



HAL
open science

“ Ta présence n’est que ténèbres ” : étude stylistique
d’un extrait de l’Histoire d’une Grecque moderne (abbé
Prévost)

Frédéric Calas, Anne-Marie Garagnon

► To cite this version:

Frédéric Calas, Anne-Marie Garagnon. “ Ta présence n’est que ténèbres ” : étude stylistique d’un extrait de l’Histoire d’une Grecque moderne (abbé Prévost). Loxias, 2024, Conférences d’agrégation, 83. hal-04484703

HAL Id: hal-04484703

<https://hal.science/hal-04484703>

Submitted on 29 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

« *Ta présence n'est que ténèbres*¹ » : étude stylistique d'un extrait de *Histoire d'une Grecque moderne* (abbé Prévost²)

Frédéric Calas / Anne-Marie Garagnon

Résumé

Nous étudions ici les procédés, tant littéraires que stylistiques, de renouvellement de la topique du roman d'analyse et de l'introspection des sentiments dans le cadre d'une scène nocturne propice à la rêverie et au fantasme. Dans le roman en général, et plus singulièrement dans le passage étudié, Prévost donne à son personnage-narrateur tous les moyens, tant cognitifs que linguistiques, pour conduire une analyse minutieuse des attentes qu'il nourrit face à la jeune femme qui occupe tout l'espace psychique et romanesque. Prévost lance son personnage dans l'analyse des prémisses de sentiments plus physiques, fantasmatiques que proprement amoureux. Dans un positionnement complexe face à l'être de papier à qui il délègue la narration, Prévost se réserve une posture ambiguë³, entre sur- et sous-énonciation, parfois même co-énonciation, lorsque le narrateur se fait moraliste : tantôt, et non sans une certaine fascination, il cautionne les troubles désirs de Ferriol, tantôt il se défousse quand le désir s'aventure dans les zones troubles de la possession. La finesse de l'analyse, le choix de la seule première personne comme principe organisateur, les longs passages d'introspection laissent voir les différentes facettes d'un moi masculin face au désir d'une femme placée en position d'objet, et pris en flagrant délit de ce que Jean-Paul Sartre qualifiera bien plus tard de « mauvaise foi ».

Mots-clefs

Narratologie, Orient, parole rapportée, roman mémoires, Stylistique.

Cependant j'étais curieux de savoir nettement à quoi elle se destinait. Elle devait comprendre que l'ayant rendue libre, je n'avais aucun droit de rien exiger d'elle, et que j'attendais au contraire qu'elle m'expliquât ses desseins. Je ne lui fis point de questions, et elle ne se hâta point de m'éclaircir. M'ayant remis sur l'article de nos femmes d'Europe, et sur les maximes dans lesquelles je lui avais dit qu'on les élevait, elle me fit entrer dans cent détails sur lesquels je pris plaisir à la satisfaire. La nuit était fort avancée, lorsque je m'aperçus qu'il était temps de se retirer. Ne m'ayant marqué aucune vue, et ses discours étant toujours retombés sur son bonheur, sur sa reconnaissance et sur la satisfaction qu'elle avait à m'entendre, je lui renouvelai, en la quittant, les offres de mes services, et je l'assurai qu'aussi longtemps qu'elle s'accommoderait de la maison et des soins de son hôte, elle n'y manquerait de rien. L'adieu qu'elle me fit me parut extrêmement passionné. Elle me donna le nom de son maître, de son roi, de son père, et de tous les noms tendres qui sont familiers aux femmes d'Orient.

Après avoir expédié quelques affaires importantes, je ne pus me mettre au lit, sans me représenter toutes les circonstances de ma visite. Elles me revinrent même en songe. Je me trouvai plein de cette idée à mon réveil, et mon premier soin fut de faire demander au maître des langues, comment Théophé avait passé la nuit. Je ne me sentais point rappelé à elle par un penchant qui me causât de l'inquiétude ; mais ayant l'imagination remplie de ses charmes, et ne doutant point qu'ils fussent à ma disposition, j'avoue que je consultai ma délicatesse sur les premières répugnances que je m'étais senti à lier un commerce de plaisir avec elle. J'examinai jusqu'où ce caprice pouvait aller, sans blesser la raison. Car les

¹ L'auteur islandais Jon Kalman Stefansson a publié *Ton absence n'est que ténèbres* en 2020, un roman immédiatement traduit et publié en 2022 chez Grasset, obtenant le Prix du Livre étranger. Avec ce sous-titre, nous avons voulu jouer sur les mots, pour signaler d'entrée de jeu l'énigme que continue de présenter le personnage de Théophé. D'époques et de langues différentes, les deux textes interrogent les méandres de la mémoire : un narrateur amnésique chez Stefansson, un narrateur hypermnésique mais partial chez Prévost.

² Toutes les citations seront données d'après l'édition suivante : Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne*, éd. Alan J. Singerman, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990 ; quand les citations ne seront pas tirées de l'extrait cité en tête de l'article (p. 95-96 de l'éd. Singerman), les numéros de pages seront indiqués.

³ Rudolf Behrens a souligné cette caractéristique ambivalente du positionnement du narrateur et partant de l'auteur. Selon son analyse, « [l']imagination de la sensibilité telle que Prévost la met en scène est à l'origine d'un discours qui, en produisant ce désir dans le procès de la narration, perd de vue ses repères conceptuels, dans la mesure où il forme ou plutôt déforme le sujet à travers son propre imaginaire », « Imagination, désir, narration (Marivaux et Prévost) », *Littératures classiques*, 69, 2009, p. 139.

caresses de ses deux amants lui avaient-ils imprimé quelque tache, et devais-je me faire un sujet de dégoût de ce que je n'aurais point aperçu, si je l'avais ignoré ? Une flétrissure de cette espèce ne pouvait-elle pas être réparée par le repos et les soins de quelques jours, surtout dans un âge où la nature se renouvelle incessamment par ses propres forces ? D'ailleurs ce que j'avais trouvé de plus vraisemblable dans son histoire, était l'ignorance où elle était encore de l'amour. Elle avait à peine seize ans. Ce n'était pas Chériber qui avait pu faire naître de la tendresse dans son cœur, et l'enfance où elle était à Patras l'en avait dû défendre avec le fils du gouverneur, autant que le récit qu'elle m'avait fait de ses dégoûts. Je me figurai qu'il y aurait de la douceur à lui faire cet essai, et je souhaitai, en y réfléchissant de plus en plus, d'avoir été assez heureux pour lui en faire éprouver déjà quelque chose. Cette pensée servit plus que le raisonnement à diminuer mes scrupules de délicatesse. Je me levai tout différent de ce que j'étais la veille, et si je ne me proposai pas de brusquer l'aventure, je résolus d'en jeter du moins les fondements avant la fin du jour.
(95-96)

Éléments d'introduction

Le passage étudié intervient à un point de bascule du roman, où le déni fait place au désir, le geste de générosité à l'attrance physique : ému par le sort d'une jeune Grecque enfermée dans le sérail du pacha Chériber, le narrateur a rusé pour la racheter, et la cacher momentanément chez un orthodoxe grec, le « maître de langues ». La visite prolongée qu'il lui rend, le rêve où elle lui apparaît, une nuit de sommeil agité, et la certitude de percevoir chez elle une réciprocité de sentiment, lui font décider de « brusquer l'aventure » et de faire d'elle sa maîtresse.

