

**" LES CONTES DE LA FONTAINE
OU L'ÉCRITURE VOILÉE "**

Mathieu BERMANN

Université Jean Moulin - Lyon 3

Dans la dernière pièce des *Nouveaux Contes*, publiés en 1674, soit dix ans après ses premiers, La Fontaine expose les paradoxes de sa tâche de conteur licencieux :

On m'engage à conter d'une manière honnête
Le sujet d'un de ces tableaux
Sur lesquels on met des rideaux.
Il me faut tirer de ma tête
Nombre de traits nouveaux, piquants et délicats,
Qui disent et ne disent pas,
Et qui soient entendus sans notes
Des Agnès même les plus sottes¹.

Le poète avoue être soumis à deux impératifs antithétiques, dont l'un concerne la manière, qui doit être honnête, c'est-à-dire bienséante, et l'autre, la matière, qui n'est rien moins que licencieuse. Comment concilier ces deux exigences, de morale, d'une part, et d'immoralité, d'autre part ? En effet, le tableau qui est le point de départ du texte (c'est, d'ailleurs, le titre que La Fontaine confère au conte) s'avère être licencieux, l'un de ces tableaux qu'on voit sans voir puisque celui-ci est chastement recouvert de rideaux. Ces voiles qui empêchent la vue du tableau ne remplissent leur mission qu'à demi – alors qu'ils cèlent ce qui ne doit pas être vu, les voiles envoient le message suivant : ceci est un tableau licencieux. Il y a donc surimpression : dès lors qu'on imprime par-dessus le tableau une autre image, un voile noir, on superpose au signe licencieux un autre signe qui, loin d'annihiler la li-

¹ Jean de La Fontaine, " Le Tableau ", *Contes et nouvelles en vers. Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, 2 vols. (Paris : NRF-Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1991) v. 1-8.

cence, la signale, l'annonce, la met en valeur, la couronne en quelque sorte et donne, au spectateur, une immanquable envie de soulèvement.

Cependant, le tableau et le texte ne fonctionnent pas de manière identique. Le tableau est voilé par des rideaux : ce dispositif forme alors deux entités distinctes – d'un côté, le tableau, de l'autre, les rideaux ; d'un côté, la licence, de l'autre, la censure, qui ne coexistent pas, n'émanent pas de la même personne et ne sont, donc, pas concomitantes. Dans le cas du conte, c'est le texte lui-même qui devient voile, ce qui n'engendre plus deux entités mais une seule : le texte, qui constitue à la fois le voile et ce qu'il faut voiler. Ainsi le conteur redistribue les rôles si bien que le texte forme à la fois, de manière concomitante, un pôle de libertinage et de censure : l'interdit de la censure ne venant pas après le texte, pour le recouvrir *a posteriori* d'un voile pudique, il vient en même temps que lui. Dans un cas, la censure est extérieure ; dans l'autre, elle entre dans une manipulation du sens, qui, à la fois, mime la censure et développe un dispositif stratégique qui renforce l'érotisme. Cette " autocensure " relève de l'ironie et fonde le texte aussi bien que la licence. Les *Contes* de La Fontaine se construisent ainsi dans une perpétuelle tension entre deux tentations qui les définissent de manière complémentaire et contradictoire, entre désir licencieux de dire et besoin censeur, joué et déjoué ironiquement, de ne pas dire.

Dans le cas des *Contes*, ce qu'il ne faut pas dire et qui contamine, bien sûr, l'ensemble du discours, ce sont souvent les choses du sexe qui contreviennent à une double bienséance : une bienséance externe au texte, qui concerne ce qui est dit, et une bienséance interne, qui concerne la façon de le dire. Si La Fontaine ne peut changer la matière de ce qui fait les *Contes*, à moins d'enfreindre les exigences de ce genre littéraire qui accorde un rôle central à l'amour charnel², il peut jouer sur la manière : " Contons ; mais contons bien ; c'est le point principal "³. Il s'agit d'analyser la façon dont le poète énonce les " choses de cette nature "⁴, de telle sorte que soit respectée la bienséan-

² Le conteur se défend contre l'accusation de licence : " je dis hardiment que la nature du conte le voulait ainsi ; étant une loi indispensable selon Horace, ou plutôt selon la raison et le sens commun, de se conformer aux choses qu'on écrit [...]. On me dira que j'eusse mieux fait de supprimer quelques circonstances, ou tout au moins de les déguiser. Il n'y avait rien de plus facile ; mais cela aurait affaibli le conte, et lui aurait ôté de sa grâce " (Préface, 1665).

³ " Les Oies de frère Philippe ", v. 28.

⁴ Avertissement, 1664.

ce interne et de façon à développer une stratégie de sens oblique qui augmente la suggestion :

Tout y sera voilé, mais de gaze ; et si bien,
Que je crois qu'on n'en perdra rien⁵.

Il faut donc dévoiler les différents voiles mis en place par le poète et observer ce qui se cache sous le voile intertextuel, sous le voile des images et sous le voile du silence, qui sont autant de stratégies visant à mettre sous couvert une vérité qui appelle pourtant à être découverte.

Le voile intertextuel

Écrire, pour La Fontaine, est bien souvent réécrire. C'est le cas pour la plupart des contes qui, dès le titre, exhibent un lien intertextuel en précisant quelles en sont les sources⁶, et c'est le cas notamment de *L'Anneau d'Hans Carvel* sous-titré *conte tiré de R.*, comprendre Rabelais dont La Fontaine emprunte un épisode du *Tiers Livre*, dans lequel " frère Jean reconforte Panurge sur le doute de coquage "⁷. À l'instar de celui-ci, Hans Carvel a une peur obsessionnelle d'être trompé par sa femme si bien qu'une nuit, au cours d'un songe, un diable lui passe un anneau au doigt qui le préviendra des infidélités éventuelles de sa femme :

Tiens cette bague, et ne la lâches.
Car, tandis qu'au doigt tu l'auras,
Ce que tu crains point ne seras,
Point ne seras sans que le saches⁸.

La bague, offerte à Hans Carvel dans son sommeil, est l'objet d'une énigme dont la résolution a lieu, quoique partiellement, au réveil du mari, qui correspond à la fin du conte :

Là-dessus achevant son somme,
Et les yeux encore aggravés,
Il se trouva que le bon homme

⁵ " Le Tableau ", v. 20-21.

⁶ Par exemple : *Joconde*, nouvelle tirée de l'Arioste ; *Richard Minutolo*, nouvelle tirée de Boccace ; *Le Mari confesseur*, conte tiré des *Cent Nouvelles nouvelles* ...

⁷ François Rabelais, *Tiers Livre*, 1552, éd. Jean Céard (Paris : Librairie Générale Française, " Le Livre de Poche ", Bibliothèque classique, 2006) 28.267.

⁸ " L'Anneau d'Hans Carvel ", v. 37-40.

Avait le doigt où vous savez (v. 45-48).

Le dernier vers relève d'une stratégie ambivalente puisque le conteur, alors même qu'il s'apprête à révéler le mystère de l'anneau d'Hans Carvel, se ravise : après la coupe qui frappe la quatrième syllabe du vers mettant ainsi en valeur le substantif " doigt ", dont on attend de savoir, enfin, où il se trouve, la proposition relative (" où vous savez ") renvoie le lecteur à propre sa connaissance. Le conteur, qui se doit d'ordinaire d'apporter les informations liées au récit, délègue ainsi son rôle au lecteur qui doit recourir à l'hypotexte pour résoudre l'énigme de l'anneau. En réalité, cette énigme n'en est pas vraiment une : les gens du XVII^e siècle savent bien ce que peut être un anneau, surtout dans un contexte de contes grivois. Si le conteur simule l'énigme, c'est pour provoquer une double connivence avec son lecteur : d'une part, sur le non-dit et, d'autre part, sur la stratégie artificielle de ce non-dit qui a pour but de renvoyer le lecteur au texte de Rabelais, plus explicite que celui de son imitateur :

Hans Carvel tout joyeux s'esveigla et trouva qu'il avoit le doigt on *comment a nom ?* de sa femme. Je oublois à compter comment sa femme, le sentent, reculoit le cul arriere, comme disant : ' Ouy, nenny, ce n'est ce qu'il y fault mettre ', et lors semblaît à Hans Carvel qu'on luy voulust desrobber son anneau⁹.

Même si Rabelais dit sans dire en utilisant une expression interrogative (le " *comment a nom ?* de sa femme "), son lecteur n'a aucun doute quant à la localisation de l'anneau – les lettres parlent, d'ailleurs, à la place des mots : si l'on isole la première lettre de l'adverbe " comment " et les deux dernières du substantif " nom ", on parvient à entendre que l'anneau d'Hans Carvel est en réalité le con de sa femme.

L'intertextualité offre, donc, une clef de lecture indispensable pour un texte verrouillé dont la pointe finale est comme une serrure à forcer. En deçà du texte de La Fontaine se cache, en effet, un autre texte, celui qui a servi de source à l'auteur et qui permet d'explicitier ce qu'il est devenu inconvenant de dire au XVII^e siècle. Par conséquent, le dernier vers de *L'Anneau d'Hans Carvel* ne marque pas la fin du conte ; c'est une invitation à lever le voile textuel tissé par-dessus le texte de Rabelais. Le conte de La Fontaine est superposé au texte rabelaisien dans une logique verticale. Il y a une véritable profondeur

⁹ Rabelais 279.

du texte : le conte de La Fontaine est une surface en apparence convexe et bienséante, alors qu'il recouvre, en réalité, un texte concave et un sens interdit. La signification du conte de La Fontaine entre, donc, en résonance avec le texte beaucoup plus explicite de Rabelais, de sorte que les éléments les plus audacieux, même s'ils sont estompés par La Fontaine, ne perdent en rien de leur pouvoir subversif grâce à un phénomène d'écho. En sondant les différentes strates du texte et, notamment l'hypotexte, le sens de ce qui est dit sans être dit est réfléchi, répercuté et, finalement, amplifié. L'intertextualité s'avère être une façon habile de dire sans dire en ayant recours à ce qui a déjà été dit.

Le voile des images

Grâce à l'hypotexte rabelaisien, le lecteur sait, désormais, que l'anneau d'Hans Carvel est, en réalité, une image qui désigne le sexe féminin, audacieusement hissée au rang de titre du conte. Cette image, qui demeure lettre close pour qui ne la décrypterait pas, est implicite. Provenant du latin *implicitus* qui signifie "enveloppé", participe passé du verbe *implicare* qui signifie "plier", "entortiller", l'implicite témoigne parfaitement de la logique textuelle adoptée ici : il s'agit, pour le poète, d'envelopper la chose indécente dans une image en apparence innocente, que le lecteur aura soin de déplier, de désentortiller pour en percevoir le sens caché et prohibé.

Comme *L'Anneau d'Hans Carvel*, *Le Diable en enfer* est l'un de ces titres en apparence anodins : comment savoir, sans lire le texte qu'il introduit, que ces deux substantifs sont ici employés pour désigner les anatomies masculine et féminine ? Une jeune fille nommée Alibech qui souhaite devenir sainte, sans vraiment savoir ce dont il s'agit, se rend chez un jeune ermite, Rustic, qui la garde chez lui pour la nuit :

Couchés à part, Alibech s'endormit :
L'ermite non. Une certaine bête
Diable nommée, un vrai serpent maudit,
N'eut point de paix qu'il ne fût de la fête.
On l'y reçoit. Rustic roule en sa tête,
Tantôt les traits de la jeune beauté,
Tantôt sa grâce, et sa naïveté [...] ¹⁰.

¹⁰ " Le Diable en enfer ", v. 111-17.

Afin de dire sans dire, La Fontaine a recours à des images qui lui permettent de contourner l'interdit verbal concernant les parties du corps que la bienséance défend de nommer. L'enjambement " Une certaine bête/ Diable nommée " marque un temps d'arrêt après la réalité scabreuse à énoncer, comme une sorte de suspens énonciatif qui met ainsi en relief la nouvelle dénomination métaphorique que lui assigne le poète. Une autre métaphore suit cette nouvelle appellation, celle du serpent, doublement motivée : le reptile fait, certes, partie de l'imagerie traditionnellement associée au diable, mais c'est surtout l'aspect physique de l'animal, sa forme longiligne et cylindrique, en quelque sorte phallique, qui sert de motif à la métaphore.

Face aux interdits langagiers imposés par la bienséance, le poète fait acte de baptême en renommant les choses : si la référence ne change pas (l'objet auquel il réfère : le sexe masculin), la manière de référer passe, quant à elle, par le truchement d'une image. Le conteur insiste sur le fait que le serpent, nouvelle appellation pour référer au sexe masculin, est " maudit ", c'est-à-dire " mal dit ", dit à défaut de pouvoir nommer explicitement la chose : cet adjectif polysémique souligne que le serpent n'en est pas vraiment un, qu'il s'agit d'une image implicite, d'une image autorisée qui enveloppe la réalité trop audacieuse à énoncer.

Ne résistant pas à la tentation (d'où l'image du serpent qui rappelle celle d'Ève), Rustic propose à Alibech de faire " une œuvre à Dieu fort agréable " (v. 134) :

Emprisonnant en enfer le Malin ;
Créé ne fut pour aucune autre fin.
Procédons-y. Tout à l'heure il se glisse
Dedans le lit. Alibech sans malice
N'entendait rien à ce mystère-là (v. 135-36).

