverte. «Italiam, Italiam» qui conclut *L'Esprit des lois* et que Montesquieu a emprunté à Virgile n'est pas le cri d'arrivée des compagnons d'Enée, mais le commencement d'un autre mouvement. C'est le poème qui éclate et qui prend son essor. Au-delà des tempêtes de l'histoire il ne cesse pas de nous parler, de nous toucher. Remarquable coïncidence, qui fait de la fin de *L'Esprit des Lois* le début de *l'Enéide*. Il y aura peut-être un espoir même pour les suicidés et Roxane pourra continuer à crier sa douleur, à nous fasciner.

Santé A. VISELLI
UNIVERSITE DE WINNIPEG — CANADA

Deuxième section :
le *thesaurus* informatisé

DES SOURIS, DES *TOPOI* ET DES HOMMES

Ma communication de Montpellier a été remaniée pour tenir compte des réponses apportées lors du colloque à plusieurs questions que j'y posai. Il était inutile de revenir sur tous les points qui ont donné lieu à un consensus.

Par ailleurs, la SATOR a souhaité un certain nombre d'améliorations du logiciel. Plusieurs d'entre elles ayant été réalisées entre temps, il a paru préférable de fournir l'état présent de nos travaux.

Le texte actuel porte donc des traces de remaniement qui peuvent être désagréables. Que la recherche de l'utilité commune excuse ces imperfections.

Le titre du colloque, «littérature et informatique», ne doit pas abuser. L'essentiel a été heureusement consacré à des recherches traditionnelles sur le récit. Il n'a guère été question d'informatique et je m'en félicite car elle doit rester notre servante.

De cette servante, nous avons besoin. Et elle est là, discrètement présente dans les quelque cent pages du programme — conçu et écrit par Eric Olivier Lochard et Daniel Savey — qui fera fonctionner la machine indispensable à la SATOR pour réaliser l'objectif qu'elle s'est fixé dès sa fondation. Mais ce qui relève de l'informatique *stricto sensu*, nous l'ignorons et nous pouvons l'ignorer. En revanche, pour nous-mêmes et pour les informaticiens qui travaillent avec nous, il est urgent de répondre à quelques questions :

- l'instrument proposé permet-il de réaliser l'entreprise qui justifie l'existence même de notre regroupement dans la SATOR ?

- quelle est cette entreprise et que voulons-nous au juste ? C'est sans doute le point fondamental car, tant que nous n'aurons pas mieux cerné notre

objet de recherche, il est peu probable que nous puissions efficacement utiliser quelque logiciel que ce soit.

Les tâches et le logiciel

La SATOR s'est fixé pour objectif de constituer une banque de données sur les topos (ou topoi) narratifs du roman français avant 1800. Le logiciel doit donc nous permettre trois types d'utilisation.

Il s'agit d'abord de créer divers fichiers, fichier des topos où chacun d'eux est décrit (avec nom, formule et phrase), fichier des occurrences pour localiser chaque topos (avec spécification des variantes propres à chaque occurrence), fichier des ouvrages, fichier du vocabulaire utilisable dans les formules, etc.

Il faut ensuite pouvoir modifier, compléter, voire supprimer les types de fiches précédemment décrites en gérant correctement les effets de ces opérations. Chaque chercheur ou chaque centre doit pouvoir aisément corriger ses propres bévues ou revenir sur une formulation mais, une fois les différentes fiches communiquées à la SATOR, il est indispensable que seule une équipe spécialisée ait, à la demande ou de sa propre initiative, la possibilité d'opérer de telles modifications.

Il faut enfin permettre de consulter les fiches existantes, service qui sera ultérieurement offert à chaque utilisateur, membre ou non de la SATOR. La consultation doit pouvoir se faire à partir des éléments de sens (toposèmes), de leur groupement syntaxique (tout ou partie de la formule), du nom donné au topos, dans l'ensemble du corpus ou dans un sous-ensemble préalablement sélectionné (par auteur, par date, etc.).

Le logiciel que nous avons préparé pour accomplir ces trois tâches a été amélioré depuis le colloque de New York où Michèle Weil en fit la première présentation. Nous avons pris en compte plusieurs propositions constructives. Il est par exemple désormais possible d'indiquer la date de parution d'un ouvrage ou le nom du chercheur qui introduit une nouvelle occurrence.

Le plus important a été acquis par la réécriture du programme informatique dans une nouvelle version de «4D». Cela permet une utilisation bien plus agréable, bien plus souple ; cela donne surtout de plus amples possibilités pour la recherche et l'impression de documents.

Toutes les opérations ne seront pas simples pour autant. Nous aurions pu volontairement limiter les possibilités de l'appareil à quelques fonctions primaires et contraignantes. Nous avons pensé au contraire qu'à de vrais chercheurs engagés dans une entreprise lourde et complexe, il fallait proposer plutôt le maximum d'utilisations. Malgré tout, l'apprentissage est rapide ; il est facilité par le mode d'emploi qui sera fourni avec le logiciel.

De toute manière, à mon sens, le véritable problème n'est pas là.

Rédiger la fiche : la formule

Ceux qui ont essayé, comme nous les invitons à le faire, de rédiger une fiche de topos, sur simple papier et avec un très ordinaire crayon, se sont bien aperçu du mal qu'ils avaient pour écrire ce que nous avons appelé la «formule». Plusieurs, faisant état de vaines tentatives, allèguent leur manque de connaissance en informatique. Celle-ci n'y est pour rien !

L'analyse logique et l'analyse grammaticale sont des exercices que nous avons appris à pratiquer. La mise en formule n'est pas autre chose, à ceci près que la syntaxe nous est moins familière et que le vocabulaire utilisé est plus contraignant. Reprenons donc quelques uns des principes adoptés par la SATOR.

Principe de base, qui n'a jamais été véritablement contesté : le topos est constitué d'une proposition ou d'un groupe de propositions ; c'est un ensemble de toposèmes dont chaque élément est en relation syntaxique avec les autres.

Chaque proposition comprend au moins un toposème qui a fonction de prédicat : aussi la fonction «prédicat» n'a-t-elle jamais besoin d'être spécifiée comme telle.

En revanche, les autres fonctions d'un toposème doivent être notées d'une manière ou d'une autre. Lors du colloque de Montpellier encore, il fallait indiquer dans la formule d'une proposition les opérateurs suivants :

agentV	sujet d'un prédicat verbal «héros agentV arriver» signifie «le héros arrive»
agentAN	sujet d'un prédicat adjectival ou nominal «héros agentAN paysan» signifie «le héros est un paysan»
agentL	sujet d'un prédicat de localisation «héros agentL forêt» signifie «le héros est dans la forêt»

objet	objet d'un prédicat verbal «dame agent V aimer objet roi» signifie «la dame aime le roi»
état 1	état avant modification
état 2	état après modification «héros agent V aller état 1 château état 2 forêt» signifie «le héros va du château à la forêt»

Nous avons, depuis, simplifié la procédure. Si dans la rubrique «formule» vous inscrivez une suite de toposèmes «A B C D E», sans préciser les opérateurs, la machine interprétera et inscrira dans l'ordre :

«A <agentV>»	A est agent verbal
«B»	B est le prédicat verbal
«<objet> C»	C est objet du prédicat verbal
«<état1> D»	D est en position état 1
«<état2> E»	E est en position état 2

On voit bien qu'en jouant sur l'ordre dans lequel on saisit les toposèmes, il est possible d'éviter d'indiquer certains opérateurs. La formule «héros porter message France Italie» sera analysée comme «le héros porte un message de France en Italie».

Nous travaillons actuellement en vue d'une simplification encore plus importante de la saisie et nous informerons de nos progrès, étant bien entendu qu'ils ne mettront jamais en cause le travail déjà accompli, la grammaire profonde restant, elle, parfaitement identique.

Je ne rentrerai pas ici dans le détail des différentes fonctions retenues. Ce serait répéter ce qui fut déjà dit à New York et qui sera rappelé et complété dans le mode d'emploi. J'évoquerai seulement de manière rapide certaines modifications récentes et quelques problèmes mineurs qui subsistent malgré nos efforts.

Nous avons fourni, ce qui n'existait pas, le moyen de spécifier la nature sémantique de la circonstance en introduisant des «prépositions» ou des «adverbes». Ainsi l'on peut noter «sur table» ou «loin Paris».