Nous analyserons les procédés, tant littéraires que stylistiques, de renouvellement de la topique du roman d'analyse et de l'introspection des sentiments dans le cadre d'une scène nocturne propice à la rêverie et au fantasme. Dans le roman en général et plus singulièrement dans ce passage, Prévost donne à son personnage-narrateur tous les moyens tant cognitifs que linguistiques pour conduire une analyse minutieuse des attentes qu'il nourrit face à cette jeune femme qui occupe tout l'espace psychique et romanesque. Prévost lance son personnage dans l'analyse des prémisses de sentiments plus physiques, fantasmatiques que proprement amoureux. Dans un positionnement complexe face à l'être de papier à qui il délègue la narration, Prévost se réserve une posture ambiguë⁴, entre sur- et sous-énonciation, et parfois même co-énonciation, lorsque le narrateur se fait moraliste : tantôt, et non sans une certaine fascination, il cautionne les troubles désirs de Ferriol, tantôt il se défausse quand le désir s'aventure dans les zones troubles de la possession. La finesse de l'analyse, le choix de la seule première personne comme principe organisateur, les longs passages d'introspection laissent voir les différentes facettes d'un moi masculin face au désir d'une femme placée en position d'objet, et pris en flagrant délit de ce que Jean-Paul Sartre qualifiera bien plus tard de « mauvaise foi ».

Dans un premier point, intitulé « Grandeur et décadence du roman-mémoires », nous nous proposons d'étudier d'abord une constante, la « dyade » entre l'analyse et l'épisode, ensuite un changement de perspective heuristique : la scène judiciaire évolue, le témoignage entre dans « l'ère du soupçon », la distinction se réduit entre *je* narrant, lucide dans sa rétrospection, et *je* narré, plus naïf et moins expérimenté, les contours s'estompant pour qu'écriture et lecture deviennent quasi-contemporaines, dans une sollicitation permanente du lecteur.

Dans un second temps, qu'impose l'intertexte des grands romans d'analyse et qui pourrait prendre pour titre « Modernisation du roman d'analyse », nous évoquerons, d'une part le feuilletage des voix, les formes et fonctions de la parole rapportée, d'autre part l'ambiguïté du rapport à la passion, telle que la vivent ou refusent de s'y abandonner Ferriol et Zara, devenue Théophé. Cette ambiguïté touche à d'autres tensions : un Orient, dont le caractère conventionnel abrite le fantasme ; le sérail et la problématique du désir et de la possession, et plus généralement, le contraste entre la femme-objet et la femme libre.

⁴ Rudolf Behrens a souligné cette caractéristique ambivalente du positionnement du narrateur, et partant, de l'auteur. Selon son analyse, « L'imagination de la sensibilité telle que Prévost la met en scène est à l'origine d'un discours qui, en produisant ce désir dans le procès de la narration, perd de vue ses repères conceptuels, dans la mesure où il forme ou plutôt déforme le sujet à travers son propre imaginaire », « Imagination, désir, narration (Marivaux et Prévost) », *Littératures classiques*, 69, 2009, p. 139.

Enfin, dans un dernier temps, nous nous pencherons sur les stratégies discursives et les modalisations du dire, d'autant plus importantes que l'écriture de Prévost, lisse au premier abord, parfois même languissante sinon ennuyeuse, se révèle étonnamment subtile.

I. Grandeur et décadence du roman-mémoires

I.1. L'unité dans la division : la « dyade » comme stylème

I.1.a. Quelques orientations

La notion de « dyade » est au cœur de l'œuvre de Prévost, tant du point de vue biographique du moine aventurier, du bénédictin en rupture de cloître, que du point de vue philosophique et psychologique, où bien et mal s'entrelacent, comme s'entrelacent apologie et condamnation de la passion. Cette notion de « dyade » ne marque pas moins l'écriture et la composition :

– Cassures rythmiques, alternances de tempo, succession d'élans et de retombées, mimétiques des mouvements de l'âme et de la pensée, générateurs aussi d'une narration nuancée et dynamique, où la négation secondée par les subjonctifs de désactualisation ne cesse d'ouvrir des possibles romanesques ;

– Mélange de commentaires et d'épisodes, contrepoints entre paragraphes successifs, sommaires et scènes, distorsions entre histoire et récit, confrontation de phrases périodiques et de style coupé, d'accumulations et d'asyndètes.

I.1.b. D'un paragraphe, l'autre : un couplage plus subtil que frontalement antithétique

Au niveau de l'organisation des deux paragraphes qui composent l'extrait choisi, la « dyade » offre deux moments successifs et distincts d'une même soirée, séparés par une ellipse temporelle. Là où le premier paragraphe se centre sur le personnage de Théophé, ce que montre la majorité des pronoms personnels féminins singuliers sujets, désignant par anaphore la jeune Grecque, le second est entièrement occupé par le double *je* du narrateur, dans une saisie souvent réfléchie qui tend à confondre ou à superposer le *je*-narrant et le *je*-narré. Le pronom *je* se dédouble formellement sous les formes fléchies *me*, tantôt réflexives dans le pronominal autonome (*je me figurai, je me trouvai*) ou neutre (*je ne me sentais point*), tantôt bénéficiaire de l'action (*elles me revinrent*).

Ce deuxième paragraphe met en vedette cette autre dyade, assez inextricable dans *La Grecque moderne*, que forme le couple du *je*-narré et du *je*-narrant, fondus dans l'unicité composite de l'analyse des impressions et de la naissance du désir.

I.1.c. Du sommaire à la scène : alternances de tempo

La composition joue habilement sur les relations inversées entre temps du récit et temps de l'histoire⁵. Le premier paragraphe privilégie le sommaire⁶, en condensant ou narrativisant les échanges de parole entre le narrateur et la jeune femme (*Je ne lui fis point de questions, et elle ne se hâta point de m'éclaircir*), sans redonner tous les détails de la soirée passée en tête à tête ; le second, en revanche, se donne sous la forme d'une bulle analytique, du temps presque suspendu d'une tentative d'introspection : le temps du récit s'étire par rapport au temps de l'histoire. Rien ne se passe durant cette nuit, si ce n'est une « tempête sous un crâne », prenant la forme d'une rêverie prolongée, ou pour citer encore une fois Victor Hugo, ne se passent dans cette nuit que des « événements de la nuit⁷ », comme si la part d'ombre de son narrateur trouvait là une évocation privilégiée, une sorte de symbiose, ses « moments » de crépuscule et d'aurore.

D'ailleurs dans la gestion de la posture du personnage-narrateur, on notera combien le temps de la nuit est particulièrement propice à la stase, à la rêverie, à la réflexion. Ce temps se dilate, comme s'allonge d'ailleurs volumétriquement le second paragraphe par rapport au premier. La nuit, même

⁵ TR < TH : G. Genette définit la vitesse du récit « par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages ». Il appelle TR : le Temps du Récit et TH : le Temps de l'Histoire, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 123.

⁶ G. Genette rappelle que le sommaire est une « forme à mouvement variable [...] qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse », *Figures III*, p. 129.

⁷ Victor Hugo, *Choses vues*, 1839.

sans sommeil, marque un moment d'arrêt. Elle devient métaphore de la nuit intérieure, des mouvements sourds et sombres qui agitent profondément cet homme.

I.1.d. Temps et espace de la nuit : le nocturne

Alain Montandon rappelle que « la nuit est le temps de la narration par excellence, une source intarissable de paroles et d'histoires⁸ » dont les *Mille et une nuits* sont l'exemple le plus célèbre. Dans le passage qui nous intéresse, cette « narration » se joue entièrement sur la scène intérieure, dans un monologue prononcé par le narrateur à lui-même, comme en témoignent les passages troublants de discours direct insérés dans le récit matriciel du roman-mémoires, comme le montre aussi le renversement qui suit cette nuit de paroles intérieures et de réflexions agitées (*Je me levai tout différent de ce que j'étais la veille, et si je ne me proposai pas de brusquer l'aventure, je résolus d'en jeter du moins les fondements avant la fin du jour*).