La métaphore consacrée au sexe masculin se poursuit grâce à un synonyme du diable, " le Malin ", dont la majuscule, qui s'élève au début du substantif, matérialise les capacités érectiles du sexe de Rustic – la graphie permet, ici, de dire ce que les mots eux-mêmes ne disent pas : le signifiant parle davantage que le signifié. Le sexe féminin, quant à lui, est enveloppé par la métaphore infernale : le motif commun au comparant et au comparé est celui du gouffre, de l'abîme qui entraîne la chute. Alibech ne parvient pas à traduire les métaphores employées par Rustic et ne perçoit pas immédiatement la réalité cachée sous le voile des images, ce qui constitue une mise en abyme de la situation de déchiffrement dans laquelle est placé le lecteur.

Dire l'acte sexuel par le biais de métaphores, c'est trouver l'un de ses traits " qui disent et ne disent pas ". Néanmoins, pour les traduire, il faut en posséder le code – assez convenu ici, puisque les images sont empruntées à Boccace qui sert d'hypotexte et que le motif entre le comparant et le comparé est aisément identifiable –, capacité qui fait, pourtant, défaut à Alibech à qui son compagnon s'applique, donc, à traduire en gestes le sens de ses paroles voilées :

[Elle] Sut ce que c'est que le diable en enfer (v. 146).

Reprise par le conteur, puis par Alibech, la métaphore du " diable en enfer " devient une métaphore filée et, par-là même, d'autant plus explicite :

[Alibech] Dit : Il faut bien que le diable en effet
Soit une chose étrange et bien mauvaise :
Il brise tout ; voyez le mal qu'il fait
À sa prison : non pas qu'il m'en déplaise
Mais il mérite, en bonne vérité,
D'y retourner. Soit fait, ce dit le frère.
Tant s'appliqua Rustic à ce mystère,
Tant prit de soin, tant eut de charité,
Qu'enfin l'enfer s'accoutumant au diable
Eût eu toujours sa présence agréable
Si l'autre eût pu toujours en faire essai (v. 152-62).

Chaque mot est un voile à soulever – rappelons qu'Alibech entend prendre le voile et devenir sainte – pour percevoir le sens dissimulé sous chaque image : la douleur de la défloration se dit à travers le verbe " briser ", le sexe féminin acquiert une nouvelle dénomination en devenant une " prison ", l'acte sexuel un " mystère ", l'ardeur de l'amant s'exprime au travers de termes religieux tels que le " soin " et la " charité ", qui rappellent plaisamment la condition de Rustic et la vocation d'Alibech.

L'auteur use, donc, d'un trope pour narrer la relation sexuelle qui s'avère être un dépucelage – degré supplémentaire dans la licence où le fait de parler à mots couverts peut entraîner des conséquences irréversibles. Le mot pour dire la chose résulte d'un détour par l'image, laquelle doit être décodée et non comprise dans son sens littéral. La compréhension suppose avec le lecteur une certaine connivence, terme dont l'étymon provient d'un verbe latin qui signifie " fermer les yeux ", et c'est bien de cela qu'il s'agit : il faut fermer les yeux sur le

sens littéral et avoir un regard qui traverse le voile de l'image pour appréhender son sens véritable, fermer les yeux également pour laisser agir l'imagination secrète et voir ce qu'il est interdit de voir à travers les mailles du voilage.

Le trope est une façon oblique de voir les choses. Sous le voile de l'image, les réalités les plus scabreuses se dissimulent en même temps qu'elles s'exposent. L'image n'est pas un écran qui cache les réalités les plus graveleuses ; c'est un miroir déformant qui fait mine de refléter un diable ou un serpent à la place d'un sexe d'homme, et l'enfer au lieu d'un sexe féminin – reflets dont le lecteur n'est pas dupe, sauf s'il ne possède pas le code qui permet de décrypter l'image, et qui ne contreviennent pas à la bienséance langagière. Au travers de ce miroir déformant, l'image permet de biaiser le lien entre la chose indécente et la décence du mot, changeant seulement la surface et l'apparence du mot alors que, en profondeur, la chose demeure toujours aussi transgressive. Ainsi La Fontaine peut dévoiler, dès le titre, les *pudenda* de ses amants qu'il convient normalement de voiler.

Le voile du silence

Dire, on l'a vu, n'est pas toujours tout dire. L'énonciateur choisit parfois d'interrompre son énoncé lorsque celui-ci s'avère trop inconvenant. Il peut s'agir d'un mot, par exemple, comme dans *Les Lunettes* où un jeune homme déguisé en fille, ayant mis en enceinte une nonne, pour éviter d'être pris doit se déshabiller et celer tant bien que mal son anatomie trop encombrante :

Nécessité mère de stratagème
Lui fit... eh bien ? lui fit en ce moment
Lier... : eh quoi ? foin, je suis court moi-même :
Où prendre un mot qui dise honnêtement
Ce que lia le père de l'enfant ?
Comment trouver un détour suffisant
Pour cet endroit ? [...] ¹¹.

À deux reprises le conteur ne parvient pas à dire ce qu'il a à dire. Les points de suspension témoignent de son embarras, mis en scène par le narrateur, à énoncer le sexe masculin. Alors que le jeune homme cherche à lier son sexe, à l'écourter pour mieux le dissimuler, le narrateur se prétend, lui aussi, " court " : à la castration physique et sexuelle correspond une castration verbale qui impose silence et détour. L'apo-

¹¹ " Les Lunettes ", v. 53-59.

siopèse est, donc, le contraire de la censure : il ne s'agit pas d'évincer un mot, une expression que condamnerait la pudeur langagière, mais de le souligner par son absence. Le silence est choisi pour son éloquence, comme dans *Le Cuvier* :

Un drôle caressait Madame Anne.
Ils en étaient sur un point, sur un point...
C'est dire assez de ne le dire point¹².

Le " point " où en sont les amants ne se dit point. Cependant, le lecteur le comprend grâce à la maladresse feinte du narrateur, répétant ce qui est insignifiant (" sur un point, sur un point... ") pour ne pas énoncer ce qui est, peut-être trop, signifiant (l'acte sexuel). La logique textuelle est, ici, proche de la prétérition où le discours annonce avec insistance que le dire n'aura pas lieu, qu'il ne dira pas, pour enfin mieux dire.

Quand il s'agit d'évoquer des sexualités jugées marginales, La Fontaine opte à nouveau pour les points de suspension. C'est le cas dans " Le Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries " où un génie propose un pacte à un vieux barbon :

Je ne ris point ; tu pourras être
De ces lieux absolu seigneur,
Si tu me veux servir deux jours d'enfant d'honneur.
... Entends-tu ce langage,
Et sais-tu quel est cet usage¹³ ?

C'est l'homosexualité qui est, ici, évoquée à mots couverts, si couverts qu'ils ont disparu et qu'un hémistiche entier a été évacué, sans doute parce qu'il a été jugé trop cru par l'auteur¹⁴, et remplacé par des points de suspension. En réalité, les points de suspension n'annulent pas vraiment l'hémistiche puisqu'ils témoignent avec force de sa disparition. Ceux-ci ont, pour ainsi dire, parasité l'information contenue dans l'hémistiche effacé ; cependant, l'effacement n'est pas total : les points de suspension, à la manière d'une rature, soulignent ce qu'ils contribuent à cacher. La Fontaine accentue ainsi une absence, ce qui a pour effet de rendre cet hémistiche invisible encore plus présent que

¹² " Le Cuvier ", v. 22-24.

¹³ " Le Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries ", v. 419-423.

¹⁴ Nous partageons l'avis d'Alain-Marie Bassy qui, dans les notes de son édition des *Contes*, affirme que c'est bien l'auteur et non pas un censeur extérieur qui a supprimé et remplacé cet hémistiche par des points de suspension.

s'il avait été tout simplement énoncé. Ce que les mots ne parviennent pas – ou ne sont pas autorisés – à dire, d'autres signes, qui ne sont pas des lettres et qui ne forment pas des mots, ici la ponctuation, s'en chargent. En tronquant, en rongant une moitié de vers, la censure devient, paradoxalement, un acte créatif : au lieu de taire et de cacher les aspects licencieux du texte, ce qui est le rôle généralement dévolu à la censure, elle signale que ce qui était dit, et a été supprimé, est scandaleux. Demeure donc l'idée de transgression alors même qu'on ignore précisément en quoi elle consistait. Par conséquent, la suspension du dire n'est pas celle du sens et la suppression est, en réalité, porteuse d'un message qui annonce ostensiblement le caractère sulfureux du récit et qui, sous prétexte de bienséance, n'est rien d'autre qu'une invitation à la licence. Cette béance, que représentent les points de suspension, est, en effet, un véritable accès au lecteur qui s'engouffre dans cet espace textuel laissé vide pour le combler grâce à son imagination. Le silence acquiert ainsi une obscénité plus grande encore que n'aurait pu avoir une description réaliste et détaillée de la chose à taire. Ainsi le texte, déconstruit par le silence, se reconstruit avec l'aide du lecteur qui en rétablit le sens. L'ordre, qu'est censée ré-introduire la censure grâce à une mise sous silence, accentuée, en réalité, le désordre licencieux de ce qui est dit sans être dit.

*

Dans " Les Oies de frère Philippe ", La Fontaine s'adresse ouvertement aux censeurs :

Censurez tant qu'il vous plaira
Méchants vers, et phrases méchantes ;
Mais pour bons tours, laissez-les là¹⁵.

L'écriture de La Fontaine est, en effet, une écriture du bon tour, du détour, qui use de voiles multiples pour dire sans dire, celui de l'intertextualité, de l'image, du silence, qui appellent à être dévoilés grâce à la connivence instaurée par le conteur avec le lecteur, indispensable au bon fonctionnement du texte.

Chacune des stratégies de recouvrement choisies par La Fontaine correspond à un double mouvement qui vise à voiler et à dévoiler dans un même temps, dans une équation qui consiste à dire moins

¹⁵ " Les Oies de frère Philippe ", v. 31-33.

pour dire davantage. Crypter une information, une réalité indicible, un passage obscène, revient à les mettre en valeur. Comme le voile de Poppée qui, alors même qu'il les dissimule, augmente ses charmes et sa beauté, le voile textuel cache la chose licencieuse pour mieux la divulguer, l'efface pour mieux la révéler, la rend absente pour qu'elle soit plus présente encore. Le voile employé par La Fontaine est une gaze, combinant opacité et transparence, dans une logique ambivalente engendrant chez le lecteur désir et frustration. Dire sans dire relève, dès lors, d'une érotique, comme l'entend Roland Barthes, où " c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition "¹⁶.

L'écriture voilée de La Fontaine se caractérise par cette concomitance qui recouvre et découvre en même temps, habille et déshabille, éclaire et obscurcit les audaces d'un texte qui s'abandonne à la licence pour aussitôt se ressaisir – à moins qu'il ne se ressaisisse qu'afin de mieux s'y abandonner.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

La Fontaine, Jean de. *Contes et Nouvelles en vers. Œuvres complètes*. Vol. 1. Éd. Jean-Pierre Collinet. Paris : NRF-Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1991.

Sources secondaires

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, " Arguments ", 1957.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*. 3 vols. Paris : Éditions Gallimard, 1976-1984.

¹⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris: Éditions du Seuil, " Points ", 1973) 17-18.

Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. 1905.
Trad. Denis Messier. Paris : Éditions Gallimard, " Folio Essais ",
1992.

Jeanneret, Michel. *Eros rebelle : Littérature et dissidence à l'âge
classique*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

Pelous, Jean-Michel. *Amour précieux, Amour galant, essai sur la re-
présentation de l'amour dans la littérature et la société mondai-
nes*. Paris : Éditions Klincksieck, 1980.

Viala, Alain. *La France galante*. Paris : PUF, " Les Littéraires ",
2008.

**" 'S'ÉLOIGNE[R] DU SENS LITÉRAL,
POUR S'APPROCHER DE MES INTENTIONS¹
OU L'ART DE L'OBLIQUE
DANS LES FEMMES ILLUSTRÉS
OU LES HARANGUES HÉROÏQUES
DE GEORGES ET MADELEINE DE SCUDÉRY "**

Dominique CHAIGNE

Université d'Aix - Marseille 1 – Provence

Le thème des femmes dites illustres, fortes ou héroïques et les compilations qui en rassemblent les biographies exemplaires constituent l'une des composantes essentielles, bien que souvent méconnues, de la vie littéraire des XVI^e et XVII^e siècles. C'est, en particulier, durant la décennie 1640-1650 que se multiplient, sous la plume du père François Dinet, du père Jacques Du Bosc, entre autres, ces recueils qui permettent de montrer, à travers l'évocation de femmes érigées en symboles de vertus chrétiennes, le chemin d'une dévotion aisée.

Les deux tomes des *Femmes illustres* de Madeleine et Georges de Scudéry, écrits en 1642 et en 1644, regroupent, en revanche, une sélection de femmes de sang royal ou noble représentant l'essence du caractère aristocratique dont les mérites ont été consacrés par l'histoire ou la Littérature. Le choix des harangues, expressément mis en valeur par le sous-titre de l'ouvrage, n'est pas anodin : la forme de la harangue avec un interlocuteur nommément désigné mais purement fictif apparente, en fait, le discours à une sorte de long monologue théâtral à travers lequel l'oratrice cherche à plaider sa cause, à convaincre.