Nous nous sommes interrogés sur l'usage à faire de l'opérateur <de>, que l'on devra employer avec discernement. S'il semble difficile de s'en passer pour écrire «la cane de Jeanne», il est sans doute préférable de décrire «la mort

du père», comme une transformation superficielle de «père<agentV>mourir», ce qui peut avoir aussi quelques inconvénients.

Un simple jeu de parenthèses permet parfois de se dispenser de la notion de «relative» (en particulier pour «qui» sujet). Mais certains exemples de «que» ou de «dont» ne sauraient être transcrits ainsi. Lors du colloque de Montpellier, nous nous contentions de recommander une certaine prudence. Maintenant, nous proposons une grammaire des relatives plus apte à rendre compte de la complexité des phrases en langue naturelle.

La relation logique <non> est à éviter quand son adjonction à un toposème conduit à un sens sensiblement analogue à celui d'un autre toposème existant. Ainsi, on écrira «malheureux» plutôt que «<non>heureux».

Enfin, comme promis, nous avons ajouté à la liste antérieure une <fonction textuelle> malgré un certain flou entourant cette notion. Disons, pour simplifier, que cette fonction met en rapport la configuration narrative décrite avec un élément externe à la diégèse ou à la narration, relevant donc du texte lu ou perçu comme tel par ses lecteurs. Ainsi la formule «(personnage<agent>arriver)<fx textuelle>incipit» signifie que l'arrivée d'un personnage intervient en début de texte ou de chapitre ; la formule «(personnage<agent>arriver) <fx textuelle> comique» signifie que l'arrivée d'un personnage produit un effet comique sur le lecteur, ce qui peut ne pas être le cas dans la diégèse.

Restent à envisager les problèmes posés par le vocabulaire. Je rappelle que le toposème est strictement défini par une «signature» de type 1.4.6.n représentant sa chaîne de filiation (ex : nature — animal — jument). A chaque toposème correspond une forme lexicale en langue naturelle, laquelle peut avoir un nombre variable de synonymes. Un tel dispositif permet de multiplier l'étendue du vocabulaire sans développer excessivement le nombre des toposèmes.

Ici encore, nous avons apporté des améliorations. Nous avons supprimé l'apparition d'une même forme lexicale au terme de parcours de filiation différents, alors qu'il s'agissait dans notre esprit d'un même toposème. En revanche, et légitimement, le même mot de vocabulaire peut recouvrir des toposèmes différents. Il vous est alors demandé de choisir à quel «antécédent» vous le rattachez. Nous avons aussi restructuré de manière plus satisfaisante (mais tout aussi empirique) l'ensemble des toposèmes et du vocabulaire. Nous avons considérablement accru la liste des toposèmes et doublé le nombre des

mots du vocabulaire. Malgré cela, bien des termes risquent encore de vous faire défaut. Aussi a-t-on désormais la possibilité de créer de nouveaux toposèmes. Mais l'on comprend aisément que cette opération doit être réservée à une seule équipe particulière car elle aurait des conséquences graves si elle était mal ou anarchiquement employée. Imaginez quelle tour de Babel deviendrait la SATOR si Toronto, Lisbonne et Montpellier ne parlaient plus le même langage !

En conclusion, et sans autosatisfaction démesurée, l'on peut affirmer que n'existe plus guère de véritable problème strictement informatique. Il est possible d'améliorer le logiciel sur tel ou tel point. Il est souhaitable aussi de mieux traiter certains problèmes de syntaxe ou de vocabulaire. Il est nécessaire d'enrichir le vocabulaire disponible. L'équipe de Montpellier est prête à se consacrer à ce long travail si nous avons l'assurance que nos efforts ne seront pas vains.

La véritable question est donc simple : ce logiciel qui nous occupe et nous préoccupe depuis trois ans va-t-il vraiment servir un jour ? La réponse risque d'être négative si nous restons incapables de mieux définir ce que nous voulons en faire.

Décrire les topos

Nous voulons décrire des topos. Soit. Mais qu'est-ce donc que décrire ?

La vraie description, celle qui définit le topos, n'est pas la «phrase» en langue naturelle mais la «formule» qui, pour être correctement rédigée, doit être explicite, non ambiguë.

Cela peut choquer les littéraires que nous sommes et qui préférons généralement une rédaction nuancée permettant les jeux subtils de l'allusion et du sous-entendu. Ainsi, nous aimons bien les appositions ou les relatives qui introduisent de vagues valeurs causales, temporelles ou concessives sans les affirmer vraiment. Et de fait, le texte littéraire tire souvent sa richesse des ambiguïtés de langage qu'il sait créer. Dans la «formule» au contraire, il nous faut choisir nettement ce que nous voulons dire. Ainsi l'on écrira soit «une femme devient veuve puis s'illustre» soit «parce qu'une femme devient veuve, elle s'illustre». Cela nécessite toujours, qu'on le veuille ou non, une interprétation plus ou moins réductrice et ce n'est pas la machine qui s'en chargera.

Il faut s'astreindre à écrire dans le cadre assez strict d'un vocabulaire convenu qui ne saurait rendre compte de toutes les nuances de la langue et vous comprendrez aisément que je n'aie pu enregistrer comme toposèmes des expressions complexes du type «destinée indépendante» parfois proposées dans vos fiches. On devra écrire «destinée<agentAN>indépendant».

Il va de soi aussi que la formule doit contenir tous les éléments de sens retenus pour définir le topos et qu'il ne devrait pas y avoir de différences logico-sémantiques majeures entre la «formule» et la «phrase» si l'on s'en tient aux conventions acceptées jusqu'ici. On peut dans ce cas regretter que «phrase» et «formule» soient redondantes. Aussi Francis Dubost, dans sa communication, a-t-il proposé un autre usage. Il n'y aurait pas une seule «phrase», mais autant de phrases PH1, PH2, etc. qu'il y a de sous-types de réalisations différentes du topos général noté par la formule. Chaque occurrence, avec ses variantes propres, serait rattachée à l'une ou l'autre de ces diverses phrases. Cette suggestion vise en fait à résoudre un des nombreux problèmes que pose la définition même du topos. Aussi l'examinerai-je plus loin. Finissons-en auparavant avec les problèmes d'écriture.

Les fiches doivent comporter des références bibliographiques complètes. Nous avons apporté à ce sujet quelques modifications. Ainsi, on notera à la suite l'éditeur scientifique et l'éditeur commercial (par exemple : «Roques/Champion»). On indiquera autant que faire se peut la date de l'édition originale, fort utile pour la définition de corpus partiels. Enfin, j'avais pensé que le nom conventionnel donné au titre ne pourrait être attribué que par l'équipe d'organisation si l'on ne voulait pas voir se multiplier des appellations diverses pour un même ouvrage. La discussion a finalement conduit la SATOR à faire d'autres choix qui devraient éviter les saisies multiples. Il est convenu que l'on disposera de 20 caractères pour noter les titres abrégés. Les premiers notent le nom de l'auteur ; ils sont suivis d'un blanc. Les autres caractères servent à noter un ou des mots clefs «parlants». Par exemple : «Diderot Bijoux» ou «Perrault Contes». Avant toute création, on s'assurera surtout que le texte n'a pas déjà été répertorié sous un autre nom.

On dispose de 50 caractères pour noter le titre complet, le plus exactement possible à ceci près que les articles initiaux sont renvoyés à la fin, entre parenthèses. On notera donc «Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lesca» (et non «Manon Lescaut») ou «Illustres Françaises (Les)».

Ces règles simples étant admises, n'en demeure pas moins le difficile problème de l'édition de référence. Dans la mesure du possible, on renverra à une édition savante reconnue (type Classiques Garnier plutôt que Garnier-Flammarion par exemple) ou à défaut à une édition récente commode (Desjonquères pour certains récits du 18^{ème} siècle difficilement accessibles par ailleurs). Quand le chercheur ne disposera pas de ce texte, il pourra exceptionnellement le préciser en commentaire des occurrences saisies. Quoiqu'il en soit, nous ne sommes pas parvenus à définir une procédure pleinement satisfaisante. Aussi, dans une étape ultérieure, faut-il envisager la connexion avec une base existante (INALF par exemple) pour accéder à la lettre même de textes informatiquement saisis. C'est sans doute le seul moyen pour surmonter véritablement les problèmes posés par la multiplicité des éditions, mais il est vrai aussi que les bases textuelles actuelles sont insuffisantes et que la valeur scientifique des éditions retenues paraît souvent fort contestable.