La force sémantique du verbe *je résolus* montre le degré de détermination et le passage à l'action après la pause réflexive, comme si le narrateur s'était convaincu lui-même en s'écoutant parler nuitamment. On notera l'économie des moyens utilisés par Prévost pour marquer les étapes et la progression du récit. Très peu de connecteurs chronologiques balisent l'avancée de l'histoire. Ce sont des « moments » qui esquissent une perspective temporelle (*La nuit était fort avancée, lorsque je m'aperçus qu'il était temps de se retirer*).

C'est dans une perspective propre à la temporalité tragique que le narrateur se fixe à lui-même un ultimatum. Le second paragraphe s'ouvre sur un long complément circonstanciel de temps à valeur cadrative et contrastive, teinté d'une valeur temporalo-causale (*Après avoir expédié quelques affaires importantes*). Il permet de balayer le temps consacré au travail⁹, pour laisser place à la disponibilité d'esprit nécessaire pour que s'installe la réflexion, laquelle sera prolongée par le temps du songe. Ensuite, les indices temporels qui structurent le second paragraphe sont strictement isotopiques et forment un champ lexical assez large, mais suffisant pour dérouler chronologiquement le récit (*me mettre au lit, songe, réveil, la nuit, je me levais, la veille, avant la fin du jour*), en donnant à voir et à sentir les étapes de cette nuit partagée entre insomnie, rêverie et rêve.

I.1.e. Phrase périodique et style coupé

Les alternances de tempo se retrouvent au niveau de la phrase.

Privilégiant l'asyndète sur le plan de l'enchaînement phrastique et pour ménager une progression par touches successives de la réflexion intérieure, Prévost fait alterner également phrases courtes et phrases longues, créant ainsi des effets propres au style coupé. C'est ce choix compositionnel qui confère au premier paragraphe la structure d'un large sommaire. La progression est hybride et évite la plate linéarité du thème constant, de même qu'elle évite de laisser en première place soit le sujet grammatical de la phrase, soit le *je* narrant :

(Cependant) j'étais curieux de savoir nettement à quoi elle se destinait. Elle devait comprendre que l'ayant rendue libre, je n'avais aucun droit de rien exiger d'elle, et que j'attendais au contraire qu'elle m'expliquât ses desseins. Je ne lui fis point de questions, et elle ne se hâta point de m'éclaircir. M'ayant remis sur l'article de nos femmes d'Europe, et sur les maximes dans lesquelles je lui avais dit qu'on les élevait, elle me fit entrer dans cent détails sur lesquels je pris plaisir à la satisfaire. La nuit était fort avancée, lorsque je m'aperçus qu'il était temps de se retirer. Ne m'ayant marqué aucune vue, et ses discours

⁸ A. Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 18.

⁹ Le verbe *expédier* est un dérivé du nom *expédient*, lui-même emprunté au participe présent du verbe latin *expedire* « dégager des entraves, d'un piège », de *ex-* (« hors de ») et *pes, pedis* (« le pied »). Selon le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey, « le verbe est d'abord attesté avec le sens de "travailler à l'exécution, la conclusion de qqch" [...], d'où l'idée de "rapidité" dans le fait d'accomplir, de traiter (une affaire, une opération). Seule cette idée est impliquée dans les emplois classiques, du XVII^e au XIX^e siècle ». En fait, ce sens est conditionné par celui du complément d'objet direct, puisque sont déjà attestés des emplois avec COD animé au sens de "faire vite pour se débarrasser de qqn, faire partir qqn ou qqch pour une destination". L'emploi contextuel est doublement révélateur : de la place prépondérante que prend brusquement le sentiment ; peut-être aussi d'une certaine vanité de Ferriol, parfaitement à l'aise dans sa mission diplomatique.

*étant toujours retombés sur son bonheur, sur sa reconnaissance et sur la satisfaction qu'elle avait à m'entendre, je lui renouvelai, en la quittant, les offres de mes services, et je l'assurai qu'aussi longtemps qu'elle s'accommoderait de la maison et des soins de son hôte, elle n'y manquerait de rien. **L'adieu** qu'elle me fit, me parut extrêmement passionné. **Elle** me donna le nom de son maître, de son roi, de son père, et de tous les noms tendres qui sont familiers aux femmes d'Orient.*

Ainsi, sur les huit phrases que contient le premier paragraphe, le pronom personnel *je* reste à l'origine de la perception et de l'organisation de la scène, mais n'est positionné que deux fois en ouverture. Symétriquement et de manière inverse, Théophraste est deux fois sujet, représentée par le pronom personnel *elle* en tête de phrase, et deux fois maintenue dans cette position par le même patron syntaxique à noyau participial, là où le *je* reste le sujet principal¹⁰. Enfin, par souci de variété, de rythme et de profondeur de champ, deux substantifs remarquables ouvrent les deux autres phrases *l'adieu, la nuit*, élément anticipé de concaténation spatio-temporelle assurant le lien entre les deux paragraphes et enjambant l'ellipse chronologique.

Aucune des huit phrases n'est reliée à l'autre par un connecteur. Au sein de cette composition assouplie, phrases longues à noyaux subordonnés reliés par des coordonnants (*comprendre que ... et que*) alternent avec des phrases plus courtes (à subordonnées non expansées, interrogative indirecte dans *savoir à quoi elle se destinait*, relative adjective dans *l'adieu qu'elle me fit*). Seules les phrases à participe en tête de phrase connaissent des ramifications plus étendues, plaçant la principale en fin de séquence, ce qui modifie les volumes habituellement consacrés à la rythmique protase/apodose.

Enfin, on notera qu'une seule phrase joue de la double tension du coupé et de l'expansé : « **Je** ne lui fis point de questions, **et elle** ne se hâta point de m'éclaircir ». En effet la seconde proposition peut parfaitement se lire comme une hyperbate, un ajout, après le silence appuyé, que marque la virgule. Ce *et* relie faussement, *elle* à *je*, tout en recréant la symétrie du face à face de l'entretien (8 syllabes, *et*, 11 syllabes). La négation du discours narrativisé absent crée un possible romanesque d'une explication escamotée, dans un roman où l'évocation de ce qui n'a pas eu lieu occupe autant de place dans la narration que les événements réalisés.

I.2. Un changement de perspective heuristique

I.2.a. Du témoin à l'objet d'étude

Comme on l'a vu, l'écriture de Prévost s'appuie souvent sur un système binaire, qui déjoue cependant une approche trop sommairement antinomique. Comme dans une composition musicale, des bémols viennent atténuer ce que la dyade aurait de trop pédagogique ou de trop visible.

On note ainsi que si l'extrait s'organise autour de deux paragraphes opposés, c'est sans le recours à des balises attendues. Trois connecteurs, dont un seul est placé en tête de paragraphe, viennent assouplir l'armature logique pour la maintenir en arrière-plan. L'adverbe *cependant*, plus temporel que logique, marque moins une bifurcation argumentative qu'un approfondissement de la durée de l'entretien, en intériorisant la perspective, grâce au choix de la construction prédicative *j'étais curieux*, qui souligne l'attente et l'observation acérée du narrateur.

Dans une perspective similaire, la conjonction *car* approfondit l'auto-analyse et ouvre le débat intérieur (*J'examinai jusqu'où ce caprice pouvait aller, sans blesser la raison. Car les caresses de ses deux amants lui avaient-ils imprimé quelque tache*). C'est un emploi très clair ici de ce connecteur à valeur explicative et causale, qui souligne la qualité essentielle, aux yeux du narrateur, qu'est la pureté ou l'innocence de la jeune Grecque.