Si la stratégie mise en œuvre par les oratrices semble directe, la

¹ Scudéry, *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques*, 2 vols. (Paris : Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1642, 1644) 442.

harangue relève aussi d'un dispositif oblique que le *Dictionnaire de l'Académie*, publié en 1644, précise : alors que l'expression " harangue directe " désigne " un discours fait devant une assemblée ", le terme " harangue " employé de façon absolue constitue un doublet synonymique de l'expression " discours oblique ". Ainsi, derrière le discours argumentatif des femmes illustres, il s'agira de dégager les formes polyphoniques de l'oblique qu'il emprunte pour mesurer les véritables enjeux du texte. Il conviendra, donc, de montrer que la plurivoacité énonciative insinue un discours en creux puisqu'il donne à voir une nouvelle vision de la femme du XVII^e siècle.

*

Le système d'énonciation mis en œuvre dans les deux volumes des *Femmes Illustres* est d'une grande complexité : indépendamment du débat encore en cours sur la réelle paternité de l'œuvre, le nom de l'auteur, qui figure sur la couverture, prend en charge l'appareil péri-textuel aussi bien que les cadres, les cartouches, les arguments et les effets. Les harangues, elles, fonctionnent sur un dispositif énonciatif plus spécifique que leur titre éclaire : un énonciateur-personnage s'adresse à un co-énonciateur ; terminologie que l'on emprunte à Dominique Maingueneau qui définit l'énonciateur comme l'instance qui assume le contenu prépositionnel d'un énoncé et le co-énonciateur comme le destinataire engagé dans un processus de production et d'interprétation des énoncés².

Les harangues relèvent, donc, d'une performance orale : elles consistent en une voix adressée à un co-énonciateur dont la présence physique est, parfois, mentionnée. C'est ainsi que Briséis s'adressant à Achille, dans la douzième Harangue du second volume, mesure l'influence de son discours à l'attitude qu'elle observe chez lui en ces termes :

Ha, je vois bien cruel Achille, que ce dernier reproche, vous est insupportable que tous les autres ; que vous avez beaucoup de peine à le souffrir ; et que ce n'est pas sans difficulté, que vous en retenez en quelque façon la fureur qui vous est si naturelle [...] Je vois bien que vous voulez répondre par la colère qui s'allume dans vos yeux [...] (2: 403).

² On se référera à son ouvrage de Dominique Maingueneau, *Le Contexte littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Armand Colin, 2004) 13.

C'est même le départ fictif d'Achille qui met un terme à la harangue " Justes Dieux, il ne m'écoute plus, il s'en va ! [...] il me quitte, il va mourir et je vais mourir moi-même " (414). Charles Mazouer³ va même jusqu'à confronter certaines femmes que les Scudéry font éloquentes avec les mêmes héroïnes devenues personnages célèbres de tragédies : Panthée, Lucrèce ou Marianne entre autres.

Sans doute aussi, leur discours travaillé pour produire un effet de persuasion sur le co-énonciateur relève-t-il d'un art de la mise en scène : chaque héroïne est une *hypocrite*, au sens où l'entend Philippe Hamon⁴, dont le masque se craquèle parfois pour laisser apparaître le personnage. Ainsi, même si Hécube, dont les deux enfants ont été massacrés – le fils par les Grecs, la fille par Polimnestor – s'ingénie, au sein de la neuvième Harangue du second volume, à manifester l'adéquation d'un discours mesuré au rôle qu'elle endosse en rejetant " la douleur [...] qui agrandit les choses, qui les exagère, et qui les veut faire passer pour ce qu'elles ne sont pas [...] " (303), son propos laisse échapper une tension entre le discours de l'actrice et celui de la femme, comme le souligne par l'insinuation l'extrait suivant : " Mes paroles sont bien au-dessous de mes disgrâces. Je dis ce que je puis dire, et non pas ce que je sens. Il n'y a que mon cœur qui sache ; ce que j'essaie inutilement de faire savoir aux autres ... et tout ce que j'ai dit n'est pas la moitié de ce que j'ai à vous dire [...] " (302-03, 304).

On saisit, dans cet art de la fausse réserve, tout le jeu d'un discours qui laisse entendre ce qu'il ne dit pas – une douleur insupportable – et que le co-énonciateur est amené à comprendre puisque le personnage renverse même l'argument de la harangue " Que le malheur n'a point de bornes que la mort " à travers l'interrogation rhétorique " Imaginez-vous qu'il soit possible que le malheur n'ait point de bornes ? " (302).

Ailleurs, c'est une figure de la prétériton qui dévoile le décalage entre le jeu de l'actrice et les intentions du personnage : dans la première harangue du premier volume, Artémise demande à l'un des plus célèbres orateurs de l'Antiquité – Isocrate – d'immortaliser la mémoire de Mausole en lui composant un éloge. Malgré la série de recommandations qu'elle lui prodigue pour que seul Mausole soit célébré –

³ Charles Mazouer, " *Trois Femmes illustres de Scudéry, héroïnes de tragédie : Panthée, Lucrèce et Marianne* ", Publif@rum 2 (2005).

⁴ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris : Hachette supérieur, 1996).

" Non Isocrate, je ne veux point que vous cherchiez en ma personne, ni en ma vie de quoi faire un Eloge magnifique [...] " (9-10) –, l'éloge qu'elle donne en exemple

Mais je veux simplement que vous disiez qu'Artémise était Reine de Carie, parce qu'elle avait épousé Mausole qui en était Roi ; qu'Artémise sur toutes les vertus a toujours aimé celle qui est la plus nécessaire à son Sexe ; qu'Artémise n'a jamais eu d'autres passions que celle d'aimer parfaitement son mari ; qu'Artémise après l'avoir perdu, a perdu le désir de la vie ; et enfin qu'Artémise après ce malheur, n'a eu d'autre soin, que d'illustrer sa mémoire [...] (10)

repose sur un décalage : son éloge s'est substitué à celui de Mausole parce que l'actrice, oubliant un temps son rôle, s'est laissée emporter par l'élan de son désir.

Ainsi, la voix de l'actrice laisse parfois s'échapper celle du personnage : cette intrusion dévoile la spontanéité d'une sensibilité féminine qui ne demande qu'à s'exprimer chez Hécube ou revendique une reconnaissance, celle de la constance amoureuse, chez Artémise. Dans tous les cas, elle témoigne de la volonté de révéler ce qu'il convient de cacher dans une société encore peu encline à l'épanouissement de la femme.

C'est aussi le discours de l'oratrice, par les différentes stratégies sur lesquelles il est construit, qui laisse entendre une voix qui cherche à s'affirmer. Il n'est pas rare, au sein des harangues, que l'énonciateur se dédouble volontairement, que le *je* prenne ses distances par rapport au personnage qu'il met en scène et que, de ce fait, le discours qu'il prononce prenne un tout autre sens.

Le dédoublement de l'héroïne se marque dans les textes par le passage du *je* au *elle* : le procédé est mis en œuvre dès le début de la deuxième harangue du second volume, entre autres, qui place deux signes – Bradamante et *je* – d'un même référent côte à côte : " vous avez vaincu Bradamante, je l'avoue puisqu'elle n'a pu vous vaincre " (2 : 37). Ainsi, l'aveu de la défaite – la main de Bradamante sera donnée à celui qui la vaincra au combat et Roger remporte cette victoire – n'est pas celle du *je* mais de Bradamante. En fait, la véritable bataille n'est pas celle de Bradamante mais celle que le *je* remporte sur le plan rhétorique et que le personnage proclame en ces termes : " Du moins sais-je bien qu'à cette fois, vous n'avez pas de si bonnes armes pour vous défendre, que je n'en ai pour vous attaquer [...] Préparez-vous donc à me répondre précisément, ou à ne me répondre point ; défendez-vous bien ou ne vous défendez point du tout " (37-38).

Ailleurs, c'est le recours au mode conditionnel – argument par l'hypothèse – qui crée le dédoublement entre identité réelle et identité fictive : alors que Didon s'est résolue à pardonner à son frère Pygmalion, pour le meurtre de son mari Sichée, il n'en est rien. Elle laisse éclater sa haine comme une supposition alors qu'elle est bien réelle. Et le portrait qu'elle brosse d'un ennemi présumé de Sichée qui mériterait vengeance pourrait bien être celui de Pygmalion : " Que si quelque lâche ennemi, dont la trahison serait aussi détestable et aussi noire, que l'Enfer qui l'aurait causée, avait attenté sur sa vie, l'avait fait tomber dans le Piège [...] la funeste mort de mon Sichée ne serait pas sans vengeance [...] " (430). Ainsi, Didon s'autorise à formuler son désir de vengeance par la superposition de deux voix qui ne coïncident pas entre elles – la réelle, l'hypothétique – et qui créent un énoncé dialogique.

On pourrait même ajouter que le dialogue entre énonciateur et co-énonciateur au sein des harangues se complexifie parfois pour s'élargir au trilogue ou au trio argumentatif. Cette mise en scène triangulaire, nécessaire à l'émergence de l'ironie, se rencontre, entre autres, au sein de la harangue de Polyxène à Pyrrhus (2 : 3). Pour récompense de ses grands exploits, l'ombre d'Achille apparaît aux Grecs pour leur demander que Polyxène, dont il était amoureux, soit sacrifiée sur son tombeau. Cette dernière entreprend de convaincre Pyrrhus, fils d'Achille, non pas de l'épargner mais que " la mort est mieux que la servitude ". À travers la harangue, Pyrrhus n'est qu'un co-énonciateur apparent dans la mesure où Polyxène s'adresse, tout au long de son discours, à Achille dont la voix se fait entendre parallèlement à ses propos, ainsi que le suggère le passage suivant :

Écoutez cette voix souterraine, qui sort du creux de ce grand sépulcre, avec un ton si effroyable, et qui vous commande en vous menaçant de m'immoler à sa fureur. Voyez cette terre qui s'entrouvre [...] voyez ce fantôme hideux, qui s'élève peu à peu ; et qui joignant à son action menaçante une voix épouvantable, vous ordonne pour la dernière fois, de lui sacrifier Polyxène [...] (27-28).

On peut alors penser, rétrospectivement, que le discours d'Achille est présent dès le début et qu'il parle dans les paroles de Polyxène – au discours indirect (" il a souhaité la paix avec Priam, et lui a demandé sa fille " [12]) ou narrativisé (" mais voyons un peu les sentiments qu'il conserve pour elle dans son Tombeau [...] Cependant qu'Achille n'est pas satisfait de la ruine entière de l'Empire de Priam. L'embrassement de Troyes/Troie n'est pas un bucher assez fameux pour ses Fu-

nérailles [...] il faut que ses cendres soient arrosées de celle de Polyxène " [14-15]).

On a donc une sorte de triangle énonciatif : Polyxène et Achille parlent tous deux à Pyrrhus pour se transmettre réciproquement un message de façon indirecte : Polyxène tente de lui prouver qu'elle ne l'a jamais aimé et Achille lui avoue son amour. Cet exemple souligne un aspect essentiel de la scène ironique chez les Scudéry : un art de la plurivocité argumentative qui permet la constitution d'un trilogue, du fait d'une réception de l'énoncé en deux temps, entre sens latent et sens patent, au sein d'un dialogue interne. Ainsi, que l'énonciation se dédouble ou qu'elle s'oriente vers le trio, la stratégie discursive mise en œuvre manifeste la capacité des femmes fortes à entreprendre un combat abstrait et verbal digne de femmes de lettres.

Il semble, en effet, que chaque énoncé soit produit par une association de deux paliers énonciatifs : d'une part, les harangues laissent entendre la voix de ces illustres héroïnes et celles en écho des Précieuses. On sait que Georges et Madeleine de Scudéry fréquentaient, à Paris, les milieux littéraires et les cercles galants et qu'ils étaient des habitués de l'Hôtel de Rambouillet. Ils connaissaient donc très bien la vie mondaine et la galanterie, ses règles et ses dynamiques ; ils côtoyaient les hommes et les femmes illustres et honnêtes avec lesquels ils partageaient les mêmes idéaux.

Derrière la voix des femmes illustres se superpose celle des Précieuses, dont Sapho, au sein de la vingtième harangue (1 : 421 *et sqq.*), pourrait être l'emblème : dans cette histoire d'un personnage qui a paru, aux contemporains de Mlle de Scudéry et à ses historiens, une figuration assez fidèle d'elle-même, l'auteur envisage les conditions de vie idéale, où d'être femme, amoureuse et poétesse on ait/a la liberté.

L'histoire de Sapho peut se lire comme une allégorie de la condition des femmes de Lettres du XVII^e siècle. C'est, tout d'abord, le présent de l'acte de lecture ou d'écoute et non celui de l'Histoire grecque qui semble servir de référence au discours : les propos de Sapho mentionnent, en effet, des faits contemporains de l'acte d'énonciation. Sapho évoque, par exemple, les difficultés liées à l'éducation que rencontrent les femmes en ces termes : " Je ne pourrai pas encore vous persuader, que la connaissance des belles lettres, soit bienséante à une femme : puisque par un usage que les hommes ont établi, de crainte peut-être d'être surmontés par nous, l'étude nous est aussi défendue que la guerre [...] " (430).