Il est par ailleurs nécessaire que nous nous mettions d'accord sur les éléments à noter dans les variantes liées à chaque occurrence. A New York, nous avons proposé une sorte de cadre type avec «agent», «lieu», «procès», etc., rubriques qui auraient pu apparaître «préimprimées» sur l'écran. Mais un tel dispositif a malheureusement incité à multiplier des indications peu pertinentes. Certains notent par exemple le patronyme des personnages : ils «racontent» ainsi l'histoire au lieu de l'analyser et d'en dégager les composantes générales intéressantes. La SATOR a finalement adopté une proposition d'Eric Lochard qui a l'avantage de revenir sur le problème de la (des) phrase(s) précédemment évoqué et de répondre au souci exprimé par Francis Dubost. En plus de la phrase unique décrivant clairement le topos dans sa généralité, nous fournirons au niveau de chaque occurrence une autre phrase plus précise rendant compte, sans tomber dans l'anecdote, de sa composition spécifique. Dans la mesure où il sera possible de rechercher les topos ou les occurrences dont la phrase contient tel ou tel élément, il n'est plus nécessaire de noter les variantes telles que nous les avons primitivement conçues. La version actuelle du logiciel permet de mettre en œuvre cette décision. En revanche, conformément aux décisions prises à Montpellier, il n'est pas prévu de place pour les citations, le topos pouvant recouvrir plusieurs pages, voire un livre entier.

Mais s'il faut absolument les régler, de telles questions d'écriture ne doivent pas nous dissimuler que là n'est pas encore tout à fait le problème fondamental.

Qu'est-ce qu'un topos ?

Il faut bien revenir à cette interrogation première que nous avons un peu trop évacuée pour nous consacrer à l'élaboration du logiciel. Michèle Weil à Toronto puis Max Vernet à New York ont bien déblayé le terrain ; mais la lecture des fiches parvenues à Montpellier montre bien que beaucoup de nos difficultés proviennent des indécisions qui subsistent.

A vrai dire, l'ambiguïté paraît inscrite dans les définitions mêmes que nous avons données. «Configuration narrative récurrente» a proposé Michèle Weil, qui précisait par ailleurs «la phrase topos raconte ce qui se passe. Le contenu peut être thématique, narratologique, descriptif, peu importe». C'est fixer des conditions nécessaires, mais non les conditions suffisantes pour définir ce qu'est un topos.

Sans doute veut-on dire par là que, par opposition aux fonctions proppiennes par exemple, a fortiori par opposition aux structures profondes dégagées par Greimas, le topos est une unité figurative, de niveau superficiel. Sans doute peut-on le rapprocher légitimement de ce que les folkloristes appellent «motif» et notre travail serait alors analogue à ce que Stith Thompson a réalisé dans son *Motif-Index of Folk Literature*. Il serait intéressant d'analyser à quels principes obéit cette gigantesque recherche sur les mythes, fables, textes médiévaux, etc. Mais je ne suis pas persuadé que l'on pourrait en dégager des règles claires : l'auteur lui-même, au terme de son entreprise avouait d'ailleurs ne toujours pas savoir ce que sont ces motifs qu'il a répertoriés.

Il n'empêche que son œuvre présente un intérêt majeur pour les chercheurs. L'absence de stricte définition théorique a priori peut donc ne pas être un obstacle absolu si, à défaut, des procédures pratiques sont clairement explicitées. La question est alors de se mettre d'accord sur de telles procédures.

Puisque la définition actuelle du topos est insuffisante, il peut être par exemple utile de mieux cerner ce qu'il n'est pas.

Certains ont proposé de noter comme topique une configuration du type «le narrateur porte un jugement sur un personnage de la diégèse». Du moins

telle qu'elle est exprimée, cette phrase, qui entre dans la définition de Michèle Weil, ne me paraît pas pouvoir être retenue. Un tel pseudo-topos se trouve partout puisqu'il note un rôle majeur sinon constant du narrateur. Plus généralement, tout discours étant voué à la répétition, le principe de récurrence ne suffit pas à justifier l'existence d'un topos. A quelques poètes près, les auteurs, comme tout un chacun, ne sauraient être pleinement originaux, ne serait-ce que pour être compris, et le topos risque d'être partout si nous ne voyons en lui qu'un simple lieu trop commun.

Il faudrait donc trouver un critère pertinent pour discerner ce qui, dans le flot des répétitions, relève de la topique. J'avoue ne pas pouvoir complètement l'objectiver, mais il me semble que ce pourrait être quelque chose comme «l'utilité narrative et littéraire». Un élément serait topique si nous avons conscience qu'il est important dans l'histoire littéraire et qu'il est reconnu par l'auteur et/ou le lecteur comme une sorte de «pattern» ou de «modèle de référence» qu'il utilise ou vis à vis duquel il prend ses distances.

On objectera à cela que nous nous engageons dans une interprétation culturelle douteuse et qu'il y a quelque danger à s'aventurer hors des données textuelles objectives. Mais peut-il en être autrement puisque le principe même de récurrence n'existe pas sans interprétation ? Derrière la multiplicité de réalisations discursives toujours différentes par quelque aspect, seul un travail d'abstraction permet de dégager des similitudes et donc de définir des permanences.

La question est alors de savoir à quel niveau nous entendons nous placer. Nous l'avons vu, il y a abstraction de la lettre du conte (ou la récurrence est celle de mots ou d'expressions liées du type «il était une fois», d'ailleurs rarement réalisée telle quelle) aux fonctions proppiennes et des fonctions proppiennes aux catégories greimasiennes. Mais même si l'on s'en tient au plan figuratif, des niveaux d'abstraction différents peuvent être construits.

Je me contenterai ici de rappeler les pertinentes réflexions de Max Vernet au colloque de New York. Il remarquait que l'on peut écrire, par niveaux croissants d'abstraction :

a - *Aronce secourt un vieillard qui se révélera être le roi de Mézence pressé de plusieurs ennemis.*

La description est alors celle d'une «histoire unique», reconnue comme telle et que l'on peut, en dépit de changements formels, retrouver dans d'autres

textes. Il n'y a pas de topos pour autant, pas plus que n'est un topos l'histoire d'Adam, celle de Job ou celle d'Œdipe. En revanche, je considérerais volontiers comme topique, si le cas se présentait, la récurrence d'une formule «histoire d'Aronce et du vieillard + un autre élément» : il peut être topique de raconter une même histoire pour produire tel ou tel effet, de la raconter au même endroit, etc.

b - *Un héros secourt un vieillard pressé de plusieurs ennemis.*

Le personnage perd ici son caractère individuel et l'on ne note plus que des rôles d'acteurs. Plusieurs histoires peuvent alors se mouler dans la forme topique décrite.

c - *Un héros secourt un vieillard.*

Les circonstances disparaissant, d'autres histoires peuvent venir s'ajouter, celle d'Enée, celle de Rodrigue, etc. dans un topos qu'on pourrait appeler par exemple «secours au vieillard».

d - *Un héros secourt un individu pressé de plusieurs ennemis.*

On ne retient pas ici les mêmes traits, pour dégager quelque chose comme «le combat inégal», autre topos défini par une autre «formule».

e - *Quelqu'un secourt quelqu'un.*

La phrase ne fait alors que décrire la multiplicité des emplois possibles du toposème «secourir» alors qu'un véritable topos doit être «actualisé».