D'ailleurs vient, quant à lui, souligner la progression argumentative. Notons que ces deux connecteurs (*car* et *d'ailleurs*) encadrent le monologue intérieur, au moment où Ferriol énonce ses doutes sur la jeune femme. L'effet de surenchère procuré par *d'ailleurs* révèle la profondeur de la

¹⁰ Dans le passage, on note une dissymétrie de construction pour les deux participes passés. Le premier, *m'ayant remis*, est un participe passé apposé au sujet de la phrase, *elle me fit entrer*. Le second, *ne m'ayant marqué aucune vue* présente une anacoluthie, associant apposition (*ne m'ayant marqué aucune vue*) et participiale complément circonstanciel de cause (*et ses discours étant toujours retombés sur son bonheur*) par référence au support de la phrase, lequel est présent sous la forme indirecte d'un pronom personnel COI, *lui*, dans *je lui renouvelai*. Dans cette seconde phrase, il y a un attelage syntaxique entre le participe apposé et l'autre participe, complément circonstanciel, noyau d'une participiale.

réflexion, suggère l'attention aux moindres détails et construit l'éthos d'observateur. Le roman gagne ainsi en profondeur, explorant les moindres méandres de la réflexion du narrateur. Tout se joue alors, dans un troublant face à face avec le lecteur, pris à témoin des analyses du narrateur, et de sa mauvaise foi face à son propre désir.

I.2.b. Évolution de la scène judiciaire

Le témoignage entre ainsi dans « l'ère du soupçon » : un narrateur autrefois hésitant, et toujours maintenu dans le doute du fait qu'il aime encore ; une jeune femme qui se dérobe, soit par le silence, soit par une parole trop policée ; un auteur, dont il est difficile de savoir qui il condamne, qui il absout, tant semble varier sa posture énonciative ; un lecteur enfin qui, convoqué dans ce curieux tribunal, où peuvent s'échanger les rôles de procureur et de défenseur, se mue moins en juge qu'en juré de l'affaire qu'on lui soumet, réduit à ce que l'on appelle « son intime conviction » : juré d'autant plus perplexe que, grâce à la perméabilité de l'imparfait, à la fréquence de l'interrogation, aux versatilités de Ferriol, il a le sentiment d'une certaine contemporanéité des faits en même temps que certains mots, tels des échos lointains, le replongent paradoxalement dans le temps de *La Princesse de Clèves* : *soins, penchant, repos, charmes...*

I.2.c. La scène obscure : réalités et fantasmes

Dans le cadre d'un courant littéraire et artistique, né au siècle précédent, qui s'intéresse aux pays du Levant, en particulier à l'Empire ottoman, les deux paragraphes laissent discrètement affleurer quelques allusions : un patronyme *Chéribér*, nom de l'ancien et richissime bacha d'Égypte (« pacha », c'est-à-dire gouverneur), premier acquéreur de Théophé pour son sérail (soit palais, soit partie du palais où sont enfermées les femmes), lequel compte vingt-deux femmes ; immédiatement après le passage, un titre, *le sélictar*, « porte-épée » du sultan ou « capitaine des gardes », qui ne sera jamais évoqué autrement qu'avec cette étiquette et l'article défini, ce qui profile l'unicité et l'importance hiérarchique de la fonction ; un toponyme *Patras*, ville grecque du Péloponnèse, alors sous domination ottomane depuis environ trois siècles et par conséquent administrée par un *gouverneur*. L'onomastique exotique compte d'emblée moins que le rappel de coutumes disparues d'Europe mais usuelles à l'époque en Orient, comme le servage ou esclavage, l'achat et la vente d'êtres humains (*l'ayant rendue libre*), la polygamie et la nécessaire réclusion des femmes. Transparaît à peine, dans la mention du *maître de langues*, ce qui sera plus net et plus systématique dans la suite : l'idée que la Grèce, sa langue, sa culture et sa religion, bénéficient, sinon d'une supériorité, du moins d'une proximité que tend à résumer ici le mot *maître*.

Ce qui se joue dans l'extrait va bien au-delà d'une fascination-répulsion pour les mœurs orientales. Tandis que l'évocation rétrospective du sérail continue de profiler le « mythe de la femme esclave soumise au désir masculin¹¹ », des multiples concubines ou odalisques réduites au seul plaisir de la chair selon la volonté de leur « propriétaire », le dilemme du narrateur semble double : d'abord la nostalgie d'un autre mythe, celui de la femme vierge et chaste, que personne avant lui n'aurait touchée, surtout pas les mâles d'une civilisation qui, sauf lors de brefs aveux sur leur honnêteté et le respect qu'il témoignent aux femmes libres, est jugée comme moralement suspecte ; ensuite le désir d'une possession exclusive, qui, débarrassée des murs et de la surveillance des eunuques, reposerait sur le seul sentiment. La femme pur « objet sexuel », tel est à ce stade du roman l'unique préoccupation d'un narrateur, soucieux d'associer aussi harmonieusement qu'hypocritement *caprice* et *raison*, d'entretenir une relation tarifée, ce qu'il appelle *un commerce de plaisir*¹².

¹¹ Préface, p. 34.

¹² À une époque encore proche du Grand Siècle, avant que ne se développe l'histoire économique dont témoigne l'importante dérivation (*commercial, commerçant, commercialiser...*), le mot *commerce* est devenu usuel au XVII^e siècle dans le sens abstrait de « relation réciproque », « manière de se conduire en société » (*Dictionnaire historique*). Sont ainsi apparus des mots composés *commerce d'esprit, commerce de plaisir* pour définir exactement la nature de la relation, le mot seul évoquant une relation charnelle dans l'expression désormais désuète *avoir commerce avec qqn* (1665). Même si le mot n'a encore que peu de signification économique, *commerce de plaisir* précise les intentions du narrateur : un rapport inégalitaire où Théophé sera une femme entretenue, une maîtresse payée.

II. L'intertexte des grands romans d'analyse : les voix et leur feuilletage

II.1. Le discours narrativisé

À titre de représentation du discours autre¹³, et pour en rester à une catégorisation immédiatement accessible, nous entendons par *discours narrativisé* un « récit de paroles traité comme un récit d'événements », à condition que coexistent dans le texte, d'une part des traits sémantiques du dire, essentiellement de nature verbale ou nominale, d'autre part une explicitation sur le contenu du message.

À l'exception d'un unique exemple de parole spontanée du narrateur (*je lui renouvelai, en la quittant, mes offres de service*), et d'une occurrence de parole sollicitée par une demande de Théopbé (*elle me fit entrer dans cent détails*), c'est à la jeune fille qu'est réservé ce type de parole rapportée, dont la tradition critique s'accorde à dire qu'il produit un effet d'accélération et témoigne souvent d'un désir de ne pas s'attarder sur les paroles prononcées, jugées sans importance, trop banales peut-être pour avoir droit à un phénomène d'hétérogénéité énonciative, encore moins à un souci de textualité. C'est ainsi que se trouvent lapidairement résumées les confidences de Théopbé sur la vie au sérail (*le récit qu'elle m'avait fait de ces dégoûts*) et que, sous l'affectation d'ennui devant un échange ressassant, se lit la frustration du narrateur (*M'ayant remis sur l'article¹⁴ des femmes d'Europe, et sur les maximes¹⁵ dans lesquelles je lui avais dit qu'on les élevait, ou encore ses discours étant toujours retombés sur son bonheur, sur sa reconnaissance et sur la satisfaction qu'elle avait à m'entendre*). Ce discours narrativisé se place d'ailleurs sous le signe d'une certaine péjoration, que signalent le numéral symbolique et le substantif dépréciatif (*cent détails*), ainsi que le préverbe *re-*, l'adverbe de temps et la catachrèse sur l'idée de chute (*ses discours étant toujours retombés*).