Lorsqu'elle engage les femmes à entrer sur la scène littéraire, c'est

dans une interaction constante entre la parole sociale et sa mise en forme écrite et littéraire qui relève d'une pratique codée de Salon comme en témoigne cet extrait : " Je ne veux point pour vous de ces sortes d'étude, qui rendent le teint jaune ; les yeux enfoncés, le visage hâve ; qui mettent des rides sur le front ; et qui rendent l'humeur sombre et inquiète. Je ne veux point que vous fuyez la société ni la lumière [...] " (435). Ainsi, les activités littéraires des femmes doivent s'exercer au sein du milieu mondain, d'une petite République des Lettres à travers une éthique galante de la conversation.

Le discours de Sapho, comme celui des autres héroïnes, est construit, enfin, sur un *ethos* – entendu comme l'ensemble des traits du comportement, tels que l'orateur en fait montre pour influencer l'auditoire en sa faveur – discursif⁵ et précieux destiné, avant tout, à plaire. Il s'élabore sur un excès de raffinement et d'ornementation du discours ou *asianisme* que l'on peut comparer à une effémination de la langue. Il recourt, en outre, à des *topoi* – on pense au *locus amoenus* de l'*Astrée* et des pastorales – à la fois comme référence littéraire partagée et comme esthétisation galante du discours.

Ces indices contribuent à suggérer que chaque héroïne laisse sous-entendre la voix d'une Précieuse dans le cadre d'une conversation mondaine de Salon : ainsi, derrière le discours des femmes illustres on pourrait lire en filigrane le travail de figuration de l'auteur qui légitime progressivement un nouveau modèle d'orateur féminin.

Les harangues s'adressent, d'ailleurs, " aux Dames ", comme le souligne l'épître dédicatoire qui lie les auteurs à leurs lectrices/auditrices. Le choix de publier des harangues peut être dicté par la pratique de la lecture à haute voix très répandue dans les Salons. Les harangues s'articulent, donc, au cœur d'une situation de communication où énonciateur et co-énonciateur échangent dans une relation discursive réciproque. Elles inscrivent, de ce fait, au cœur de leur discours, un véritable dialogue avec son auditeur, une communication latente, donc les manifestations textuelles peuvent être multiples : il existe, tout d'abord, dans certaines harangues, des formes à peine déguisées du co-énonciateur à travers les apostrophes féminines, à un individu ou à un groupe : à Bradamante (2 : 69), aux femmes troyennes (288), à ses compagnes (533), à ses filles 1 : 107).

⁵ Myriam Dufour-Maître ne manque pas de signaler que " l'oralité est marquée du féminin tandis que l'écrit, que certains théoriciens humanistes jugent antérieur à la parole, est une activité virile ", *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France* (Paris : Champion Classiques, 2008) 472.

La connaissance du co-énonciateur – les Précieuses ou, plus globalement, le public mondain – affecte le contenu des harangues : on peut, tout d'abord, penser que la fable est tout entière subordonnée à la séduction des Précieuses par le discours oblique qu'elle laisse entendre. Par ailleurs, il n'est pas un hasard si la toute puissance de l'amour est aussi souvent évoquée et que la galanterie – aussi décontextualisé que le terme puisse paraître dans l'Histoire que situent les harangues – voit son émergence dans les rapports entre individus au sein de la cinquième harangue du second volume, Amarylle à Titire : " La propriété de leur habillement [celui des bergers] sert encore à les rendre plus aimables : il n'est pas superbe, il est vrai, mais il est galant " (2 : 143). La lecture de cette harangue, entre autres, requiert un public de lecteurs cultivés et partageant une culture classique.

Il n'est pas non plus un hasard si les harangues empruntent une autre caractéristique de l'esthétique galante : la *copia verborum*, symétriquement opposée à l'art de la concision. Les Précieuses aiment les sujets qui donnent matière à converser longuement au moyen de thèses antagonistes dûment préparées. La présence successive de harangues contradictoires – l'une où Bradamante s'efforce de persuader Roger que " l'Amour est préférable à l'Honneur ", l'autre où, en réponse, Marphise tente, au contraire, de convaincre Bradamante que " l'Honneur est préférable à l'Amour " – en témoigne.

Que révèle, finalement, le discours historiquement datée de ces femmes illustres sur celles du XVII^e siècle ? Si Armide à Renaud, au sein de la vingtième Harangue, ose se plaindre du sort des femmes : " vous me direz peut-être que je suis d'un sexe qui ne me permet pas de jouir de ces privilèges " (2 : 619), c'est qu'elle est peut-être fictivement consciente du changement de tendance qui se produit autour des années 1640, moment où l'on remet en question la répartition traditionnelle des qualités entre les sexes en faveur d'une plus grande attention et considération pour les femmes. La célébration de la seule parole féminine dans les Harangues semble, donc, procéder d'une stratégie héritée de la tradition apologétique féministe dans la Querelle des Femmes et destinée à établir symboliquement la précellence féminine. C'est pourquoi chaque femme incarne au moins une valeur éthique distincte : Panthée, la chasteté, la fidélité et le dévouement conjugal, Sapho, l'autodétermination des femmes à travers l'expression littéraire, Laodamie ou Cénone, la femme-épouse, Pénélope, la femme-vestale, entre autres. Si certaines d'entre-elles – on pense à Porcie, à Panthée, à Marianne, à Lucrèce – optent, de façon extrêmement consciente, pour le suicide, c'est que ce choix revêt pour elles une valeur posi-

tive dispensatrice d'honneur et de gloire qui les consacre en tant qu'héroïnes, c'est-à-dire en tant que femmes ayant les qualités d'un héros.

Les harangues témoignent d'une nouvelle conscience féminine qui se fait jour, conscience qui va tout naturellement trouver son expression à travers le mouvement précieux. Elles permettent fictivement à un nombre important de femmes de prendre rang parmi les auteurs et de faire à leurs homologues masculins une concurrence sensible dans un champ littéraire encore étriqué : le travail de mise en scène des oratrices se révélerait alors nécessaire pour justifier leur statut de locutrices légitimes au sein d'un contexte socioculturel androcentrique.

Habitué des salons aristocratiques, le jésuite Pierre le Moyne rend un hommage appuyé à l'Hôtel de Rambouillet en ces termes : " Je ne dis pas de la Cour intéressée, ambitieuse et corrompue : je dis de la Cour ingénieuse et spirituelle, de la Cour galante et modeste [...] " ⁶.

Dans ce panégyrique qui consacre le triomphe social, moral et intellectuel de la mondaine cultivée, le jésuite semble se faire l'écho de cette nouvelle forme de gloire féminine, mondaine et laïque proposée par les Scudéry, où ils célèbrent, dans l'espace privé d'un salon, de la version féminisée d'une éloquence naturelle, celle du Monde, venue du cœur, sur une éloquence enseignée celle du Collège, tirée des livres. C'est grâce à l'intelligence de l'esprit, à l'autorité du verbe rivalisant en efficacité avec la force virile et l'audace au combat que les femmes seront susceptibles d'égaliser les hommes en matière de pouvoir et d'acquérir ainsi leur dignité sans empiéter sur les prérogatives masculines.

*

Si l'on admet que les Harangues relèvent d'un processus de légitimation de la parole littéraire féminine par les représentations textuelles traditionnelles que construisent les énonciatrices, les stratégies obliques participent, elles aussi, d'une célébration de la gloire du sexe féminin : c'est sur ce jeu de voix superposées, d'énonciations emboîtées que s'axe la figuration persuasive d'une femme forte en mesure aussi de s'imposer indirectement dans la relation avec son co-énonciateur. En jouant de la disjonction entre ce qui est dit ouvertement et ce qui est à comprendre, qu'elles soient actrices ou oratrices, elles le mettent subtilement à l'épreuve et affirment, par là, leur nouveau pou-

⁶ *La Galerie des femmes fortes* (Paris : Antoine de Sommerville, 1647) 303-04.

voir.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Le Moyne, Pierre. *La Galerie des femmes fortes*. Paris : Antoine de Sommaville, 1647.

Scudéry, Georges et Madeleine de. *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques*, 2 vols. Paris : Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1642 et 1644.

Dictionnaire de l'Académie. Éd. ***, 1644.

Sources secondaires

Dufour-Maître, Myriam. *Les Précieuses Naissance des femmes de Lettres en France*. Paris : Champion Classiques, 2008.

Hamon, Philippe. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette supérieur, 1996.

Maingueneau, Dominique. *Le Contexte littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

Mazouer, Charles. " *Trois Femmes illustres de Scudéry, héroïnes de tragédie : Panthée, Lucrèce et Marianne* ". Publif@rum 2 (2005).

ONT CONTRIBUÉ

Bermann, Mathieu. Agrégé de lettres modernes, doctorant contractuel à l'université Jean Moulin-Lyon 3 au sein du laboratoire GADGES, il prépare une thèse sous la direction d'Olivier Leplatre, intitulée "Licence et mondanité : les *Contes et Nouvelles en vers* de La Fontaine".

Chaigne, Dominique. Agrégé de lettres modernes, professeur dans le secondaire et docteur de l'université de Provence, membre du laboratoire CIELAM. Il a soutenu une thèse sous la direction de Pierre Ronzeaud, intitulée "Le Sonnet profane au XVII^{ème} siècle, un éclat assourdi". Il a écrit, par ailleurs, de nombreux articles sur le sonnet au XX^e siècle.

Depretto, Laure. Agrégée de lettres modernes, doctorante à l'université de Paris 8-Saint-Denis au sein de l'équipe EA1579 "Littérature et histoires", elle prépare une thèse sous la direction de Marc Escola sur le récit dans la correspondance de Mme de Sévigné. Elle est ATER à l'université de Rouen.

Kowalska, Aleksandra. Docteur en littérature anglaise, elle a soutenu une thèse intitulée "Les Représentations de la sexualité féminine dans les romans féminins britanniques d'Aphra Behn aux sœurs Brontë" à l'université Charles de Gaulle-Lille 3 sous la direction de Guyonne Leduc, au sein de l'EA CÉCILLE.

Leblanc, Hélène. Après un mémoire sur le signe dans la *Divine Comédie*, sous la direction de Claudio Majolino, elle s'est intéressée à la pensée sémiotique antique et médiévale sous la direction de Michel Crubellier. Elle a ainsi obtenu son Master de Philosophie à l'université de Lille 3 en 2009. Elle a obtenu son Master de Lettres Modernes en 2011 avec deux mémoires en Littérature Comparée, sous la direction d'Alison Boulanger, toujours sur la question du signe. Elle a en particulier étudié les problèmes conversationnels chez Diderot et chez Sterne.

Maron, Dominique. Certifiée d'anglais, professeure en collège, elle est titulaire d'un doctorat de littérature anglaise intitulé "Acceptation et critique du rôle des femmes dans la société dans les écrits de Jane Austen (1775-1817)" préparé à l'université Charles de Gaulle-Lille 3

au sein de l'EA CÉCILLE sous la direction de Guyonne Leduc.

Martin, Carine. Agrégé d'anglais, PRAG à l'université de Nancy 2 au sein du laboratoire IDEA, elle a soutenu sa thèse en 2010 sous la direction de Guyonne Leduc (Lille 3) et de Pierre Carboni (Nantes). La thèse se propose d'étudier les représentations d'une héroïne jacobite inventée par les propagandistes hanovriens, Jenny Cameron, afin de dégager les fonctions politiques et sociales de ce personnage.

Suchet, Laurent. Agrégé de lettres modernes, professeur à Aiguillon et doctorant à l'université de Bordeaux 3-Michel de Montaigne au sein du laboratoire LAPRIL, il prépare une thèse, sous la direction d'Aurélia Gaillard, sur le trompe-l'œil dans la prose narrative du XVIII^e siècle.

Szúr, Zsófia. Doctorante à l'université de Szeged au sein du groupe de recherche sur les Lumières, elle prépare une thèse sous la direction de Katalin KOVÁCS sur l'esthétique des XVII^e et XVIII^e siècles, les sens et les arts.

" RÉCIT OBLIQUE D'UNE DISGRÂCE POLITIQUE.

L'AFFAIRE POMPONNE

DANS LES LETTRES DE MADAME DE SÉVIGNÉ "

Laure DEPRETTO

Université de Paris 8

1679. Novembre. Louis XIV renvoie son secrétaire d'État aux Affaires étrangères en poste depuis 1671, Simon Arnauld de Pomponne, neveu du Grand Arnauld et ancien ambassadeur.

Dans sa correspondance, Mme de Sévigné, amie de longue date du disgracié¹ s'empresse d'annoncer la nouvelle à sa fille, puis de la commenter avec elle. De même, les contemporains – puis les mémorialistes et historiens qui leur ont succédé – n'ont pas manqué de s'interroger sur les raisons d'une décision qui fit figure de coup de tonnerre. Sans s'y attarder toutefois, il convient de mentionner les principaux récits disponibles pour garder à l'esprit que Mme de Sévigné n'est ni la seule à raconter cet événement ni la seule à s'interroger sur la causalité, sur ce qu'elle appelle " le dessous des cartes ". Pour dire aussi que selon les positions de chacun des scripteurs, on s'en doute, les raisons avancées ne seront pas les mêmes.

Dans ses notes rédigées au moment de l'événement, plus tard rassemblées sous le titre *Réflexions sur le métier de roi* par les éditeurs et historiens, Louis XIV dénonce l'incompétence de Pomponne qui s'est montré indigne de sa charge². L'argument est repris par l'épistolière, on le verra, sous la forme du " on dit ", de la rumeur.