Il reste donc à choisir entre les formulations de type b, c, d. L'enjeu n'est pas mince puisque selon la réponse les rapprochements d'occurrences seront très différents. On s'en aperçoit si l'on examine systématiquement la combinaison possible des toposèmes retenus (les exemples ajoutés pour la démonstration étant empruntés au *Paysan parvenu* de Marivaux).

quelqu'un	•secourir	•quelqu'un		(Aronce-Cid-Enée-Jacob-Orville)
héros	•secourir	•quelqu'un	•un seul ennemi	(Cid)
héros	•secourir	•quelqu'un	•X ennemis	(Aronce-Enée-Jacob-Orville)
héros	•secourir	•vieillard		(Aronce-Cid-Enée)
héros	•secourir	•vieillard	•un seul ennemi	(Cid)
héros	•secourir	•vieillard	•plusieurs ennemis	(Aronce-Enée)
jeune homme	•secourir	•jeune homme	•un seul ennemi	
jeune homme	•secourir	•jeune homme	•plusieurs ennemis	(Jacob)
jeune homme	•secourir	•jeune femme	•plusieurs ennemis	(Orville)

Mais l'on peut aller plus loin et vouloir aussi distinguer entre ennemi humain et ennemi animal ; l'on peut vouloir noter que l'objet de l'aide est une femme jeune ou vieille, etc. Bref, existe en puissance une immense variété de combinaisons et si l'on voulait faire dans chaque cas la fiche d'un topos différent, des formules pourtant très voisines se trouveraient disséminées. Cet éparpillement est évidemment contraire à ce que nous souhaitons. Aussi ne devons-nous pas raisonner à partir d'une combinatoire abstraite, même si nous en connaissons l'existence sous-jacente. Qu'allons-nous donc garder ? Il me semble qu'une formule du type :

«héros<agent>secourir<objet> (et/ou vieillard femme faible)»

parvient à rendre à peu près compte de l'essentiel des exemples dont nous parlons, qui implique la notion d'assistance à un personne réputée faible et placée dans une position dangereuse. Il me paraît moins utile de noter le nombre des ennemis, un gros méchant pouvant être aussi redoutable qu'une armée. Finalement, je ne choisirais donc, personnellement, ni a (bien sûr), ni b, ni c, ni d, ni e, mais une formulation «élargie» de c qui n'était pas prévisible par la seule analyse intrinsèque de l'exemple considéré, mais que j'ai préférée parce qu'elle permet des rapprochements indispensables avec d'autres configurations narratives manifestement apparentées. La formule du topos est en quelque sorte dictée par les groupements que le lecteur-chercheur veut mettre en lumière.

Francis Dubost pose un problème apparemment différent mais dont le substrat logique me semble comparable à propos du topos «incipit arrivée». Je vous rappelle qu'à New York, nous l'avions écrit :

«(arrivée<effet>désordre)<fx textuelle>incipit»

La communication de notre collègue fait apparaître dans huit textes du moyen âge une configuration analogue, à ceci près qu'il n'y a pas de désordre véritable ou qu'il faut donner à «désordre» un sens fort élargi. Dans les exemples avancés, l'arrivée d'un personnage externe et surtout sa prise de parole réveillent la cour endormie du Roi Arthur et déclenchent l'aventure. Aussi Francis Dubost suggère-t-il d'élargir la formule de base de la manière suivante :

«(arrivée<effet>changement de situation)<fx textuelle>incipit»

et, comme je l'ai dit précédemment, il propose de noter deux ou n phrases pour spécifier les grandes modalités de ce très général «changement de situation». On aurait ainsi :

PH1 : Un personnage arrive au début du récit. Cela provoque un désordre

PH2 : Un personnage arrive au début du récit. Il prend la parole ce qui déclenche l'aventure.

Un telle présentation a l'avantage de regrouper dans une même formule globalisante des séquences narratives fonctionnellement voisines tout en préservant, au niveau des phrases différentes, la spécificité de chacune des séquences textuelles. L'inconvénient est que le terme de «changement de situation» est extrêmement vaste et donc peu définitionnel. Tout récit, n'implique-t-il pas, à un certain niveau d'abstraction, un changement de situation ? L'idée importante apportée ici me semble plutôt être celle d'enclenchement de l'action. On peut donc proposer :

«arrivée<effet>(aventure<agent>commencer)»

Est-il alors nécessaire de noter «incipit» ? Quoi qu'il en soit, on a perdu dans l'affaire les toposèmes «désordre» et «prise de parole» comme

définitionnels du topos et la distinction de phrases PH1, PH2, etc. semble effectivement nécessaire pour ne pas tout à fait confondre «arrivée-désordre» et «arrivée-parole». Mais l'on s'expose alors à voir proliférer le nombre de phrases PH, chaque chercheur voulant naturellement insister sur l'originalité de son apport personnel. D'aucuns voudront légitimement distinguer les modalités de chaque commencement d'aventure, d'autres souhaiteront, avec autant de raison, éviter la confusion entre désordre physique (bagarre par exemple), désordre moral, désordre psychique. Bref, pour éviter la dissémination des topos, on risque de créer des fiches extrêmement complexes et lourdes parce qu'elles s'efforceront par ailleurs de prendre en compte la multiplicité des variations possibles actualisant une formule de base certes englobante mais aussi trop générale pour être véritablement utile.

Si l'on envisage au contraire de noter comme participant de topos distincts des configurations narratives pourtant voisines, que va-t-il arriver ? On va créer par exemple, si cela semble le mieux rendre compte du réel textuel, quatre fiches :

- 1-arrivée<effet>désordre
- 2-parole<effet>désordre
- 3-arrivée<effet>(aventure<agent>commencer)
- 4-parole<effet>(aventure<agent>commencer)

Il est possible dans ce cas que telle occurrence textuelle sera notée dans deux voire trois fiches si elle participe de deux ou trois topos différents ainsi définis. Non seulement je ne vois aucune objection de principe à une telle multiplicité des inscriptions, mais peut-être est-ce le seul moyen de rendre compte de la complexité ou de la plurivalence d'un texte qu'il serait absurde de vouloir «assigner à résidence» dans une seule cellule topique.

Qu'en est-il alors de la dissémination ? Elle existe certes pour le rédacteur des fiches qui va devoir signaler la participation d'une même séquence textuelle à des topos multiples. Mais il en va différemment pour celui qui va les consulter dans la mesure où il n'est pas condamné à la lecture linéaire d'un livre. L'instrument informatique lui permet en effet des parcours variés, mais lui offre aussi les possibilités de regroupement qu'il souhaite. Si je demande toutes les fiches qui contiennent l'idée de désordre, j'obtiendrai communication des topos 1 et 2 ; si je veux plutôt m'intéresser aux arrivées de personnages, quelles qu'en soient les conséquences, je pourrai consulter les fiches 1 et 3 etc.

C'est donc le chercheur lui-même, par la précision de ses questions, qui au bout du compte construira les ensembles susceptibles de l'intéresser. Qui s'en plaindra ?

On peut alors légitimement se demander si les éléments narratifs minimaux que je propose de noter sont véritablement des topos. C'est là un problème de définition a priori qui risquerait de nous engager dans des débats quasi métaphysiques et, comme le disait Diderot, «ce serait une dispute à ne finir qu'au jugement dernier». Dans la mesure où nous ne pouvons nous permettre d'attendre cette hypothétique prise de décision, nous devons plutôt tenter de démêler quelques embrouillements, par exemple à propos du choix entre combinaison de topos et topos complexe.

Lorsque j'ai commenté le topos «assistance», j'ai eu la tentation de le développer en précisant que, sinon dans tous les cas, du moins dans ceux que j'avais à l'esprit, l'aide apportée par le personnage lui valait soit une récompense dans l'histoire soit une appréciation positive de la part du lecteur. La preuve que ce topos développé ou complexe existe est d'ailleurs le fait qu'il a pu être ironiquement contesté (avant d'être rétabli) lorsque, dans *Jacques le Fataliste*, Diderot s'amuse à nous montrer le héros dévalisé et roué de coups précisément parce qu'il s'est porté au secours de la mère de Denise et a montré par là même à des voleurs qu'il était une proie intéressante. J'aurais donc volontiers noté le topos complexe suivant (qui recouvre globalement les fonctions D E F de Propp) :

«{héros <agentV> secourir <objet> et/ou (vieillard femme faible)}
<effet>{<et/ou>(récompense valorisation)}

Mais je ne pense pas que l'on ait intérêt à trop mettre en avant de telles structures complexes car, si de manière sous-jacente elles peuvent constituer des modèles prégnants, elles peuvent aussi n'être que très partiellement actualisées de fait : la combinaison notée comme «assistance» peut parfois ne pas être suivie de récompense ou de valorisation et ce n'est sans doute pas sans raison d'ailleurs que Propp a distingué les trois fonctions D, E et F quoiqu'elles paraissent souvent liées.