Trois exceptions cependant, toutes trois significatives : dans l'optique égoïste, autocentrée, désireuse et désirante du narrateur, la parole de Théopbé est soit déceptive parce qu'insuffisante, parfois murée dans le silence sur l'avenir (*Ne m'ayant marqué aucune vue¹⁶*), ce que souligne la litote (*elle ne se hâta point de m'éclaircir*), parfois détournée vers un autre sujet que les sujets intimes et devenue simple embrayeur de la parole de l'autre, invité à satisfaire une curiosité psychologique et sociologique sur la place des femmes en Occident. Quant aux appellatifs qui ont pratiquement le statut d'autonymes (*son maître, son roi, son père*), ils sont donnés comme faisant partie du parler codifié du sérail, donc d'une langue étrangère, d'un reliquat de l'ancien statut d'esclave et de concubine.

De tous les métatermes employés (*desseins, questions, article, maximes, détails, vue, discours, offres, nom, idée, pensée...*), le plus significatif reste *adieu* (*L'adieu qu'elle me fit, me parut extrêmement passionné*) : employé seul, sans caractérisation intrinsèque et descriptive, il n'est vu qu'à travers l'interprétation qu'en suggère Ferriol (*passionné*), laquelle est d'ailleurs dénoncée comme sans doute illusoire par le verbe standard de l'illusion trompeuse (*parut*). Cet *adieu*, jugé *passionné*, sert d'excuse, de justification, de plaidoyer *pro domo* ; dans un procès, ce pourrait être un témoignage en faveur de la défense.

II.2. Discours direct et discours indirect

¹³ Si l'on peut se permettre de faire ainsi référence à la monumentale étude de Jacqueline Authier-Revuz, *La Représentation du Discours Autre. Principes pour une description*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2020.

¹⁴ Selon le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey, *article* concerne « la partie numérotée d'un texte juridique, [...] puis d'un compte et en général de tout écrit » (*article de loi, article de dictionnaire*). L'extension donne au mot le sens de « point d'un raisonnement », avec un sens proche de celui de *chapitre*. C'est peut-être grâce à l'existence de la locution *article de foi* et à la notion de croyance que véhicule cette notion, que le mot *article* prend la valeur figurée de « propos, argument » et de « sujet, matière », qu'il possède justement dans la locution prépositionnelle *sur l'article de*, apparue en 1672. Les équivalents modernes seraient « sur la question, le chapitre, le sujet / l'objet des femmes ».

¹⁵ Pas le sens qui privilégie la formulation (« formule lapidaire », à caractère général) et en fait un genre littéraire, mais, gardant l'idée d'universalité, le sens abstrait de « précepte, règle générale de conduite et de jugement » (*Dictionnaire historique*). Il n'est pas exclu que se glisse ici une allusion aux maximes du mariage qu'énumère Arnolphe à Agnès dans *L'École des femmes* de Molière.

¹⁶ Venu d'une substantivation du participe passé de *voir*, le nom *vue*, qui est un terme fortement polysémique, est ici synonyme de « dessein, intention, projet ». Paroles de célébration et de reconnaissance de Théopbé, sans engagement pour l'avenir.

Le discours direct apparaît, par son exigence d'exactitude et sa revendication de textualité, comme un phénomène paradoxal d'écueil et de saillance de l'écriture mémorielle. Il tend à mettre en doute la crédibilité de la parole rapportée, tandis que paradoxalement, il valorise le personnage qui parle, alors entendu dans l'unicité de sa voix, de ses mots propres, de ses tons et inflexions. Ce discours direct, accordé à d'autres moments à Théopé¹⁷ lui est ici refusé : comme on vient de le voir, elle n'est que réticence, incitation au discours de l'interlocuteur, silence sur un possible futur, ce net déséquilibre dans la distribution comme dans la restitution de la parole faisant signe à lui seul.

Quant au discours indirect, normalement subordonné à des verbes *dicendi* au sens strict (*je lui avais dit, je l'assurai, faire demander, j'avoue*), à des verbes impliquant un questionnement (*savoir, comprendre, J'attendais, j'examinai*) ou une réflexion intérieure (*je m'aperçus, ne doutant point, Je me figurai, je souhaitai*), c'est le quasi-monopole du narrateur.

II.3. Discours indirect libre et monologue intérieur ?

Comme souvent dans les textes de l'époque classique, l'indirect libre se dégage ou s'émancipe du discours indirect par un simple allègement de la subordination, tournant alors au monologue intérieur, en forme de dilemme entre passion et raison, nature et culture, d'où la forme systématiquement interrogative qu'il prend (*Car les caresses de ses deux amants lui avaient-ils imprimé quelque tache, et devais-je me faire un sujet de dégoût... ? Une flétrissure de cette espèce ne pouvait-elle pas être réparée... ?*) : le caractère rhétorique de l'interrogation et de l'interro-négation ne dissimule pas que la réponse s'oriente d'emblée vers le positif.

Dans son oblicité naturelle, l'indirect libre superpose deux voix, celle du narrateur et celle de l'auteur, voire une troisième, celle du lecteur : c'est ce que montre le déterminant démonstratif *cette*, très polyvalent à la manière d'une exophore mémorielle, puisqu'il peut avoir à la fois valeur anaphorique et déictique, fonctionner dans la rétrospection (= l'espèce de flétrissure que l'amont de l'ouvrage a démontrée) et la connivence, le partage d'idées et de valeurs communes (= l'espèce de flétrissure que tous condamnent). C'est également ce dont témoigne le présent aphoristique, qui se maintient dans l'indirect libre (*un âge où la nature se renouvelle incessamment par ses propres forces*), la rupture dans la concordance des temps signalant que le problème est toujours d'actualité.

Toujours comme dans les textes classiques, la frontière tend à s'effacer entre fin de l'indirect libre et retour au récit (*D'ailleurs, ce que j'avais trouvé de plus vraisemblable...*). Il est difficile de préciser qui parle : le personnage d'alors ? Le narrateur d'aujourd'hui ? Une confusion d'autant plus intéressante que dans *La Grecque moderne*, remémorer équivaut souvent à raviver, ressusciter, pourquoi pas fabriquer des sentiments et des souvenirs.

III. Stratégies discursives et modalisation du dire

III.1. Une fausse limpidité

Prévost n'est pas un écrivain qui se lit facilement. Sa plume semble lisse, ses phrases font croire à l'évidence de la simplicité. En réalité, il faut relire plusieurs fois le texte pour en saisir la subtilité, les nuances d'une analyse des sentiments complexe jusqu'à la contradiction, mais surtout la variation des positionnements de cette unique conscience à laquelle il limite l'accès par la contrainte générique du roman-mémoires.