La *Gazette* du 25 novembre 1679, périodique fondé par Renaudot en 1631, ne raconte pas, n'explique pas mais annonce la démission de

¹ C'est à lui qu'est adressée la série de lettres relatant le procès Fouquet, ami des deux correspondants. Pomponne fut lui-même enveloppé dans la disgrâce du Surintendant. Voir Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, 3 vols. (Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1972-1978) 1 : 55-82.

² " Fragment ", *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*, éd. C. Dreyss, 2 vols. (Paris : Didier et Cie, 1860) 2 : 521.

Pomponne et son remplacement par Colbert de Croissy, le frère de Colbert.

Gourville, l'intendant de Condé, consacre un passage de ses *Mémoires* à cette Affaire dans laquelle il voit un malheureux concours de circonstances, dû à une erreur de jugement de Pomponne, seul responsable. Le mémorialiste raconte comment, à l'époque, il a tenté de détromper Pomponne qui voyait dans sa disgrâce la main de Louvois. Le mémorialiste s'efforce de dédouaner tout le monde sauf le principal intéressé et, ce pourtant, sans l'accabler³.

Pour Saint-Simon, dans ses *Mémoires* et dans ses *Additions au journal de Dangeau*, il ne fait aucun doute que cette disgrâce est le résultat d'une cabale montée par les clans Colbert et Louvois qui ont utilisé les liens jansénistes de Pomponne pour le desservir auprès du roi⁴.

*

Chez Mme de Sévigné, cette affaire commence dans la lettre à Mme de Grignan du 22 novembre, se poursuit dans celle du 29 novembre. Dans cet intervalle et après, Mme de Sévigné expose les différentes raisons alléguées – lettres du 24 novembre, du 6, du 8 et du 13 décembre. La dernière de la série, celle du 13 décembre, revient au premier récit. Il n'y a pas, dans cette série, plusieurs récits à proprement parler. À la première lettre sur le déroulement de l'événement succèdent des réflexions et des comptes rendus des interprétations proposées pour cette disgrâce. Pour la question de l'oblique, l'intérêt de ces versions successives réside dans la différence essentielle entre le premier récit, relativement objectif, et les reconfigurations suivantes, qui utilisent massivement citations, allusions, proverbes. Cette pratique intertextuelle permet-elle de dire autre chose que le récit initial ?

Disgrâce, première version

Ma bonne, je m'en vais bien vous surprendre et vous fâcher : M. de Pomponne est disgracié. Il eut ordre samedi au soir comme il revenait de Pomponne, de se défaire de sa charge, qu'il en aurait sept cent

³ *Mémoires de Monsieur de Gourville*, intr. Arlette Lebigre (Paris : Mercure de France, " Le temps retrouvé ", 2004) chap. 21, 278-79.

⁴ Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, 8 vols. (Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1983) " Famille, fortune et mort de M. de Pomponne [1699] ", 1 : 653-55.

mille francs, qu'on lui continuerait sa pension de vingt mille francs qu'il avait comme ministre, et que le Roi avait réglé toutes ces choses pour lui marquer qu'il était content de sa fidélité. Ce fut M. Colbert qui lui fit ce compliment, en l'assurant qu'il était au désespoir d'être obligé etc. M. de Pomponne demanda s'il ne pourrait point avoir l'honneur de parler au Roi et savoir de sa bouche quelle faute avait attiré ce coup de tonnerre ; on lui dit qu'il ne pouvait point parler au Roi. Il lui écrivit, lui marqua son extrême douleur, et l'ignorance où il était de ce qui pouvait lui avoir attiré sa disgrâce. Il lui parla de sa nombreuse famille ; il le supplia d'avoir égard à huit enfants qu'il avait. Aussitôt il fit remettre ses chevaux au carrosse, et revint à Paris, où il arriva à minuit (2 : 739).

Voilà le récit initial. Puis, une analepse vient raconter la soirée du vendredi passée à Pomponne par la marquise et par d'autres proches de la famille : " On causa tout le soir. On joua aux échecs. Ah ! quel échec et mat on lui préparait à Saint-Germain ! Il y alla dès le lendemain matin ". C'est dans la soirée du même samedi que Colbert lui fait l'annonce que Mme de Sévigné a racontée précédemment. Puis Mme de Sévigné reprend l'ordre chronologique et raconte l'annonce de la nouvelle faite par un valet au reste de la famille Pomponne, le dimanche matin. La famille rejoint alors le disgracié, resté à Paris. Au récit proprement dit s'agrègent des réflexions faites au moment de la rédaction. Jusqu'à maintenant, l'événement était présenté sans explication ; la première explication, la raison officielle est donnée après l'évocation élégiaque de la nouvelle situation de l'ex-ministre. Elle est immédiatement suivie d'autres explications qui remettent en cause la version officielle :

On dit que tant de voyages et quelquefois des courriers qui attendaient, et même celui de Bavière, qui était arrivé le vendredi, et que le Roi attendait impatiemment, ont un peu contribué à ce malheur. Vous comprendrez aisément ces conduites de la Providence quand vous saurez que c'est M. le président Colbert [Colbert de Croissy] qui a la charge. Il est en Bavière ; monsieur son frère [le Colbert que nous connaissons] la fait en attendant et lui a écrit en se réjouissant [...] (2 : 741).

Ce premier récit mime le mouvement de panique et de surprise, en inversant l'ordre chronologique, pour livrer l'effet avant la cause. Le pathétique de la scène est rendu, notamment, par le resserrement du temps, par les accélérations (abondance des marqueurs temporels), par la parataxe. Il est renforcé par le discours de commentaire, éloge

hyperbolique du disgracié et bilan dramatisé de la situation. La fin du récit met en place le dispositif explicatif qui sera maintenu dans les lettres suivantes : explication officielle suivie de l'explication officielle sous forme ironique (les conduites de la Providence ne sont jamais que des manœuvres de Colbert pour remplacer Pomponne par un membre de son clan). Un passage de la lettre suivante, celle du 24 novembre reprend la même structure, mais la forme est déjà plus allusive, sous l'aspect d'une question qui a toutes les apparences de la question rhétorique lourde de sous-entendus : " On dit qu'il faisait un peu négligemment sa charge, que les courriers attendaient. Il se justifie très bien, mais mon Dieu ! ne voyez-vous pas bien son tort ? " (2 : 744). Cette adresse complice à la destinataire fait signe vers la seconde interprétation : le tort de Pomponne est d'avoir un ennemi puissant, Colbert.

Disgrâce, deuxième version

Une fois que la destinataire est suffisamment mise au fait, grâce à un premier récit détaillé, l'épistolière peut amorcer son travail de reconfiguration de l'événement en fonction de l'interprétation admise par les deux correspondantes : Pomponne est victime d'une machination. La lettre du 29 novembre est codée selon deux modalités : par la densité référentielle (qui rend la lettre à peine lisible et nécessite tout un travail préalable de recontextualisation et de reconstitution de l'événement) et par les citations. Les deux stratégies discursives de l'épistolière, la saturation et la citation, fonctionnent ensemble pour créer un discours à haute teneur politique :

Enfin, il ne sera plus que le plus honnête homme du monde. Vous souvenez-vous de Voiture en parlant de Monsieur le Prince :

Il n'avait pas un si haut rang :

Il n'était que prince du sang.

Voilà justement l'affaire. Mais il y a des contre-coups plaisants dans cette disgrâce. Je disais que cela me faisait souvenir de Soyecourt : *Est-ce que je parle à toi ?* Mlle de Méri se réveilla de son épuisement pour dire une chose bien plaisante : 'C'est la chanson de la Bourdeaux qui tombe sur la Romère'. *Le monde, chère Agnès, est en vérité une étrange chose.* Lisez la fable des Animaux :

Sa peccadille fut trouvée un cas pendable,

et le reste. Vous entendez fort bien tout ce que je dis et ne dis point. Enfin, il en faut revenir à la Providence dont M. de Pomponne est adorateur et disciple. Et le moyen de vivre sans cette divine doctrine ?

il faudrait se pendre vingt fois le jour. Et encore, avec tout cela, on a bien de la peine à s'en empêcher (2 : 747-48).

La nouvelle version donnée se présente comme une double parenthèse : elle est signalée comme un intermède plaisant, après un éloge solennel et avant une remarque sur la Providence ; elle est présentée comme un discours rapporté, comme la retranscription d'une conversation. Ce mode de discours affiche plusieurs avantages : d'abord, donner au destinataire l'impression qu'il appartient au cercle de la conversation, le récit inclut l'absent ; ensuite, cela permet de partager le tort de remarques éventuellement trop légères au regard de la gravité de la situation. Comme si l'épistolière refusait d'assumer seule le fait de faire des bons mots sur une disgrâce.

De l'ingratitude des Grands

La première référence est une citation littérale et explicite d'un fragment d'une épître de Voiture (1597-1648), la " Réponse à l'épître écrite à la Marquise de Montausier sur son nouvel accouchement ", qui traite, sous forme digressive – ce qui vient à point –, de la précarité de la faveur et du pouvoir qui rend les hommes ingrats. Dans l'épître, le poète se plaint de la défaveur dans laquelle il est tombé auprès de son ancien ami, son " compère le brochet⁵ ", le duc d'Enghien, depuis qu'il est devenu Monsieur le Prince. La méditation amère sur l'arbitraire du pouvoir s'intègre dans la lettre de Voiture comme une digression, qui reprend la transposition animale chère aux jeux galants de l'hôtel de Rambouillet :

Le mot est bien vray, messeigneurs,
Que les honneurs changent les mœurs
(comme on dit en cette province)
du temps que monseigneur le prince
ne tenoit pas un si haut rang
qu'il n'estoit que prince du sang
que vainqueur de trois cens murailles ;
et que gaineur de trois batailles ;
Voiture estoit aymé de luy
Comme d'autres sont aujourd'huy

⁵ En novembre 1645, pour féliciter celui qui deviendra le Grand Condé de la victoire de Rocroi et du passage du Rhin, Voiture lui avait adressé une lettre précieuse et badine, dans laquelle les réalités humaines étaient transposées dans le monde animal, plus précisément, l'univers des poissons. Voiture était alors la carpe, le duc d'Enghien le brochet.

Mais du jour qu'il fut fait grand-maistre
 Il fit sa faveur disparestre
 Et laissa dans un grand dechet
 Feu son compere le brochet.
 Le brochet jadis son compere
 Et qui quelquefois luy sceut plaire
 Tous les etangs de ce païs
 Les fleuves en sont ébaïs
 La tanche par tout en caquette
 La carpe n'en est pas muëtte
 Et de mille estranges façons
 Cela fait parler les poissons
 Il n'est goujon qui ne murmure,
 Considérant cette aventure
 Les princes sont d'estranges gens :
 Heureux qui ne les connoist guere
 Plus heureux qui n'en a que faire⁶.

Dans la lettre de Mme de Sévigné, les citations sont aussi introduites comme des digressions divertissantes alors qu'elles proposent en " interligne "⁷ des interprétations de cette disgrâce. L'insertion, dans la lettre, de deux vers de l'épître de Voiture pose des problèmes d'identification. À qui renvoie le pronom " Il " ? De l'attribution de ce pronom dépend le sens de la citation. Le prince du sang dans la tradition est celui qui, sans régner lui-même, appartient à la famille souveraine. Or, l'épître de Voiture désignait sous ce " Il ", Condé, dont Voiture était le protégé. L'avantage de cette citation sortie de son contexte est que le pronom n'accuse personne directement dans la situation présente. À première vue, il s'agit de Pomponne revenu à la vie civile, qui vient de perdre le " haut rang " de secrétaire d'État. Mais, dans le contexte de l'épître, c'est bien Condé l'ingrat et cette citation pourrait aussi bien désigner Colbert dont la faveur sans cesse accrue a pour corollaire l'ingratitude. Ou est-il question du roi, qui a oublié les services que Pomponne lui avait rendus ? Du pouvoir en général qui congédie ses meilleurs appuis ? Le plus frappant ici est que la citation retenue est davantage un signe vers les vers proches dans l'épître, qui, eux, ne sont pas cités :

⁶ Vincent Voiture, " Réponse pour Mme la marquise de Montausier ", [1647], *Œuvres, lettres et poésies*, 2 vols. (Genève : Slatkine Reprints, 1967) 2 : 403-04.

⁷ Expression de l'épistolière (3 : 877).

Cela fait parler les poissons
Il n'est goujon qui ne murmure,
considérant cette aventure,
et qui ne dise entre ces dents,
Les princes sont d'étranges gens :
heureux qui ne les connaît guère,
plus heureux qui n'en a que faire.

Cette citation pointe non pas tant vers l'événement que vers les pratiques interprétatives qu'il suscite. " Cela fait parler Sévigné et ses proches ", on " murmure " sur les raisons. La citation dans la lettre n'est pas accusatrice, détachée de son contexte, elle ne fait qu'énoncer un constat : " il " a acquis du pouvoir . Mais elle fait signe en direction de vers plus directement accusateurs qui, eux, sont tus. L'attribution d'un équivalent au " il " est alors moins décisive ; il s'agit davantage d'une analogie générale.