Dans de tels cas, il semble plus intéressant de considérer que l'on a affaire à une combinaison plus ou moins bien stabilisée de topos ou, si vous préférez, d'éléments que j'appellerais volontiers topos. Je réinterpréterai dans cette perspective un exemple que Flora Larsson a dénommé «incipit enfant

naturel». L'intéressée me permettra quelques modifications et même, pour les besoins de la démonstration, un jeu assez libre sur ses honnêtes propositions.

Voici, sommairement, la phrase descriptive d'une séquence trouvée dans *L'enfant du carnaval* de Pigault Lebrun : «Après avoir trop bu et trop mangé, un capucin et une gouvernante entretiennent des rapports sexuels. En résulte un enfant naturel.» Une telle formulation me paraît composite. Nous savons d'une part que bien des enfants illégitimes n'ont pas nécessairement pour parents un capucin et une gouvernante et que d'autre part bien des capucins mais aussi bien des gouvernantes sont suffisamment adroits pour avoir des rapports sexuels sans faire d'enfant. Trêve de mauvaise plaisanterie. N'a-t-on pas affaire ici à deux topos combinés ? Le premier serait quelque chose comme «le moine libidineux». Que l'on préfère parler à ce sujet plutôt de type ne me paraît pas faire grande différence puisque le type recouvre un programme narratif potentiel que l'on trouve par ailleurs bien actualisé depuis le moyen âge, dans plusieurs nouvelles de l'*Heptameron* ou en arrière fond de l'histoire de frère Jean dans *Jacques le Fataliste*. Le second topos, très largement cerné par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* serait «le héros bâtard». Si chez Pigault-Lebrun les deux topos sont en quelque sorte réalisés simultanément, les autres exemples montrent bien qu'ils peuvent fonctionner de manière autonome et qu'ils doivent donc être dissociés.

J'analyserai de même un autre exemple tiré de la même œuvre : «Le narrateur déclare que pour se conformer à la norme romanesque, il va commencer par raconter ses origines». J'y distinguerais volontiers deux topos. Le premier, nommé par exemple «conformité au genre» pourrait s'écrire :

«narrateur<agentV>dire<objet>(respecter<objet>norme<de>genre)».

Le second topos, «incipit récit des origines», s'écrirait, lui :

«{narrateur <agentV> raconter <objet> et/ou (origine famille naissance)} <fx textuelle> incipit»

Il est attesté maintes fois dans les mémoires et, de manière parodique, en tête de *Gil Blas* ou du *Paysan parvenu*. Il ne se confond nullement avec le topos précédent à qui il sert seulement d'appui dans l'exemple fourni.

Ainsi, une même séquence narrative concrétise de manière simultanée plusieurs topos que l'analyse peut et doit donc disjoindre. Il n'en est pas

moins vrai que, à une époque ou pour un genre donné, on constate la co-occurrence plus ou moins régulière de topos différents. Il serait évidemment dommage de ne pas le signaler dans les variantes ou dans le commentaire, comme le suggère Michèle Weil. Mais cette «solution», on le sent bien, n'est sans doute pas suffisante : dès lors que deux ou plusieurs topos sont liés de manière relativement stable, ils constituent une sorte de «macrotopos». Et, une fois de plus, l'instrument informatique vient à notre secours. Dans la version actuelle du logiciel, qui a pu concrétiser les propositions du colloque de Montpellier, Eric Lochard et Daniel Savey nous ont donné la possibilité de traiter chaque topos comme élément (au même titre qu'un toposème) d'une sorte de «macroformule» rendant compte d'un enchaînement ou d'une combinaison de topos. C'est, me semble-t-il, la meilleure réponse au problème posé précédemment par Francis Dubost. Pratiquement donc, décrivons dans nos fiches des topos assez précis et notons en commentaire leurs affinités avec d'autres. Dans un deuxième temps, si ces affinités ont un caractère assez stable, combinons ces topos entre eux ou avec d'autres éléments.

En guise de conclusion provisoire

La notion de topos n'a pas d'existence objective qui le rende susceptible de description et il me paraît assez vain de vouloir en donner une définition a priori. Aussi la recherche des topos restera-t-elle toujours et nécessairement un peu aléatoire ; leur description n'ira jamais sans une part d'arbitraire.

C'est dire que notre entreprise n'aurait guère de chance d'aboutir si, loin de la rendre plus complexe, comme certains peuvent le redouter, l'instrument informatique ne nous permettait de surmonter cette insuffisance théorique de départ. Au fond, si nous ne savons pas au juste ce que sont les topos, peu importe du moment que nous parvenons à faire entrer dans une base commune le maximum de rapprochements que notre expérience de lecteurs et de chercheurs nous a permis d'effectuer. Mais il faut d'abord que nous le fassions avec rigueur, de manière à rendre ces données «gérables». Ce qui compte ensuite est que, à partir d'interrogations sur telle ou telle unité de sens, tel ou tel toposème, tel ou tel groupement, chacun puisse chercher et trouver ce qui l'intéresse et que nous ne pouvons pas exactement déterminer à l'avance. Telle est la grande supériorité d'une base de données sur un simple dictionnaire ou une encyclopédie, de rendre la consultation plus libre et plus riche, multidimensionnelle.

Reste donc une seule vraie question : avons-nous envie de nous mettre sérieusement au travail, à ce long travail qui nécessite la participation de tous les membres de la SATOR ? Dans ce cas, l'expérience de ces trois dernières années m'en persuade, la collaboration des littéraires et des informaticiens, collaboration d'intelligences humaines, permettra non seulement de créer de nouveaux outils documentaires mais favorisera, chez les uns comme chez les autres, un nouvel esprit de recherche. Dans ce cas, le titre de ce colloque n'aura pas été usurpé.

Pierre RODRIGUEZ,
MONTPELLIER III



T.P.5 ATOR

Centre d'Etude du XVIIIème siècle. Montpellier III

SATOR

DOCUMENTATION DU LOGICIEL TOPOSATOR

Le prototype de logiciel que nous présentons a été conçu et construit pour répondre aux demandes de la SATOR (Société d'Analyse de la Topique Romanesque) dans le cadre et avec l'aide du Centre d'Etude du XVIIIème siècle de l'Université Paul Valéry Montpellier III.

Cette tâche n'aurait pu être menée à bien sans le soutien des directeurs de ce centre, Messieurs Claude **Lauriol** et Georges **Dulac** et sans l'attentive patience de sa secrétaire, Madame Evelyne **Larroucau**.

Le travail de conception et de programmation a été assuré par Eric Olivier **Lochard**, maître de conférences d'informatique, aidé de Daniel **Savey**, maître de conférences d'anglais, qui a aussi beaucoup contribué à penser les problèmes de syntaxe. Michèle **Weil**, professeur de langue et littérature françaises, a assuré la coordination d'ensemble du projet et la nécessaire relation avec l'ensemble des équipes de la SATOR. Pierre **Rodriguez**, maître de conférences de langue et littérature françaises s'est efforcé de tester et de faire améliorer les nombreux prototypes ayant précédé l'actuelle version.

Celle-ci résulte donc d'un travail d'équipe auquel ont d'ailleurs ponctuellement participé plusieurs collègues dont le nom n'est pas cité.

* * *

Pour tout renseignement sur le fonctionnement ou les droits de propriété,
s'adresser à :

Centre d'Etude du XVIIIème siècle — URA 1037
Université Paul-Valéry
Route de Mende
B. P. 5043
34032 Montpellier cedex

SOMMAIRE

PRESENTATION GENERALE

UN LOGICIEL POUR LA SATOR	3
MISE EN ROUTE	4
AIDES	4
TERMES UTILISES	5
SIGNES OU ICONES PARTICULIERS	7
CHERCHER	
PAR INDEX	8
PAR EDITEUR DE FORMULES	8
CONSULTER	
UNE OCCURRENCE	10
UN OUVRAGE	11
UN TOPOS	12
UN TOPOSEME	13
EDITER et IMPRIMER	14
EXPORTER et IMPORTER	15
GRAMMAIRE	16
SAISIR	
UNE OCCURRENCE	19
UN OUVRAGE	20
UN TOPOS (créer)	21
VOCABULAIRE	21
OPERATEURS	22
ANALYSER ET ENREGISTRER	26
MODIFIER UN TOPOS	26
SELECTIONNER ET LISTER	
SELECTIONNER	27
TOUT SELECTIONNER	28
EXTRAIRE	28
LISTER	28
SUPPRIMER	
UNE OCCURRENCE	29
UN OUVRAGE	29
UN TOPOS	29
UN SYNONYME (fonction réservée)	29
UN TOPOSEME (fonction réservée)	29
TRIER et TRI PERMANENT	30
VOCABULAIRE	
CHERCHER UN MOT OU UN TOPOSEME	31
DEFINITIONS DU MOT	31
DICTIONNAIRE, TOPOSEME, SYNONYME, GRAPHIE	32

PRESENTATION GENERALE

Cette présentation générale comprendra 5 parties :

- **UN LOGICIEL POUR LA SATOR**
- **MISE EN ROUTE**
- **AIDES**
- **TERMES UTILISES**
- **SIGNES PARTICULIERS**

1° UN LOGICIEL POUR LA SATOR

La SATOR s'est fixé pour objectif de constituer une banque de données sur les topos (ou topoï) narratifs du roman français avant 1800. Le logiciel doit donc permettre trois types d'utilisation.