Ainsi, l'étude de style doit-elle s'intéresser aux stratégies discursives qui viennent témoigner de la complexité des mouvements de l'âme et des méandres où émergent les premiers désirs, les sombres intentions. S'il n'est pas le premier à explorer l'âme humaine, Prévost en revanche reprend une

¹⁷ Dans son livre *La parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, Louvain, Peeters, 2004), Florence Magnot-Ogilvy a magnifiquement défini la part de « l'énonciation féminine » dans les « récits masculins » de Prévost : une énonciation « dépendante » qu'elle qualifie de « récit tribut » (p. 237). Si l'on s'en tient grammaticalement au seul discours direct, la parole de Théopé s'étale dans le long discours autobiographique « de sa naissance et des aventures de sa vie » (p. 73-93) et dans celui de la vie de Maria Rezati, tous deux sous « le contrôle exercé par le narrateur primaire, notamment à travers une contextualisation disqualifiante » (p. 237). Exception faite de ces deux récits enchâssés, ce ne sont que des fragments assez brefs, parfois de teneur philosophique et morale (comme p. 108, où Théopé oppose paternité biologique et paternité d'élection), le plus souvent de simples autojustifications (p. 116, 129, 131, 136, 137...).

entreprise ouverte par Madame de La Fayette dans *La Princesse de Clèves*¹⁸, notamment dans le choix du psycho-récit comme médium d'analyse des sentiments éprouvés par son héroïne, et que poursuivra Nathalie Sarraute par l'enregistrement des sous-conversations, ces petites voix intérieures, où parfois même, nous sommes en contradiction avec nous-mêmes. Prévost n'invente pas une forme romanesque. Il en pousse jusqu'à ses limites les potentialités.

C'est ainsi qu'il crée une écriture de la nuance. Pour ce faire, il utilise différentes stratégies, qui sont toutes associées, ce qui leur confère une force argumentative particulièrement puissante, en revanche sans saillance. En effet une discordance stylistique nette existe entre les mille nuances offertes par l'opération de modélisation et un gommage ou un effacement en surface de tout relief particulier. La seule saillance de l'extrait est due à la polysémie et à la métaphore qui affecte la lexie *flétrissure*. Une première forme de jalousie naît en effet dans le passage : celle de la virginité déflorée, qu'évoque la métaphore de la *flétrissure*. Sur le verbe *flétrir* (du francique signifiant « (faire) tomber ou jeter par terre »), le dérivé *flétrissure* a d'abord eu le sens fort de « marque au fer rouge en punition d'un crime » dans le droit constitutionnel médiéval. Puis, il a désigné une « grave atteinte à l'honneur » (*Dictionnaire historique*). L'homophonie et l'homographie avec *flétrissure* de *flétrir* (en rapport avec l'adjectif qui a donné « flasque ») « perdre sa forme et ses couleurs en parlant d'une plante, sa fraîcheur en parlant d'une personne, sa pureté en parlant d'un sentiment » ont largement participé de la péjoration qui frappe le terme. Que l'origine de la métaphore soit juridique ou naturelle, il est question d'opprobre et de honte.

L'opération de modélisation emprunte dans le passage trois canaux : le recours massif à la négation, l'usage des périphrases modales ou diathétiques qui viennent modifier la relation à la réalité évoquée ou au nombre d'actants impliqués dans le procès, et enfin le mode subjonctif, qui opère également sur le degré de réalisation ou de représentation de la réalité, appréhendée ou fantasmée. Ces procédés sont tous imbriqués sous la plume de Prévost, nous ne les distinguons que pour les besoins de l'analyse.

III.2. La modalisation du dire par les périphrases de modalité

La périphrase modale *devoir* + infinitif, qu'Harald Weinrich, dans sa *Grammaire textuelle du français*, préfère appeler « syntagme de modalité », couvre un large spectre sémantique puisque, selon *Le Bon usage* de Grevisse, « elle sert à présenter l'action comme vraisemblable, probable, plus ou moins certaine, obligatoire, convenable, nécessaire, souhaitable ou encore future » (paragraphe 655 2°). Selon le contexte, elle peut relever du déontique, de l'aléthique ou de l'épistémique, gardant cependant une constante : elle appartient au « champ préliminaire de l'action¹⁹ », correspond la plupart du temps à une absence de certitude ou d'assurance, tend, comme l'analyse finement Weinrich, à détourner « un peu l'attention de l'action elle-même », pour la faire porter sur les conditions mêmes de réalisation de cette action. Il y a dans ce type d'emploi plus de spéculation que de narration, d'introspection que d'action.

¹⁸ Nous avons tout à l'heure cité quelques échos lexicaux à l'œuvre de Mme de La Fayette. Il serait intéressant de voir le traitement de détail de chacun d'eux : *charmes* par exemple ou *inquiétude*. Le mot *charmes* au pluriel est ici synonyme des seuls attraits physiques, dans un passage qui, selon la note 25 de l'édition, fait « ressortir pleinement le statut d'objet purement physique qu'il [le diplomate] accorde à Théophraste à ce stade de leurs rapports ». Dans ces lignes assez machistes et humiliantes, où le narrateur manifeste son orgueil de caste, sa méfiance à l'égard d'une femme qui a pu « servir » à d'autres, et à d'autres qui ne seraient pas ses égaux ou ses pairs, *charmes* est un terme-carrefour, porteur de toutes sortes d'intentions. Comme chez Des Grieux, mépris et adoration coexistent, tandis qu'est dénoncé le mensonge de l'état amoureux, qui se masque à lui-même le rôle primordial de l'attraction physique. Quant à *inquiétude*, il fait partie de ces termes de haut degré que l'histoire de la langue a progressivement édulcorés ou adoucis. Désignant à l'origine et sous la nette influence du préfixe négatif ou privatif *in-*, un état d'agitation, d'absence de tout repos moral, d'anxiété, il évolue vers l'évocation d'un état plus ou moins pénible d'attente ou de crainte de quelque chose. Le XVIII^e siècle se situe à mi-parcours de cet affaiblissement. Dans la saisie partitive (*de l'inquiétude*), rien ne permet de « doser » exactement le niveau de ce sentiment chez le narrateur, sauf la poursuite du récit qui transformera l'intranquillité en incessant tourment.

¹⁹ « Celui qui veut (peut, sait, doit, etc.) agir, n'agit pas encore », telle est l'évidence énoncée dans les termes les plus simples par Weinrich (p. 191), et son corollaire, la primauté sémantique conférée à l'auxiliaire modal et à son interprétation.

Dans la première occurrence (*elle devait comprendre*), tend à prévaloir l'idée que l'interprétation des faits par Théophraste relève d'une sorte de nécessité ou d'évidence, mais la notion d'« engagement forcé ou imposé », qui semble disparaître du premier complément (*je n'avais aucun droit... de rien exiger d'elle*), fait un retour en force dans le second (*j'attendais au contraire qu'elle m'expliquât ses desseins*). C'est de la part de Ferriol, moins un simple constat qu'une vision subjective, moins une interrogation qu'un impératif, moins une affirmation de liberté qu'un terrorisme sous-jacent, un désir de confiance inévitablement tourné selon lui vers l'obéissance, la dette, le devoir d'amour, et non de reconnaissance.

La deuxième occurrence (*devais-je me faire un sujet de dégoût... ?*) mêle aussi des univers de pensée très différents. À la première personne et à l'imparfait d'arrière-plan, elle rappelle le code d'honneur très particulier du narrateur, fait d'un sentiment de supériorité de l'Occidental sur l'Oriental que déguise en permanence la politesse, d'un souci du qu'en dira-t-on social, d'un certain mépris pour certaines catégories de femmes, ce qu'avec beaucoup de mauvaise foi, il appelle « délicatesse²⁰ » et qui est soucieux d'exclusivité dans la possession.

La troisième (*L'enfance... l'en avait dû défendre*), au plus-que-parfait, correspond à une explication probable, que sa probabilité rend rassurante : s'il y a eu des relations sexuelles, il n'y a pas eu d'amour.