Allusions comiques

Après cette citation désabusée, le ton change : " Mais il y a des contre-coups plaisants dans cette disgrâce ". Cette phrase de transition permet d'entrer dans la parenthèse légère proprement dite et d'assurer le passage du sérieux au comique ; l'épistolière va raconter une conversation ou, du moins, tenter de rendre les bons mots qui s'y sont échangés. La lettre rapporte deux citations paillardes, l'une tirée d'un propos de Soyecourt, l'autre d'une chanson satirique, perdus pour nous, contrairement aux autres citations de la lettre (Voiture, Molière, La Fontaine). Rappelons-le : ces citations sont des citations au carré, citation d'un propos citationnel tenu en société. Mme de Sévigné se cite, citant une bribe de Soyecourt, puis elle cite le bon mot de Mlle de Méri, citant une chanson. Le sens de ces citations est mystérieux pour des lecteurs qui n'étaient pas les destinataires premiers de la lettre et qui ne partagent plus le même univers de référence. Le texte citant est, ainsi, un conservatoire des conversations éphémères et des textes oubliés. " La littérature est le cimetière des allusions perdues "⁸. Tentons de proposer en dépit de la déperdition de contexte une résolution de ces énigmes. On peut, en effet, tenter de bâtir un système d'équivalences, grâce au souvenir de la lettre du 22. Le bon mot de Soyecourt, personnage réputé pour sa virilité, est explicité par un des éditeurs de Mme de Sévigné au XVIII^e siècle, Perrin :

⁸ Antoine Compagnon, " L'Allusion et le fait littéraire ", *L'Allusion dans la littérature*, éd. Michel Murat (Paris : PUPS, 2000) 245.

M. de Soyecourt étant couché dans la même chambre avec trois de ses amis, la fantaisie lui prit de parler fort haut pendant la nuit à l'un d'entre eux ; un autre impatienté, s'écrie : 'Eh, morbleu ! tais-toi, tu m'empêches de dormir' . M. de Soyecourt lui dit : 'Est-ce que je parle à toi'⁹

Mis en rapport avec la première version tragique de la disgrâce, ce pourrait être ici la deuxième version du refus du roi de parler à Pomponne pour s'expliquer : " M. de Pomponne demanda s'il ne pourrait point avoir l'honneur de parler au Roi et savoir de sa bouche quelle faute avait attiré ce coup de tonnerre ; on lui dit qu'il ne pouvait point parler au Roi ". Colbert-Soyecourt dérange le dormeur-Pomponne en lui annonçant sa disgrâce, décidée de concert lors d'une conversation avec l'ami-le roi. Quand le dormeur éveillé (ou le disgracié sous le choc) vient demander des comptes, Soyecourt lui répond qu'il ne le connaît plus, non plus que le roi, qui refuse de lui accorder un entretien. Les rôles de l'ami et de Soyecourt pourraient être interchangeables entre Colbert et le roi, mais la citation de Voiture, qui fait signe vers la faveur accrue de Colbert, facilite la première attribution.

Après ce premier déplacement sur le terrain comique, la surenchère est de mise entre les devisants : c'est à qui fera le bon mot le plus plaisant. Il s'agit de chercher la formule la plus brève, la plus surprenante à condition qu'elle reste compréhensible ou lisible. Cette allusion fait référence à des chansons satiriques qui circulaient à l'époque sur des femmes de mauvaise réputation¹⁰. L'une d'entre elles rassemble les trois personnages, Mme de Romère, Mme de Bourdeaux, M. de Soyecourt :

La nymphe Romère
Et sa chère Bourdeaux
Ne se servent plus guère
De petits ni de gros
Disant en grattant leur motte
Chacune à leur tour
Qu'en amour
On est bien sotté
D'aller si loin chercher un grand Saucourt¹¹.

⁹ Cité par Duchêne, n. 2 de la p. 748 (2 : 1 447).

¹⁰ Voir *Le Nouveau siècle de Louis XIV ou choix de chansons historiques et satiriques presque toutes inédites, de 1634 à 1712* (Paris : Garnier Frères, 1857).

¹¹ Cité par Duchêne 2 : 1 447.

C'est le nom de Soyecourt (prononcé Saucourt) qui sert de lien implicite entre les deux "railleries", celle de Mme de Sévigné et celle de Mlle de Méri. Le sujet semble s'être déplacé de Pomponne à Soyecourt et de la disgrâce à la sexualité effrénée et scandaleuse de personnages de mauvaise réputation. "C'est la chanson de la Bourdeaux qui tombe sur la Romère" : faut-il comprendre que le roi et Colbert, en se rencontrant, ont décidé de se passer de Pomponne, qui ne leur est plus d'un "grand secours" ? Mais le verbe "tomber" signale un transfert d'application : une chanson satirique sur une des femmes s'applique soudainement à une autre. Duchêne adopte cette interprétation dans une note qui développe, en la paraphrasant, la phrase elliptique de Mlle de Méri : "C'est comme la chanson faite contre Mme de Bourdeaux qui fut appliquée à Mme de Romère". Les accusations portées contre l'une se reportent sur l'autre. Ce qui pourrait vouloir dire, sur un mode comique, que les favoris reprochent à d'autres favoris des vices qu'ils partagent et qu'ils font "tomber" ces vices sur eux pour les faire renvoyer. La disgrâce est, à la politique, ce que la chanson satirique est à la vie sexuelle de personnes privées. On peut ruiner des réputations en reportant sur un des fautes partagées par tous. Ainsi l'allusion accrédirait l'idée selon laquelle Pomponne s'est, certes, montré incompetent, mais qu'il a été renvoyé pour des fautes que les autres commettaient déjà et, qui plus est, pour des fautes qu'il leur reprochait. Mais l'exemple choisi semble dire aussi que ces accusations ne sont pas injustifiées, puisque la chanson d'une femme de mauvaise réputation "tombe" non sur une innocente, mais sur une de ses complices. La satire "tombe" sur Pomponne, la disgrâce "tombe" sur Pomponne, comme elle tombait sur d'autres personnages avant lui et comme elle en frappera d'autres.

Quoi qu'il en soit, ces deux allusions restent opaques et notre interprétation, sujette à caution, privée de l'appui de textes, eux aussi, passés à la postérité, comme ceux que Mme de Sévigné cite par la suite. La disgrâce devient, l'espace de la parenthèse, le prétexte au jeu mondain.

Théorie du bouc émissaire

La citation suivante est intégrée de manière abrupte et constitue une phrase entière : "Le monde, chère Agnès, est une étrange chose". Cette citation est le vers 467 de l'acte 2, scène 5 de *L'École des Femmes*. Elle fait partie d'une tirade, par laquelle Arnolphe essaie de faire parler sa pupille sur la visite qu'elle a reçue pendant son absence. Cette phrase gnomique s'insère dans une stratégie : Arnolphe recher-

che l'aveu, en amadouant sa pupille et en lui faisant une leçon de choses. Il essaie de faire dire à Agnès ce qu'il sait déjà, ce qu'il a appris par son valet. Sortie de son contexte, cette phrase d'apparence banale pourrait être utilisée par l'épistolière pour son contenu : un parent parle à sa fille du fonctionnement du monde. " Monde " serait, ici, à comprendre dans son sens restreint synonyme de " cour ". Si la situation d'énonciation est la même, Mme de Sévigné se transformant en Arnolphe, le ton n'est plus le même : le fait de citer en ajoutant l'incise redondante, " en vérité ", pour " faire plus maxime ", transforme la citation en parodie de leçon de morale. Si cette phrase n'était pas une citation ou si elle était totalement détachée de son contexte d'origine, elle pourrait être prise au sérieux. Mais le choix de la citation correspond au refus de tout dogmatisme. Comme la citation de Voiture, celle de Molière est un signal. Le vers intéressant pour la situation présente n'est pas celui cité, mais le suivant, qui concerne la médisance et les intrigues :

ARNOLPHE, *ayant un peu rêvé*
Le monde, chère Agnès, est une étrange chose
Voyez la médisance, et comme chacun cause :
Quelques voisins m'ont dit qu'un jeune homme inconnu
Était en mon absence à la maison venu,
Que vous aviez souffert sa vue et ses harangues
Mais je n'ai point pris foi sur ses méchantes langues,
Et j'ai voulu gager que c'était faussement [...]¹²

mais sur un mode dégradé, comme si les machinations politiques de cour étaient à mettre sur le même plan que la jalousie d'un vieux barbon. Invitation est donnée à la destinataire de faire réflexion sur le fonctionnement de la cour : la disgrâce est le résultat d'une médisance (sur le courrier de Bavière, notamment), mais d'une médisance fondée en raison (Agnès a effectivement reçu un jeune homme, Pomponne aurait-il donc bien été incompetent ?)

Ces citations et allusions en réseau aboutissent à la fable de La Fontaine, plus sombre, plus directe dans l'accusation d'injustice portée contre le pouvoir. Cette citation rassemble tous les éléments disséminés dans les allusions précédentes. L'impératif qui introduit la fable " lisez " poursuit la volonté didactique à l'œuvre, amorcée par la cita-

¹² Jean Baptiste Poquelin dit Molière, *L'École des femmes*, II, 5, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, 2 vols. (Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1971) 1 : 569.

tion précédente – même si cette volonté était parodiée par le recours à une scène de comédie. La citation du vers 59 de la fable donne une interprétation claire de l'événement à condition encore une fois de connaître ou d'aller relire, après y avoir été invité (" et le reste "), les alentours de la fable, en particulier ses derniers vers :

À ces mots on cria haro sur le baudet,
Un loup quelque peu clerc prouva par sa harangue
Qu'il fallait dévouer ce maudit animal,
Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout le mal.
Sa peccadille fut jugée un cas pendable.
Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable !
Rien que la mort n'était capable
D'expier son forfait : on le lui fit bien voir.
Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir¹³.

Cette citation est sans doute celle qui correspond le mieux à la situation de Pomponne, âne de la fable. Elle est aussi la plus transparente. Quoi de plus commode que de raconter un événement politique à l'aide d'une fable elle-même politique ¹⁴? On perçoit alors tout le chemin citationnel parcouru avant d'arriver au passage le plus clair ; l'interprétation retenue en dernière analyse semble, donc, bien la théorie du bouc émissaire, même si ce bouc émissaire n'est pas nécessairement blanc comme un agneau. Le pouvoir politique fait tomber des ministres pour des bagatelles. Pomponne méritait moins que d'autres cette disgrâce et ce sont les autres qui ont œuvré à sa chute auprès de Roi-Lion en particulier le clan Colbert, *alias* le loup, dont la harangue, avatar des discussions entre Soyecourt et son ami, entre la Romère et la Bourdeaux – en effet, toutes les allusions supposent une même configuration : deux interlocuteurs qui parlent d'un tiers pour le perdre –, a permis la condamnation de Pomponne. La " peccadille " (le courrier de Bavière) n'est donc qu'un prétexte. La faute en revient

¹³ Jean de La Fontaine, " Les Animaux malades de la peste ", *Fables* VII, 1, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, 2 vols. (Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1991) 1 : 250.

¹⁴ Cette fable n'est, d'ailleurs, pas la seule utilisée par l'épistolière pour parler des situations arbitraires créées par le pouvoir. Deux autres fables traitant des manœuvres, de la flatterie et de la nécessité de se tenir à l'écart sont mentionnées dans les lettres. *La Cour du lion* (*Fables* VII, 6) est évoquée dans la lettre du 22 mai 1674 à Mme de Grignan : " Voilà une fable des plus jolies ; ne connaissez-vous personne qui soit aussi bon courtisan que le Renard ? ", puis *Le Berger et le roi* (X, 9) dans la lettre du 4 octobre 1679 toujours à Mme de Grignan.

aux conseillers du roi qui convoitaient la place de Pomponne pour un des leurs. La parenthèse se clôt sur un commentaire de sa pratique citationnelle : " Vous entendez fort bien ce que je dis et ne dis point ". Cette lettre met ainsi en œuvre une pratique d'écriture oblique fondée sur la saturation référentielle, sur une intertextualité en réseau où ce ne sont pas les citations données mais les passages non reproduits, adjacents aux extraits cités, qui explicitent l'événement. Les transitions se préparent non pas entre deux citations ou allusions, mais à l'intérieur de la citation.

Disgrâce, troisième version : le mot de la fin

La troisième version, la lettre du 8 décembre, est une relecture morale de l'événement, qui entérine définitivement la version officieuse. Les autres ministres ont fomenté la chute du ministre :

Vous avez raison, la dernière faute [c'est-à-dire l'affaire du courrier] n'a point fait tout le mal, mais elle a fait résoudre ce qui ne l'était pas encore. Un certain homme [Louvois qui voulait placer un de ses hommes à la fonction occupée par Pomponne] avait donné de grands coups depuis un an, espérant tout réunir, mais on bat les buissons et les autres [le clan Colbert] prennent les oiseaux, de sorte que l'affliction n'a pas été médiocre et a troublé entièrement la joie intérieure de la fête [le mariage de la fille de Louvois avec le petit-fils de La Rochefoucauld]. M'entendez-vous bien ? car vous n'aurez pas votre courrier de dix ans. Il vaut autant mourir. C'est donc un mat qui a été donné, lorsqu'on croyait avoir le plus beau jeu du monde et rassembler toutes ses pièces ensemble. Il est donc vrai que c'est la dernière goutte d'eau qui a fait répandre le verre ; ce qui nous fait chasser notre portier quand il ne nous donne pas un billet que nous attendons avec impatience, a fait tomber du haut de la tour, et on s'est bien servi de l'occasion (2 : 766).