Créer

Créer des fiches décrivant chaque topos (nom du topos, formule, phrase descriptive). Créer le fichier des références textuelles pour localiser chaque occurrence du topos avec spécification des variantes propres à chacune. Créer enfin des fiches bibliographiques pour localiser l'ouvrage où apparaît chaque occurrence.

Modifier

Compléter, voire, exceptionnellement, supprimer les trois types de fiches précédemment décrits en gérant correctement les effets de ces opérations. Chaque chercheur ou chaque centre doit pouvoir aisément corriger ses propres bévues ou revenir sur une formulation mais, une fois les différentes fiches communiquées à la SATOR, il est indispensable que seule une équipe spécialisée ait, à la demande ou de sa propre initiative, la possibilité d'opérer de telles modifications.

Consulter

Consulter les fiches existantes, service qui sera ultérieurement offert à chaque chercheur, membre ou non de la SATOR. La consultation doit pouvoir se faire à partir des éléments de sens (toposèmes), de leur groupement syntaxique (tout ou partie de la formule), du nom donné au topos, etc. dans l'ensemble du corpus ou dans un sous-ensemble préalablement sélectionné (par auteur, par date, etc.).

2° MISE EN ROUTE

Pour mettre en route le logiciel TOPOSATOR

- Lancez le runtime
- Dans le dialogue qui se présente, qu'il vous demande ou non le fichier DATA cherchez et ouvrez TOPOSATOR
- Vous obtenez l'écran des mots de passe
- Tapez votre mot de passe

Vous avez réussi à obtenir l'écran représentant le tableau de bord général.

3° AIDES

Nous aurions pu concevoir ce logiciel en vue d'un fonctionnement "rigide". Pour chaque opération à effectuer, il vous aurait suffi de suivre mécaniquement une suite d'ordres que vous aurait indiqués la machine.

Nous avons préféré vous proposer un instrument de travail beaucoup plus souple, permettant d'effectuer certaines opérations de manières différentes, un peu au gré de l'utilisateur ou en fonction de ses besoins spécifiques.

Aussi aurez-vous d'abord l'impression qu'il vous est difficile de dominer la situation et que vous ne savez pas "tout faire". Mais bien vite, au prix d'un rapide apprentissage pratique, vous aurez appris à jouer des multiples possibilités et sans doute apprécierez-vous la souplesse, la variété des utilisations offertes.

Il vous faut d'abord être familiarisé avec certaines fonctions communes à toutes les machines Macintosh. Nous ne les décrivons pas. Consultez à leur sujet la documentation fournie avec votre appareil.

Pour faciliter votre apprentissage des commandes spécifiques à la SATOR, nous avons prévu un certain nombre d'AIDES que vous pouvez consulter de différentes manières.

3-1 Au début, vous avez sans doute intérêt à travailler avec, à portée de main, la documentation écrite que vous êtes en train de lire. Elle reproduit, avec quelques compléments, l'ensemble des aides insérées dans le logiciel lui-même.

3-2 Vous pouvez personnellement éditer ces aides internes en cliquant le gros point d'interrogation du tableau de bord, puis, après changement d'écran, la commande "Editer", en bas de l'écran.

3-3 Dans le logiciel, des aides sont prévues, rattachées aux principales opérations. Pour les consulter, il vous suffit de cliquer le point d'interrogation qui paraît sur l'écran. Le problème est qu'il faut avoir déjà fait tout un travail pour parvenir aux écrans proposant les aides internes et que vous pouvez ignorer comment en arriver là.

3-4 C'est pourquoi les mêmes aides sont directement accessibles à partir du tableau de bord général, qui apparaît dès que vous avez mis le logiciel en marche. Pour cela cliquez dans le carré marqué d'**UN GROS POINT D'INTERROGATION**. La liste des opérations possibles vous est alors proposée. Double-cliquez celle qui vous intéresse.

3-5 Vous pouvez aussi obtenir toutes les fiches d'aide concernant une notion ou une procédure en cliquant la petite fenêtre "mots clés", puis, sans relâcher la souris, en activant le mot clé désiré.

3-6 Pour obtenir une aide particulière, vous pouvez aussi cliquer le rectangle "aide pour une fonction" dans le tableau de bord. La même commande vous demande alors "Indiquez la fonction". Cliquez sur l'icône ou le nom de la fonction à propos de laquelle vous désirez une aide.

4° TERMES UTILISES

AROBASE Obtenu en tapant simultanément sur les touches "alt" et "£ minuscule", ce signe qui s'écrit @, représente n'importe quelle chaîne de caractères.

DEFILEMENT A droite et en bas de l'écran, on peut faire défiler un document soit en activant les flèches, soit en déplaçant le repère carré, soit en cliquant dans les bandes grisées.

Il peut arriver qu'après certaines opérations ce dispositif se bloque ou ne fonctionne pas correctement. Dans ce cas, attendez quelques secondes ; puis cliquez dans la partie de texte et, sans relâcher la souris, faites descendre le curseur jusqu'en bas de l'écran, de manière à faire défiler le texte. En règle générale, après ce petit traitement, les commandes normales se remettent à fonctionner.

ECRAN signifie ce qui apparaît soit en totalité soit en surimpression sur un écran précédent. Ces écrans peuvent représenter des fiches.

FICHER Le logiciel SATOR a été conçu pour mettre en jeu et en rapport plusieurs fichiers.

FICHER TOPOS. C'est le fichier principal, sur lequel vous travaillez sans commande particulière. Il rassemble l'ensemble des fiches dont chacune décrit un topos.

FICHER VOCABULAIRE. On y accède en activant la touche "Vocabulaire" dans le menu. Vous pouvez alors ouvrir :

- **"Dictionnaire"** qui regroupe l'ensemble des mots (toposèmes et synonymes) disponibles pour écrire les formules. Pour plus amples renseignements, voyez les aides "Vocabulaire" et "Définitions du mot".
- **"Toposèmes"** qui n'inclut que les seuls toposèmes. En cas de besoin, voyez l'aide "Consulter un toposème"

FICHER OUVRAGES. Il est obtenu en activant la commande "Fichier" du menu, puis, sans relâcher la souris, en activant la commande "Ouvrages". Il rassemble toutes les fiches dont chacune décrit un texte (avec nom d'auteur, titre, etc.) où a pu être repérée une occurrence de topos. Compléments d'information dans l'aide "Consulter un ouvrage".

FICHER OCCURRENCES. Il est obtenu, lui aussi, en activant la commande "Fichier" du menu, puis, sans relâcher la souris, en activant la commande "Occurrences". Ce fichier répertorie la présence de chaque topos dans tel ouvrage, sous telle forme ("variante") particulière. Voyez l'aide "Consulter une occurrence".

SATOR Montpellier

Mardi 21 Mai 1991

Pas de fiche sélectionnée parmi 50

Sélectionner et lister

Par l'éditeur

Par l'index

Tout le fichier


Lister


Trier


Editer


Supprimer


Consulter


Créer

Rechercher les TOPOS contenant :

↑

↓

Rechercher

Effacer la ligne


Effacer tout


Ajouter


Descendants

???

Aide pour une fonction









Paramètres

Le tableau de bord général

3 sur 50

⏪⏴⏵⏩

OK

Icônes

Remarque pratique

Nous avons prévu de faciliter dans certains cas le passage direct d'un fichier à un autre : passage du fichier vocabulaire au fichier toposèmes, passage de ces fichiers au fichier topos, etc.