Toujours selon Weinrich, « [d]ans beaucoup de cas cependant, l'engagement imposé se réduit à l'intérêt suggéré puisqu'il ne s'agit pas d'une véritable obligation d'agir, mais d'une information incertaine et par conséquent susceptible de modifications. Comme les faits dont il est question dépendent du témoignage de quelqu'un qui les rapporte comme tels, la compréhension de l'auditeur reste en suspens. L'état de choses demeure problématique, l'intérêt de l'auditeur est toujours en suspens ». Cette subtile analyse invite à voir dans la séquence *devoir* + infinitif un outil privilégié, tant pour souligner les incertitudes, perplexités et tergiversations du narrateur, celui qu'il était alors, celui qu'il est encore aujourd'hui, que pour dynamiser le récit, faire naître chez le lecteur une curiosité et une attente. La périphrase joue alors sur le double niveau de l'histoire et du récit.

Concernant les périphrases en *pouvoir* + infinitif, *Le Bon usage* fournit la liste d'interprétations suivantes : « une probabilité, une simple approximation, une action permise, ou qu'on est en état d'accomplir, une éventualité ou un fait acceptable » (paragraphe 655 12°). Weinrich, de son côté, affirme le trait sémantique définitoire de « disposition (physique ou psychique) à l'action » (p. 191).

Dans la première occurrence (*je ne pus me mettre au lit*), le narrateur rappelle, au passé simple de l'action révolue, son extrême agitation et son impuissance à trouver le sommeil, donc un empêchement simultanément physique et psychique. Dans la quatrième, est allusivement évoquée l'incapacité du vieillard, sinon à consommer l'union, du moins à plaire à Théophraste (*Ce n'était pas Chériber qui avait pu faire naître de la tendresse dans son cœur*). Quant aux occurrences centrales, toutes deux à l'imparfait et en interrogation (indirecte partielle pour *J'examinai jusqu'où ce caprice pouvait aller*, directe totale pour *Une flétrissure de cette espèce ne pouvait-elle pas être réparée... ?*), elles témoignent d'une réflexion sur les convenances d'une action à venir, assortie d'une sorte de doute ou d'hésitation du narrateur sur deux éventualités : sa propre maîtrise de la situation, la latitude permise par le code moral et social.

III.3. Factuel et contre-factuel : l'autre face du texte

Dans l'ensemble du passage, la présence massive de la négation mérite d'être interrogée, car elle participe de l'ensemble du mouvement de démultiplication du champ des possibles romanesques. On a déjà commenté ce phénomène à propos des deux mentions de discours narrativisé (*Je ne lui fis point*

²⁰ Fait sur le modèle de l'italien *delicatezza*, le substantif abstrait *délicatesse* présente dans la première occurrence son sens classique, aujourd'hui disparu de « scrupule, susceptibilité ombrageuse », emploi qui apparaîtrait en 1663 selon le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey. Comme le confirment les éléments cotextuels (*répugnances, scrupules*), le narrateur revendique « finesse et pureté dans la manière de sentir » (*Littre*), s'octroie la « qualité de celui que la finesse de son goût, au propre et au figuré, rend difficile » (*Littre* toujours). C'est d'ailleurs un leitmotiv que cette revendication de « délicatesse » : il faudrait relever d'autres occurrences, au moins celle-ci : « ma délicatesse naturelle m'avait empêché de sentir rien de plus tendre pour une jeune personne qui sortait des bras d'un Turc », page 72.

de questions, *et elle ne se hâta point de m'éclaircir*), où, grâce à la négation employée dans les deux propositions, Prévost mentionne un échange de questions/réponses qui n'a pas eu lieu. En creux, la négation informe alors sur l'attitude des deux personnages, et montre en quoi leur entretien est dissymétrique. Théopé souhaite en rester à une dimension plus conventionnelle que personnelle, ce que vient confirmer une troisième négation (*Ne m'ayant marqué aucune vue, et ses discours étant toujours retombés sur son bonheur*). L'adverbe temporel *toujours* doit se lire dans la subséquence du noyau participial nié (*ne m'ayant marqué aucune vue*), ce qui souligne la dissymétrie des attentes dans cet entretien. L'adverbe temporel confirme la posture de la jeune femme, là où le narrateur attendrait une scène ou un échange plus intime. Le syntagme *aucune vue* est cet autre romanescque qui n'a pas eu lieu.

La négation est aussi un des médiums qui donnent accès aux coulisses de la pensée, à tout ce qui se dit ou se pense dans la tête du narrateur. Elle sert à lever les scrupules ou les hésitations et constitue un préalable à l'action (*Je ne me sentais point rappelé à elle par un penchant qui me causât de l'inquiétude ; mais ayant l'imagination remplie de ses charmes, et ne doutant point qu'ils fussent à ma disposition*). Couplée au subjonctif, elle renforce la perspective de désactualisation de ce dernier. Couplée à l'énoncé interrogatif (*Une flétrissure de cette espèce ne pouvait-elle pas être réparée par le repos et les soins de quelques jours, surtout dans un âge où la nature se renouvelle incessamment par ses propres forces ?*), elle accentue l'orientation de la réponse implicite attendue dans cette interrogation autant adressée à soi qu'au lecteur.

La force persuasive de la négation permet d'évoquer le sujet délicat, central pourtant pour Ferriol, de savoir si Théopé a conservé une forme de pureté. Le choix de placer en tête de phrase et en fonction sujet la métaphore-métonymie de la *flétrissure* produit un effacement énonciatif et place sous le scope le thème principal. La combinaison des deux modalités (interrogation + négation) livre le débat intérieur dans sa phase conclusive, comme si le passage du temps, la puissance régénératrice propre à la jeunesse et surtout l'autopersuasion poursuivie par le narrateur pouvaient ensemble laver la souillure.

III.4. Filtrages du dire et modalisation du réel

Dans l'ensemble du roman-mémoires, Prévost s'intéresse autant à ce qui est dit entre les personnages qu'à ce qui pourrait, ou aurait pu, être dit, pensé, ou échangé. En ayant fait le choix d'une focale unique, dès les premières lignes dénoncée comme « suspecte » et même insincère quoique capable d'accéder, sinon à la vérité, du moins à une vérité, il ne peut plus présenter l'histoire que selon le filtre du regard du narrateur. La subjectivité est donc exacerbée, et l'une des stratégies disponibles en langue pour moduler en degré la perception subjective vient justement de l'alternance modale (indicatif vs subjonctif). Au-delà des simples faits historiques et littéraires, le mode subjonctif révèle la puissance et la portée de l'idée regardante qui est l'apanage du narrateur, et, semble-t-il, du masculin chez Prévost. Il permet de révéler une partie de son éthos discursif. C'est le cas dans ce court passage où les deux grandes valeurs du subjonctif dessinent, toujours sous la forme dyadique, les positionnements du narrateur face à Théopé d'une part, face à lui-même de l'autre.

Dans le premier paragraphe, centré comme on l'a vu sur le personnage féminin que le narrateur observe dans un face à face intime, le subjonctif de préactualisation signale l'intensité de l'attente et donne corps à la « curiosité », dans un mouvement d'anticipation implicite (*j'attendais au contraire qu'elle m'expliquât ses desseins*). C'est là une première dilation du temps intérieur, de l'exploration d'une sous-conversation, qui n'aura pas d'existence dans la réalité de leur échange.

Dans le second paragraphe, ce sont les valeurs de désactualisation qui construisent l'armature de l'argumentation interne au service de sa force d'auto-conviction (*Je ne me sentais point rappelé à elle par un penchant qui me causât de l'inquiétude ; mais ayant l'imagination remplie de ses charmes, et ne doutant point qu'ils fussent à ma disposition*). L'emploi conjugué de la négation du verbe *douter* balaie les doutes qui restent évoqués comme une cause inefficace, comme un obstacle totalement virtuel et mental, et préparent le terrain des verbes d'affirmation qui interviennent en clause de paragraphe (*cette pensée servit, je résolus*). Dans les deux cas examinés ici, le subjonctif reste pleinement un mode expérientiel de l'analyse de la subjectivité du narrateur, et contribue à construire

son double éthos d'homme désirant et de narrateur-fin analyste de ce désir de puissance naissante. Tout un monde possible ou potentiel se dessine dans les marges du texte et de la conscience.