La deuxième version avait recours aux citations et aux allusions. Mme de Sévigné trouve un dernier biais pour évoquer la disgrâce : les analogies. Analogie avec la chasse : " on bat les buissons et les autres prennent les oiseaux " ; avec le jeu d'échecs : " c'est donc un mat qui a été donné, lorsqu'on croyait avoir le plus beau jeu du monde et rassembler toutes ses pièces ensemble " ; avec les lois de la physique : " c'est la dernière goutte qui a fait répandre le verre " ; avec l'univers domestique enfin : " ce qui nous fait chasser notre portier quand il ne nous donne pas un billet que nous attendons avec impatience ". Le travail d'abstraction propre à la fabrication d'une morale de l'histoire

est mené par l'épistolière sur plusieurs plans : utilisation du présent gnomique, énoncé de la personne (les pronoms " on " et " nous ") qui sert, à la fois, la prudence et le projet moraliste, modalité aléthique. Cette variation est la conclusion d'un travail d'interprétation, proposé entre les lignes d'un récit intertextuel.

Si Mme de Sévigné dissémine, dans cette série de lettres, citations et allusions en réseau qui font signe vers des passages non cités, si elle pratique l'énoncé de personne (présence massive du " on ") et l'analogie par le recours aux proverbes, ses stratégies obliques n'ont de chance de réussir qu'à condition qu'elle en délivre le mode d'emploi. Pour ce faire, il convient, d'une part, de faciliter l'identification des citations et allusions par la mention du nom d'auteur (Voiture), du nom du personnage de la pièce (Agnès), du nom du texte (" la fable des Animaux)... ; d'autre part, d'insister sur le tournant oblique de son discours : questions rhétoriques, ironie, glose métatextuelle : " vous entendez fort bien tout ce que je dis et ne dis point ".

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Aubenas [continuation de Walckenaer]. *Mémoires touchant la vie et les écrits de Marie de Rabutin-Chantal, dame de Bourbilly, marquise de Sévigné*. Sixième partie, de 1676-1679. Paris : Didot, 1865. Chap. 9, 1679-1680, 400-29.

Gourville. *Mémoires de Monsieur de Gourville*. Paris : Mercure de France, " Le temps retrouvé ", 2004. Chap. 21, 278-81.

La Fontaine, Jean de. " Les Animaux malades de la peste ". *Fables*, VII, 1. *Œuvres complètes*. Éd. Jean-Pierre Collinet. 2 vols. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1991. Vol. 1.

Louis XIV. *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*. 1^{re} édition complète, d'après les textes originaux, avec une étude sur leur composition, des notes et des éclaircissements. Éd. Charles Dreyss. 2 vols. Paris : Didier et cie, 1860.

---. *Mémoires pour l'instruction du Dauphin*. Présentation Pierre Goubert. Paris : Imprimerie nationale, 1992.

Molière, Jean Baptiste Poquelin, dit. *L'École des femmes. Œuvres complètes*. Éd. Georges Couton. 2 vols. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1971. Vol. 1.

Le Nouveau siècle de Louis XIV ou choix de chansons historiques et satiriques presque toutes inédites, de 1634 à 1712. Paris : Garnier Frères, 1857.

Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy, comte de. *Mémoires*. Éd. Boislile. " Grands Écrivains de la France " 6 : 331-34 et *Additions au journal de Dangeau* 464-66.

---. *Mémoires*. Éd. Yves Coirault. 8 vols. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1983. 1 : 653-56.

Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de. *Correspondance*. Éd. Roger Duchêne. 3 vols. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1972-1978.

Voiture, Vincent. " Réponse pour Mme la marquise de Montausier ". [1647]. *Œuvres, lettres et poésies*. 2 vols. Genève : Slatkine Reprints, 1967. Vol. 2.

Sources secondaires

Delavaud, Louis. *Le Marquis de Pomponne, ambassadeur et secrétaire d'État, 1618-1699*. Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1911.

Gérin, Charles. " La Disgrâce de M. de Pomponne. 18 novembre 1679 ". *Revue des questions historiques* 23 (1878) : 5-70.

Sedgwick, Alexander. Chap. 10 " Pomponne : The Rise and Fall of a Minister ". *The Travails of Conscience. The Arnauld Family and the Ancien Régime*, Cambridge : Harvard UP, 1998. 195-218.

**" LES STRATÉGIES D'AUTO-EFFACEMENT
(ET D'AUTO-AFFIRMATION)
DES ROMANCIÈRES ANGLAISES
DU LONG XVIII^E SIÈCLE :
ANALYSE DE LA VOIX DE L'AUTEUR " ¹**

Aleksandra KOWALSKA

Université Charles de Gaulle - Lille 3

Maints critiques littéraires ont analysé la parole oblique des femmes écrivains du XVIII^e siècle, à savoir les stratégies qu'elles ont employées pour transmettre, dans leurs œuvres, des sens cachés et des messages subversifs, codés à cause de pressions sociales, concernant les domaines dont elles ne pouvaient pas parler de manière explicite, comme celui de la sexualité. Contrairement à la plupart de ces études, nous ne nous intéresserons pas aux encodages obliques à l'intérieur du récit (images, personnages, commentaires et choix narratifs), mais à la voix de l'auteur, en particulier dans les préfaces des romans, mais aussi dans les lettres, les dédicaces ou les signatures littéraires. Cette voix, tout comme celle du narrateur ou de l'héroïne, peut aussi ne pas refléter de vraies opinions des romancières qui souhaitaient vendre leur récit et, pour le faire, façonner une image d'elles-mêmes, à l'époque où la réputation de la femme écrivain était inséparable de l'avis critique sur son œuvre. La voix de l'auteur n'est donc qu'un masque,

¹ Voir les termes employés par Guyonne Leduc (" Quelques chemins de traverse rhétoriques empruntés par des Anglaises de la Renaissance : entre auto-effacement et auto-affirmation ", *Paralangues – Études sur la parole oblique*, éd. Pascale Hummel [Paris : Éditions Philologicum, 2010]) : " Les femmes essayèrent de se forger une espace de liberté, par des 'encodage obliques' [...] stratégies d'indirection, d'auto-effacement mais aussi, parfois, d'auto-affirmation à décoder entre les lignes des textes " (30) et " L'évolution de l'écriture féminine est donc consubstantielle d'une voix pré-féministe croissante où se mêlent auto-effacement et auto-affirmation " (53).

un de plus, cette fois-ci à l'extérieur du roman, mais faisant partie intégrante de la création. Ainsi, les préfaces, tout comme les romans, peuvent contenir des sens cachés².

*

Avant la discussion des préfaces des romans particuliers, il convient d'indiquer quelques éléments sur le contexte dans lequel elles étaient écrites. Au XVIII^e siècle le roman était un genre nouveau dont la réputation n'était pas encore fermement établie ; il était associé aux femmes (romancières et lectrices) auxquelles on reprochait des goûts littéraires peu raffinés (pour le scandale et pour la passion) et des capacités intellectuelles inférieures à celles des hommes (ce qui impliquait l'absence de contenu intellectuel dans leurs écrits). Les romans sentimentaux féminins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle incarnèrent le mal, mis à part quelques-uns, jugés plus sérieux.

L'écriture des femmes fut aussi influencée par leur situation dans la société et par leur vision d'elles-mêmes en tant qu'écrivains dont la tâche était difficile en raison des contraintes idéologiques. En premier lieu, la société patriarcale attachait une grande importance à la bienséance des femmes. On faisait l'amalgame entre leur vie et leurs romans (des écrits scandaleux pouvaient être un motif d'accusation de conduite non vertueuse dans la vie, et l'inverse – une vie sexuelle libre risquait de faire cataloguer l'œuvre littéraire comme immorale). De plus, la bonne réputation d'une femme auteur dépendait principalement de la pudeur et non de la valeur artistique de ses écrits.

Deuxièmement, le fait même d'écrire et de publier constituait, pour une femme, une transgression et un acte de subversion³. L'interdiction de la parole féminine provient de la Bible, selon laquelle les paroles d'Ève étaient l'instrument de la tentation⁴. En raison de ce lien entre éloquence et sexualité, il existait une ambiguïté quant au statut

² Parfois l'effet de la préface peut même être ironique si le roman semble prôner l'auto-affirmation des femmes alors que la préface révèle une voix d'auteur humble et modeste.

³ Voir Dale Spender, *Mothers of the Novel : 100 Good Women Writers before Jane Austen* (London : Pandora, 1986) 3 : " For women who had no rights, no individual existence or identity, the very act of writing – particularly for a public audience – was in essence an assertion of individuality and autonomy, and often an act of defiance. To write was to be, it was to create and to exist. It was to construct and control a world view without interference from the 'masters.' "

⁴ Voir Anthony J. Fletcher, *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800* (New Haven: Yale UP, 1995) 12-14 et Leduc 29.

social des femmes écrivains ; une femme vertueuse, pensait-on, doit garder le silence, rester passive et effacée⁵. Pour cela, on trouve le personnage de la femme écrivain ou savante, " bas bleu, " parmi les images négatives des femmes dans les satires de l'époque où elles sont même assimilées à des prostituées.

De plus, l'écriture était une activité commerciale, alors que les femmes issues des couches moyennes n'étaient pas censées travailler (ni faire de la concurrence aux hommes). Souvent elles n'étaient même pas reconnues en tant qu'écrivains professionnels car, en général, les occupations des femmes, destinées, en premier lieu, à être épouses et mères, n'étaient pas perçues comme de vrais métiers. La définition sociale de la féminité excluait aussi des activités publiques, l'ambition et le désir de célébrité (même si l'imagination et la créativité, indispensables à un écrivain, étaient associées à la féminité), ce qui provoquait, sans doute, une confusion des rôles sociaux chez les romancières⁶. Il leur était difficile, souligne Mary Poovey, d'échapper à ces règles de conduite féminine dans la société patriarcale et à l'image dominante sociale, culturelle et littéraire de la femme (" proper Lady "), qui les bridait et pouvait même supprimer leur volonté d'écrire⁷.

C'est précisément à cette époque d'interdits idéologiques que des centaines des femmes publient ; c'est, en effet, la période où le marché de la littérature et le journalisme se développent en Angleterre et le concept de l'auteur professionnel apparaît. Après les années 1770 l'activité littéraire des femmes était mieux acceptée, mais leur image

⁵ De plus, les femmes écrivains créent souvent des héroïnes chastes, jeunes filles parfaites, qui ne dépassent pas les limites de la sphère féminine et ne commettraient donc pas de transgression que l'auteur commet en écrivant. La contradiction entre ce que le roman prône et ce que l'écrivain fait est évidente et inhérente à toute œuvre féminine de l'époque.

⁶ Voir Betty A. Schellenberg, " From Propensity to Profession : Female Authorship and the Early Career of Frances Burney, " *Eighteenth-Century Fiction* 14.3-4 (2002), sur Frances Burney : " Burney's psychic and professional survival necessitated splitting off her identity as female writer from the models of female propriety which she endorsed in her writing [...] [she used] a print-culture model of professionalism to develop an authorial identity that freed her, to a significant extent, from the limitations of an essentialized feminine identity " (346).

⁷ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [New Haven : Yale UP, 1984]), soulignent aussi que les femmes étaient obligées non seulement de lutter contre les définitions sociales et culturelles de la féminité dans la société patriarcale, mais aussi de se confronter, en tant qu'écrivains, aux images littéraires des femmes créées par les hommes, essentiellement limitées aux deux types : anges et monstres, selon le comportement sexuel (les anges sont celles qui ne cèdent pas et les monstres, à l'inverse, celles qui cèdent) (43).

publique était toujours cruciale pour l'appréciation de leur œuvre. Les critiques masculins traitaient les écrits féminins avec condescendance ; les écrivains célèbres tels que Fielding ou Richardson faisaient souvent des éloges des romans féminins, ce qui installait une relation maître-élève où la hiérarchie de mérite et de compétence était claire. L'écriture des femmes reflétait cette infériorité imposée⁸ ; si elles refusaient de se montrer modestes et humbles, si elles osaient aborder des sujets non autorisés, leurs œuvres pouvaient être ignorées ou attaquées, comme celles d'Aphra Behn ou de Mary Wollstonecraft, et exclues du canon de la littérature " sérieuse " et respectable.

Les préfaces des romans de cette époque montrent comment celles qui ont choisi de s'affirmer par l'écriture et par la publication tentent de " compenser " cette audace en dénigrant et en banalisant l'importance et la qualité de leur travail. Au XVIII^e siècle les préfaces étaient " à la mode " ; presque tous les romans en comportaient et les auteurs savaient que le public les attendait. Dans ce sens, le fait d'écrire une préface, aussi humble qu'elle puisse être, est une réponse aux attentes du public et l'indication de la conscience commerciale de l'auteur (non appropriée pour une femme). Les préfaces jouent un rôle d'" interface " entre le lecteur et l'auteur qui doit y justifier son choix du genre littéraire, son sexe et son statut d'écrivain professionnel, mais toujours est-il qu'elle s'en sert pour pouvoir parler au lecteur directement et non par le biais de la voix du narrateur qu'elle utilise à l'intérieur du roman. La préface devient ainsi une stratégie oblique ; en surface, la femme écrivain présente des excuses, se montre modeste, mais, en réalité, elle se dévoile au lecteur, fait entendre sa propre voix ; elle n'est plus cachée derrière le narrateur ou un personnage et ainsi brise l'interdiction de la parole féminine⁹.

Quelles sont donc les stratégies diverses que les femmes auteurs employaient dans leurs préfaces pour se faire accepter en tant qu'écrivains et pour vendre leur livre ? Chacune de ces stratégies a ses avantages et ses inconvénients ; souvent elles sont à double tranchant, on peut, néanmoins, établir une certaine hiérarchie¹⁰.