Mais, au début du moins, un tel jeu peut paraître un peu complexe. Il est alors recommandé, avant d'entreprendre toute opération, de consulter les aides qui vous proposent la suite la plus logique des actions à effectuer.

MENU Nous appellerons "menu" ce qui est inscrit dans la bande supérieure de l'écran : "Fichier Edition Topos, etc."

TABLEAU DE BORD C'est l'écran tel qu'il apparaît d'abord. Il présente toutes les commandes qui permettent les opérations courantes. Le tableau de bord permet en particulier de "RECHERCHER LES TOPOS CONTENANT", opération primordiale puisqu'elle sera proposée à tous les utilisateurs-consultants. Voyez à ce sujet les aides "Sélectionner" (p. 27) ou "Consulter un topos" (p. 12).

5° SIGNES ou ICONES PARTICULIERS

Certains signes un peu inhabituels vous sont proposés dans quelques écrans.

- **Point d'interrogation.** Désigne une touche de commande d'aide.
- **Grosse flèche recourbée vers le bas.** Elle vous permet d'obtenir le retour à l'écran précédent.
- **Triangles noirs encadrés ou flèches noires horizontales.** Généralement en bas à droite de l'écran, ils permettent de circuler dans une sélection, comme si vous tourniez les pages d'un livre. Le triangle ou la flèche le plus à gauche vous ramène au début de la sélection; le triangle ou la flèche le plus à droite vous amène à la dernière fiche sélectionnée. Les deux triangles ou les flèches du centre permettent une progression fiche par fiche.
- **OK** Cliquer sur cette commande sert souvent à enregistrer et vous fera généralement revenir à l'écran précédent. **ATTENTION !** il faut cliquer "Enregistrer" ou "OK" avant "Abandonner".

Editeur de formules

Phrase contient amant

← → Dénomination Phrase Formule Code Commentaires Toposèmes	est égal à est différent de est supérieur à est supérieur ou égal à est inférieur à est inférieur ou égal à contient	<input type="radio"/> Et <input type="radio"/> Ou <input type="radio"/> Sauf
---	--	--

Valeur amant

Chercher dans sélection

L'éditeur de formules permet la recherche dans tous les fichiers

CHERCHER ...**PAR L'INDEX**

- 1° - Dans le TABLEAU DE BORD général, "sélectionner par l'index" vous permet de chercher un topos.

L'identificateur vous est généralement inconnu. Dactylographiez la dénomination du topos soit en entier soit sous forme abrégée, en utilisant l'arobase (taper simultanément "alt" et £ minuscule). Dans ce cas, vous pouvez obtenir plusieurs fiches qu'il est alors possible d'éditer, de trier par ordre alphabétique, etc.

- Exemple:

En tapant "arriv@" on obtient les deux fiches "arrivee_desordre" et "arrivee_declenche_aventure".

- 2° - Si vous êtes dans un autre fichier (ouvrage, occurrence, etc.) la commande "index" permettra une recherche identique dans ce fichier.

PAR L'EDITEUR DE FORMULES

La commande "**Rechercher ou sélectionner par l'éditeur**" parfois simplement indiquée "**chercher**", ou "**par l'éditeur**") vous est proposée dans plusieurs écrans. Elle est extrêmement utile. Si vous l'activez (en la cliquant), apparaît "**l'éditeur de formules**" qui vous permet de chercher un ou des éléments dans le fichier que vous avez préalablement choisi.

Quel que soit le fichier, le principe du fonctionnement est identique.

- Vous cliquez d'abord un des mots de la liste de gauche (dont certains éléments qui paraissent à l'écran ne sont pas utilisables par tous).
- Vous cliquez ensuite, dans la liste centrale, la relation qui vous convient. (N.B. "supérieur" signifie "ultérieur dans l'ordre alphabétique ou numérique" ; "inférieur" signifie le contraire).
- Vous inscrivez enfin dans la case "valeur", la forme qui sert de critère pour la recherche.
- A l'aide des commandes logiques de droite, il vous est possible de combiner divers critères.

Exemples

- 1° - Vous avez choisi de travailler sur le fichier des ouvrages. Pour cela vous avez cliqué "Fichier", tout en haut à gauche et n'avez relâché votre pression sur la souris que lorsque la rubrique "OUVRAGES" a été noircie.

Est apparue la liste des ouvrages sélectionnés. Si vous y trouvez celle(s) que vous cherchez, double-cliquez pour consultation.

Si, comme c'est le cas le plus fréquent, ce que vous cherchez ne fait pas partie de la sélection ou si aucune fiche n'est sélectionnée, cliquez "chercher". Apparaît alors un "éditeur de formules".

Supposons que vous vouliez sélectionner tous les ouvrages postérieurs à 1660 et antérieurs à 1789. Vous cliquez : "année orig", "supérieur à" et vous tapez "1660". Vous cliquez "ET", "année orig", inférieur ou égal à" et vous tapez "1789" dans la petite fenêtre du bas.

- 2° - Imaginons que vous vouliez chercher dans les œuvres de Marivaux toutes les occurrences de tous les topos répertoriés.

Vous allez travailler sur le fichier des occurrences. Pour cela cliquez "Fichier", à gauche du menu et ne relâchez votre pression sur la souris que lorsque la rubrique "OCCURRENCES" a été noircie.

Apparaît parfois l'occurrence ou une liste d'occurrences déjà sélectionnées. Si vous y trouvez celle(s) que vous cherchez, double-cliquez pour consultation.

Si, comme c'est le cas le plus fréquent, ce que vous cherchez ne fait pas partie de la sélection ou si aucune fiche n'est sélectionnée, cliquez "chercher". Apparaît alors un "éditeur de formules".

Cliquez "auteur" puis "est égal à" ; enfin, dactylographiez "Marivaux" dans la petite fenêtre du bas.

Une fois l'opération de recherche terminée, vous pouvez en exploiter les résultats de diverses manières. Libre à vous de "trier", éditer", ou "consulter une fiche" en double-cliquant une de ces commandes en bas de l'écran.

Liste des occurrences du topos "douleur rend muet"

2 fiches sélectionnées parmi 77		
SATOR Montpellier		
Topos	Ouvrage	D. première
douleur_rend_muet	Prévost Manon	13/04/91
douleur_rend_muet	Tencin Comminge	14/04/91

En double-cliquant une de ces occurrences, vous obtenez sa fiche

2 fiches sélectionnées parmi 77	
SATOR Montpellier	
Consultation d'une occurrence	
date de saisie 14/04/91	
Topos	douleur_rend_muet
La douleur empêche de parler puis de rapporter l'évènement.	
Ouvrage	Tencin Comminge
<i>titre</i>	Mémoires du Comte de Comminge
<i>auteur</i>	Tencin (Mme de)
Variantes	Croyant Adelaïde morte, le narrateur reste "dans un morne silence" et ne pleure pas.
Notes	
Rédacteurs 2 SUR 2	






CONSULTER UNE OCCURRENCE

Le fichier OCCURRENCES répertorie la présence de chaque topos dans tel ouvrage, sous telle forme ("variante") particulière.

- On peut partir de l'ensemble du fichier en activant la commande "Fichier" du menu, puis, sans relâcher la souris, en activant la commande "OCCURRENCES". Le menu affiche alors à droite que vous travaillez dans ce nouveau fichier. Activez "Tout sélectionner". Vous pouvez alors faire défiler la liste des occurrences.

Mais cette opération sera évidemment à déconseiller quand il y aura de nombreuses occurrences saisies. Utilisez plutôt la touche "chercher" qui vous fournit "l'éditeur de formule" (voyez l'aide p. 8). Si vous désirez par exemple toutes les occurrences de tous les topos trouvés dans les Contes de Perrault, vous pouvez demander "ouvrage est égal à Per@" car par convention le nom de tous les ouvrages d'un auteur commence par le nom de celui-ci. S'affiche une liste de toutes les fiches à consulter en double-cliquant.

- Si l'on a sélectionné les topos dont on va demander ensuite les occurrences, on active la commande "Topos" du menu, puis, sans relâcher la souris, on active la commande "LES OCCURRENCES". S'affiche une liste de toutes les fiches à consulter en double-cliquant.
- Si l'on consulte un topos particulier, la liste de ses occurrences s'affiche dans une fenêtre à gauche. Double-cliquez pour consulter une d'entre elles.