Par l'emploi des modes et des temps, dans le cadre de la composition dyadique retenue, Prévost parvient à construire la double scène où se déploie la réalité émergente d'une part (image en construction d'une jeune femme fantasmée encore pure malgré le contexte dans lequel il l'a découverte), et la réalité de son désir de possession, qui s'affirme à la fin du passage, comme réalité d'action.

Stylistiquement parlant, l'alternance modale (indicatif vs subjonctif) et les jeux de modalités (affirmation vs négation) confèrent à ce roman-mémoires une profondeur singulière dans le traitement de ce que la forme unique du pronom personnel de première personne *je* pourrait avoir de trop lisse ou de trop unitaire. Prévost renouvelle ainsi le genre romanesque. Là où Diderot apporte sa propre touche en scénarisant l'espace discursif de *La Religieuse*, peuplant le roman-mémoires des voix dissonantes des différentes religieuses en contrepoint de celle de Suzanne, Prévost descend par étapes dans les pensées les plus secrètes d'un homme aux qualités suspectes.

Éléments de conclusion

Les commentateurs s'accordent à dire que Ferriol est l'image même de l'obscurité à soi, du prétendu témoin, qui n'hésite guère à se faire avocat de sa propre défense, procureur général et accusateur de la jeune Théophé. Grâce aux subterfuges d'une narration qui fait subsister la passion chez un narrateur partial et réticent à toute distanciation, grâce à ce que permet « l'affolement de la lisibilité²¹ » chez le jaloux, qui ne peut interpréter les signes, c'est un personnage qui inspire alternativement terreur et pitié.

La tradition critique est en revanche partagée sur l'analyse de Théophé, n'hésitant pas à ouvrir le large spectre qui va de l'absolue sincérité « obsédée d'expiation et de pureté²² » à la manipulation, du moins à l'énigme d'un éternel féminin rétif à tout effort de définition.

Faute d'entrer dans ce débat, qui touche à l'œuvre entière et témoigne de son ouverture et de son étonnante modernité, une œuvre qui a première lecture paraît banale mais offre, à la seconde, deux personnages capables de hanter longtemps l'imaginaire du lecteur, nous mettrons l'accent sur deux éléments caractéristiques du passage, l'un de nature thématique, l'autre de nature grammaticale.

Signalons, d'une part, l'inversion ou adaptation d'un motif orientaliste : le sérail des pays du Levant, qui devient, en Occident, fantasme d'un enfermement mental, où la femme n'est pour l'homme qu'un objet en permanence disponible, qu'infériorise encore, pour certaines, leur statut de maîtresse attirée et stipendiée. Insistons d'autre part sur l'échantillonnage très révélateur des périphrases factitives dans le texte²³ : à l'exception du premier exemple (*elle me fit entrer dans cent détails*), la jeune fille tend à s'effacer, soit par sa position d'objet second (*lui faire faire, lui faire éprouver*), soit par une évocation oblique ou indirecte grâce au possessif et à la synecdoque (*son cœur*), soit enfin par une mention retardée dans la subordonnée (*comment Théophé avait passé la nuit*). Elle passe au second plan, se trouve réduite à un rôle passif, apparaît comme le destinataire d'une sollicitude qui tourne à l'enquête (*et mon premier soin fut de faire demander*), d'une domination (*Chéribert qui avait pu faire*

²¹ C'était le titre qu'avait proposé Monique Nemer pour un lointain programme d'agrégation, qui, pour l'épreuve de littérature comparée, associait trois romans de la jalousie : *Un amour de Swann* de Proust, *Sénilité* d'Italo Svevo et *L'Éternel mari* de Dostoïevski.

²² Robert Mauzi, *Introduction à L'Histoire d'une Grecque moderne*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1965.

²³ Sans entrer dans les délicates problématiques grammaticales d'un *faire* pro-verbe ou d'un *faire*, modificateur de la valence verbale et créateur d'une survalence, parlons de périphrase factitive de sens causatif : c'est l'agent de *faire* qui a l'initiative de l'action dénotée par l'infinitif, tandis que dans la séquence parallèle « *laisser* + infinitif », dite permissive, cet agent en tolère simplement la réalisation. Il n'y pas de difficulté sémantique, mais une possible variation grammaticale puisque l'agent de l'infinitif peut être un pronom COD (*elle me fit entrer* = « elle fit que j'entrai »), un pronom COI (*lui en faire éprouver quelque chose, lui faire faire cet essai* = « faire qu'elle [Théophé] éprouve, ou fasse... »), un substantif postposé (*faire naître de la tendresse* = « faire en sorte que de la tendresse naisse »), ou s'effacer complètement, quand l'information est jugée inutile (*faire demander* = « faire que quelqu'un, un domestique par exemple, demande... »).

naître de la tendresse dans son cœur), d'une manipulation (*qu'il y aurait de la douceur à lui faire faire cet essai ; pour lui en faire éprouver déjà quelque chose*).

Tandis qu'en accord avec les formules de Florence Magnot-Ogilvy, ce passage « transforme en relation marchande ce qui était initialement présenté comme une relation de service », que « le don contraint » se fait « don contraignant²⁴ » puisqu'au lieu d'amour, il ne suscite que reconnaissance, ne peut-on pas craindre que Théophraste ne soit plus tard déçue par son rêve de vivre avec les « femmes d'Europe »... à moins que ne se profilent toutes les écrivaines du XVIII^e siècle et le possible romanesque d'un discours féminin sur cette vie.

Bibliographie

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *La Représentation du Discours Autre. Principes pour une description*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2020.

BEHRENS Rudolf, « Imagination, désir, narration (Marivaux et Prévost) », *Littératures classiques*, 69, 2009, p. 139.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

MAGNOT-OGILVY Florence, *La parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, Louvain, Peeters, 2004.

MAUZI Robert, *Introduction à l'Histoire d'une Grecque moderne*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1965.

MONTANDON Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

PREVOST, *Histoire d'une Grecque moderne*, éd. Alan J. Singerman, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990.

Frédéric Calas, Professeur de langue française, Université Paul-Valéry, Montpellier, enseigne la grammaire et la stylistique, dans le cadre de la préparation aux concours. Ses derniers travaux portent sur la Correspondance de Beaumarchais, sur les Contes (*Peau d'Âne et peaux de bêtes. Variations et reconfigurations d'un motif dans les mythes, les fables et les contes*, études réunies et présentées par F. Calas, Clermont-Ferrand, 2021) et sur l'imaginaire de la forêt (*Nouveaux récits sur la forêt*, Clermont-Ferrand, 2023).

Anne-Marie Garagnon, Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne, a enseigné la grammaire et la stylistique. Elle a publié de nombreux articles de stylistique sur des auteurs classiques, ainsi qu'un livre sur Voltaire (*Cinq études sur le style de Voltaire*, Orléans, 2008).

Depuis de nombreuses années, Anne-Marie Garagnon et Frédéric Calas conduisent ensemble des recherches sur l'analyse stylistique des textes littéraires (dont les conférences publiées dans *Loxias* en déc. 2020, déc. 2021 et déc. 2022).

²⁴ Florence Magnot-Ogilvy, *La parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, p. 239.