55 fiches sélectionnées parmi 55	
SATOR Montpellier	
Consultation d'un ouvrage	
abrégé	Marivaux Paysan 
auteur	Marivaux
titre	Paysan parvenu (Le) ou les Mémoires de M.
édition originale	Prault
année	1734
lieu	Paris
édition de référence	Garnier / Deloffre
année	1969
lieu	Paris
<p>Les 4 premières parties sont publiées en mars, août, septembre 1734. La 5ème partie est d'avril 1735. L'édition de référence donne aussi les 6ème, 7ème, 8ème parties apocryphes de 1756.</p>	
  	notes 35 sur 55 

La fiche de consultation peut être modifiée, à l'exception du nom abrégé

CONSULTER UN OUVRAGE

Le fichier OUVRAGES rassemble toutes les fiches dont chacune décrit un texte (avec nom d'auteur, titre, etc.) où a pu être repérée une occurrence de topos.

Consulter la liste des ouvrages répertoriés est une opération parfois nécessaire notamment avant de saisir une occurrence de topos.

Pour cela, cliquez dans le menu la commande "Fichier", puis, sans relâcher la souris, activez la commande "OUVRAGES".

S'il n'y a pas de fiche sélectionnée, ou si la sélection en cours ne vous convient pas, vous pouvez :

- soit cliquer OUVRAGES qui est apparu à droite dans le menu, puis "tout sélectionner". Apparaît alors la liste complète des ouvrages que vous pouvez visionner en la faisant défiler. Double-cliquez le titre recherché; ou bien double-cliquez en appuyant simultanément sur la touche majuscule quand vous voulez plusieurs titres. En activant alors "Extraire" dans la rubrique "Ouvrages" du menu, vous déterminerez une sous-sélection de travail.
- soit cliquer "chercher": dans ce cas, apparaît l'éditeur de formules. (Voir l'aide "éditeur de formules" p. 8). Quand le titre est affiché, double-cliquez pour consulter.
- soit cliquer "index" et indiquer le nom abrégé de l'ouvrage, ce qui présuppose que vous le connaissiez. Dans la mesure où par convention ce nom comporte d'abord le nom de l'auteur, il est commode d'indiquer celui-ci suivi de l'arobase (taper alt et simultanément £ minuscule). Exemple : "Marivaux@".

Dans tous les cas, apparaît la fiche **"consultation d'un ouvrage"**.

Pour rechercher les topos, le plus simple est d'utiliser la fenêtre en bas à gauche du tableau de bord général

50 fiches sélectionnées parmi 50


Sélectionner et trier


Par l'éditeur


Par l'index


Tout le fichier


arrivee_desordre



Lister


Trier


Editer


Supprimer


Consulter


Créer

Rechercher les TOPOS contenant :

epouse <- relation_sociale

Rechercher

Effacer la ligne




Effacer tout

Ajouter

Descendants

???

Aide pour une fonction

Paramètres

Exemple de fiche de consultation d'un topos

Consultation du topos survivant_inconsolable

survivant inconsolable

Phrase Après la mort de l'être aimé, le survivant est inconsolable.

Formule personnage <qui> <agent AN> aimer , <Agent V> mourir <effet> survivant <agent AN> inconsolable

Ses occurrences	Page	Notes
Bonne petite Souris (La)	0	
Grenouille bienfaitante (La)	0	
Oiseau bleu (L')	0	
Pigeon et la Colombe (Le)	0	
Manekine (La)	0	
La Matrone d'Ephèse	637	
Prince Perinet (Le) ou l'Origine de:	0	

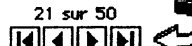
Date de saisie | 24/01/91

Double-cliquer pour consulter

Saisir une nouvelle occurrence

Modifier la formule

21 sur 50



CONSULTER UN TOPOS

Vous avez le choix entre plusieurs procédures.

1ère procédure

En cliquant dans l'œil de "**CONSULTER**", on fait apparaître la fiche courante ou la première fiche de la sélection en cours (affichée dans le cadre supérieur droit du tableau de bord).

2ème procédure

S'il n'y a pas de fiche sélectionnée, ou si la sélection en cours ne vous convient pas, vous pouvez :

- soit cliquer "**sélectionner et lister**" (voir si besoin l'aide p. 27). Puis, en dessous dans le tableau de bord général, cliquer "tout le fichier". Alors apparaît la liste complète des topos que vous pouvez visionner en la faisant défiler. Double-cliquez la dénomination du topos recherché. Vous pouvez aussi déterminer une sous-sélection de travail. Pour cela, en appuyant simultanément sur la touche majuscule et en cliquant, vous "noircissez" un ensemble de topos. Activez alors "Extraire" dans la rubrique "Topos" du menu.
- soit cliquer "**par l'éditeur**": dans ce cas, apparaît l'éditeur de formules. (Voir l'aide spécifique p. 8).
- soit cliquer "**index**". Cette procédure présuppose la connaissance de la dénomination exacte du topos.

3ème procédure

Travaillez dans la fenêtre "**RECHERCHER LES TOPOS CONTENANT**".

Ecrivez dans le petit rectangle allongé du bas un mot que vous voulez voir figurer dans la formule des topos recherchés. Cliquez dans le grand rectangle ou actionnez la touche "retour ligne" ; le mot s'affiche. Cliquez "ajouter". Recommencez l'opération autant de fois qu'il est nécessaire pour obtenir tous les mots que vous voulez. Enfin, cliquez sur la commande "rechercher".

Dans tous les cas, apparaît sur écran la fiche "**consultation du topos**".

Vous pouvez alors lire cette fiche, la modifier (voir aide p. 26), saisir une occurrence (voir aide p. 19).

REMARQUE PRATIQUE

N'oubliez pas que vous pouvez voyager dans l'ensemble des fiches sélectionnées en cliquant sur les petits carrés avec triangle, en bas à droite. Les deux carrés aux

extrémités permettent de trouver la première et la dernière fiches de la sélection; les deux carrés centraux font remonter ou descendre dans la liste unité par unité. La flèche courbe en bas à droite sert à revenir à l'écran précédent.

EDITER ET IMPRIMER

La commande "éditer" apparaît sur le tableau de bord général et au bas de plusieurs écrans. Elle sert à créer des documents et/ou les imprimer. Par exemple liste de topos avec ou sans formule, avec ou sans références, etc.

Cliquer "éditer". Apparaît un écran "état" qui, s'il est activé, énumère les formats d'édition déjà créés.

- 1° - Si l'un de ces formats vous convient, cliquez. Vous obtenez alors la commande "imprimer".
- 2° - Si aucun format ne vous convient, cliquez "annuler". Apparaît l'écran "Etats..." vide. Cliquez sur une des flèches dans le rectangle supérieur de la fenêtre de gauche, en maintenant appuyé jusqu'à ce que la liste vous propose la ou les donnée(s) que vous désirez éditer. Cliquez la rubrique désirée et faites-la glisser (sans relâcher) en haut de la fenêtre de droite. Renouvelez l'opération pour chaque rubrique supplémentaire désirée.
- 3° - Vous avez composé ainsi un nouveau format d'impression. Si vous désirez le conserver en mémoire dans "Etats", activez la commande "Fichier" (dans le menu du haut) et faites glisser la souris jusqu'à "Enregistrer sous". Lâchez la souris. Nommez alors le nouveau format d'édition. Vous le retrouverez ultérieurement dans la liste des Etats.
- 4° - Pour **IMPRIMER**, cliquez "imprimer".
 - Cliquez "OK" après avoir défini le format d'impression, puis "OK" après avoir précisé ce que vous voulez imprimer. Au besoin, consultez l'aide fournie par le logiciel du traitement de texte.
 - Si vous le souhaitez, vous pouvez avant de faire l'impression, visualiser votre document en cliquant sur "chargement à l'écran". La feuille à imprimer apparaît, très réduite. Cliquez "Zoom". Cliquez l'écran ou actionnez la touche "retour ligne" pour revenir au format réduit. Vous pouvez alors lire la page suivante, interrompre ou imprimer.

Dépôt légal : 4e trimestre 1991

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Imprimerie de Recherche — Université Paul-Valéry
Montpellier III

ISBN
2.905397.46.2

Ce document a été réalisé avec Microsoft Word.V 4
Imprimerie de Recherche
Université Paul-Valéry — Montpellier III