⁸ Voir Gilbert et Gubar 50 : " all these phenomena of 'inferiorization' mark the woman writer's struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart ".

⁹ En 1662, Margaret Cavendish insère 14 préfaces dans ses *Playes*, où elle présente d'humbles excuses pour les défauts de son œuvre... tout en prenant la parole pour s'adresser au lecteur 14 fois ! (voir Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist : From Aphra Behn to Jane Austen* [Oxford : Blackwell, 1986] 24).

¹⁰ Parfois des préfaces peuvent aussi être un moyen explicite d'auto-affirmation de la femme écrivain qui y défend le choix d'un sujet controversé et, par cela, sa

La meilleure raison et justification pour écrire était sans doute la volonté d'enseigner la vertu aux lecteurs, comme le montre la préface de *Charlotta du Pont* (1739) de Penelope Aubin : " to encourage Virtue, and excite us to heroic Actions [...] is my principal Aim in all I write [...] My Design in writing, is to employ my leisure Hours to some Advantage to my self and others. [...] I do not write for Bread, nor am I vain or fond of Applause; but I am very ambitious to gain the Esteem of those who honour Virtue "¹¹. L'auteur rejette l'argent et la célébrité comme motivation ; l'incitation au comportement vertueux, en revanche, est le but le plus approprié pour une femme écrivain qui se rend ainsi presque inattaquable. Penelope Aubin se façonne une image de romancière respectable et morale, alors qu'en réalité c'est une stratégie commerciale, qui, de plus, vise à discréditer la concurrence (d'autres romancières qui publient en même temps, notamment Eliza Haywood, très populaire mais considérée comme scandaleuse et impudique à cause de l'érotisme présent dans ses écrits et des héroïnes qui cèdent au désir sexuel). Au XVIII^e siècle, lorsque les couches moyennes, la nouvelle bourgeoisie, imposent de nouvelles valeurs morales en Angleterre, les sujets " à la mode " pendant la Restauration, à savoir l'érotisme et le scandale, cessent de faire vendre les livres¹². Au-delà d'une stratégie commerciale, Penelope Aubin s'établit

liberté en tant qu'auteur. Ainsi, par exemple, Mary Hays dans la préface de *The Memoirs of Emma Courtney* (1796) et Mary Wollstonecraft dans celle de *The Wrongs of Woman ; or, Maria* (1798) défendent le droit de leurs héroïnes aux erreurs. La représentation des femmes et notamment de leur sexualité dans le roman concorde souvent avec l'affirmation du droit de devenir auteur, exprimé dans la préface. Aphra Behn, réputée pour ses écrits érotiques et scandaleux, contrairement à ses consœurs modestes, ne dotait pas ses romans d'une mention " by a lady ", ne demandait pas de permission pour écrire et ne cherchait pas l'indulgence des critiques ; au lieu de cela, dans sa préface de *Love-Letters between a Noble-Man and His Sister* (vol. 2 of *The Works of Aphra Behn*, éd. Janet Todd, 7 vols. [London : Pickering & Chatto, 1993]), elle parle de la politique et des affaires amoureuses (3-7). Mary Wollstonecraft, à son tour, dans la préface de *The Wrongs of Woman ; or, Maria* (1798, *Mary, a Fiction ; The Wrongs of Woman ; or, Maria ; The Cave of Fancy, The Works of Mary Wollstonecraft*, éd. Todd et Marilyn Butler, 7 vols. [London : William Pickering, 1989]), attaque, au lieu de présenter les excuses, en constatant que les malheurs féminins sont provoqués par les hommes ; si elle ne défend pas la valeur littéraire de son roman, elle affirme l'importance de son sujet et annonce un récit qui a d'autres ambitions qu'un simple divertissement (1 : 83-84).

¹¹ Penelope Aubin, *Charlotta du Pont*, 1739 (Breinigsville : Kessinger Publishing, 2009) 3.

¹² Voir Sarah Prescott, *Women, Authorship and Literary Culture, 1690-1740* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003) 51 : " although the construction of a respectable persona, as worthy widow or pious Christian, deflected attention away from

aussi comme l'autorité morale, ce qui, néanmoins, diminue l'importance de sa créativité et de la valeur artistique du récit, en plaçant l'accent sur la valeur didactique ; c'est le défaut de cette stratégie.

Une autre tactique consiste à banaliser son œuvre ou ses capacités artistiques, en présentant le roman comme un petit divertissement. L'écrivain s'expose, cependant, aux reproches liés à l'absence de but sérieux et peut se voir accuser de frivolité. Ce n'est pas le cas de Pénélope Aubin qui souligne, déjà auparavant, sa volonté d'enseigner la vertu ; ensuite, elle décrit son œuvre avec modestie : " The Court being removed [...] beyond Sea, to take the Pleasures this Town and our dull Island cannot afford [...] I believed something new and diverting would be welcome to the Town, and that the Adventures of a young Lady, whose Life contains the most extraordinary Events that I ever heard or read of, might agreeably entertain you at a time when our News-Papers furnish nothing of moment " (3). Tout en suggérant que son roman ne peut présenter d'intérêt que lorsqu'il n'y a rien de mieux à faire, elle indique tout de même qu'il s'agit des " événements les plus extraordinaires ", ce qui suscite la curiosité du lecteur et sous-entend la compétence et l'aisance de l'écrivain (elle sait décrire de tels événements sans même considérer le résultat de grande importance, " Trifle " comme elle l'indique plus loin). Ce n'est donc qu'une façon de parler, une convention littéraire de l'époque (l'interdiction de faire des éloges de son propre travail et, lorsque les autres le font, l'obligation de nier modestement). C'est aussi une façon de suggérer au lecteur que, malgré les déclarations concernant le but vertueux, il peut s'attendre tout de même à une œuvre légère et drôle qui le divertira ; cela valorise les capacités artistiques et la créativité de l'écrivain.

Un autre exemple de stratégie similaire est fourni par Mary Davys dans la préface de *The Reform'd Coquet ; or, Memoirs of Amoranda* (1725) qui confesse avoir écrit son roman par manque d'autres occupations, ce qui dévalorise sa création et suggère son statut amateur et non professionnel : " Idleness has so long been an Excuse for Writing, that I am almost ashamed to tell the World it was that, and

the commercial market for fiction, a woman novelist's respectability and perceived distance from this market was, paradoxically, her strongest selling point. " Cette évolution peut être remarquée dans l'œuvre d'Eliza Haywood qui publie des récits érotiques et scandaleux au début du XVIII^e siècle (par exemple, *Love in Excess ; or, The Fatal Inquiry* [1725]), mais change de stratégie plus tard et écrit des romans plus moralisateurs et pudiques (*The History of Miss Betsy Thoughtless* [1751]), clairement pour se conformer à la tendance du jour, devenue très forte après *Pamela ; or, Virtue Rewarded* de Richardson (1741).

that only, which produced the following Sheets "¹³. La suggestion d'amateurisme est une très bonne idée car, si l'écriture n'est pas une activité professionnelle mais plutôt un passe-temps, elle ne risque pas de détacher la femme de ses " vrais " devoirs, domestiques et familiaux (c'est d'autant plus facile à croire que les romans peuvent être écrits à la maison). Les romancières doivent donc souligner que leur but n'est pas la célébrité, le succès professionnel et, encore moins, le désir de créer une œuvre d'art (d'une part, elles ne sont pas censées avoir de telles ambitions et, d'autre part, si elles sont perçues comme des " bas-bleus ", elles peuvent s'exposer aux attaques), comme le fait Mary Brunton dans une de ses lettres, en référence à *Self-Control* (1810) :

I am positive that no part – no, not the smallest part – of my happiness can ever arise from the popularity of my book, further than as I think it may be useful. I would rather [...] glide through the world unknown, than have (I will not call it *enjoy*) fame, however brilliant. To be pointed at – to be noticed and commented upon – to be suspect-

¹³ Mary Davys, *The Reform'd Coquet; or, Memoirs of Amoranda*, 1725, dans *The Reform'd Coquet; or, Memoirs of Amoranda, Familiar Letters betwixt a Gentleman and a Lady and Accomplish'd Rake, or Modern Fine Gentleman*, éd. Martha F. Bowden, *Eighteenth-Century Novels by Women* (Lexington : The UP of Kentucky, 1999) 5. Voir aussi : " At a time when the Town is so full of Masquerades, Opera's, New Plays, Conjurors, Monsters, and feign'd Devils ; how can I, Ladies, expect you to throw away an hour upon the less agreeable Amusements my *Coquet* can give you " (3). Frances Burney banalise aussi l'importance d'*Evelina* dans ses lettres : " I had written my little Book simply for my amusement, I printed it [...] merely for a frolic, to see how a production of my own would figure in that Author like form [...] [But I] destined [*Evelina*] to no nobler habitation than a circulating library " (*The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, vol. 3 : *The Streatham Years, Part I (1778-1779)*, éd. Lars E. Troide et Stewart J. Cooke [Montreal : McGill-Queen's UP, 1994] 32) et " I would a thousand Times rather forfeit my character as a *Writer*, than risk ridicule or censure as a *Female* " (212). Jane Austen, dans ses lettres, utilise une stratégie semblable lorsqu'elle se décrit comme inculte : " the most unlearned and un-informed female who ever dared to be an authoress " (lettre au Rev. James Clarke, 1815) et lorsqu'elle parle de son univers littéraire : " little bit (two inches wide) of ivory " (lettre à James-Edward Austen, 1816). Cela semble péjoratif (l'éventail des sujets limité, une miniature, moins de mérite par rapport à des écrivains qui créent des panoramas historiques, politiques, etc.) ; cependant, selon Janet Todd (" Ivory Miniatures and the Art of Jane Austen, " *British Women's Writing in in the Long Eighteenth Century : Authorship, History and Politics*, éd. Cora Kaplan et Jennie Batchelor [Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005]), c'est plutôt un crédo artistique, qui fait référence à une technique de peinture des miniatures sur l'ivoire, populaire au XVIII^e siècle (76-77). Minutieuse, précise et attachée à l'imitation de la réalité, cette technique rappelle en effet l'art de Jane Austen (voir Todd 81-82).

ed of literary airs – to be shunned, as literary women are, by the more unpretending of my own sex ; and abhorred, as literary women are, by the more pretending of the other! – My dear, I would sooner exhibit as a rope dancer¹⁴.

La nécessité financière peut aussi être plaidée mais c'est une tactique risquée car travailler et chercher une gratification financière est une transgression sérieuse pour une femme issue des couches moyennes ; l'idée d'écrire pour de l'argent a quelque chose de choquant et de vulgaire car cela fait penser à une autre professionnelle (prostituée). C'est donc une justification moins recevable que l'écriture pour l'amusement, à moins de se trouver dans une vraie détresse financière ; dans ce cas, c'est pardonnable (tout comme le métier de gouvernante) et meilleur que, par exemple, le désir de chercher la célébrité, d'affirmer son talent ou l'ambition. Dans les préfaces on trouve donc souvent l'information selon laquelle le mari ou parent de la romancière vient de décéder en la laissant démunie, avec des enfants à charge¹⁵. En même temps, c'est une auto-affirmation puissante car la nécessité financière suggère la qualité professionnelle des écrivains pour qui l'écriture n'est plus un passe-temps ou "trifle", mais un métier exigeant de vraies compétences. Au début du XVIII^e siècle, c'est encore une affirmation très dérangeante et il vaut mieux se présenter comme un amateur¹⁶. Penelope Aubin en est très consciente ; après avoir affirmé qu'elle n'écrivait pas pour de l'argent, elle ajoute : " My Booksellers say, my Novels sell tolerably well " (3), ce qui suggère qu'elle n'y prête pas attention car une femme respectable ne s'intéresse pas aux choses si vulgaires que le profit et les affaires. Ce sont les autres, ses éditeurs (des hommes), qui gèrent cet aspect alors qu'elle ne désire qu'enseigner la vertu aux lecteurs et les divertir.

¹⁴ Lettre à Mrs Izett, 1810.

¹⁵ En même temps, dans les romans féminins, il n'y a que très peu de femmes qui travaillent ; encore une fois, les auteurs font quelque chose qu'elles interdisent à leur héroïne.

¹⁶ Voir Prescott 4 : " the scandalous professional versus the modest amateur " et la nuance, dans ce sens, entre la romancière et la poétesse : "the woman novelist is seen as professional, commercial, and having a sexualized image. By contrast, the woman poet is portrayed as modest, virtuous and amateur " (8). Prescott souligne que l'humilité de l'auteur amateur est une stratégie commerciale : " the image of the modest woman writer who eschews financial gain was, in fact, commercially motivated [...] an emphasis on morality, provinciality and an amateur status could itself be an effective marketing ploy, not a symbolic retreat from the literary marketplace and literary culture in general " (8).

Plus le siècle avance et plus la présence des femmes dans le monde littéraire est acceptée ; elles peuvent donc se permettre d'évoquer la raison financière et cette explication devient de plus en plus fréquente. Sarah Fielding justifie ainsi son roman *The Adventures of David Simple* (1744) : " Perhaps the best excuse that can be made for a Woman's venturing to write at all, is that which really produced this Book; Distress in her Circumstances: which she could not so well remove by any other Means in her Power "¹⁷. Mais l'exemple le plus frappant est celui d'*A Simple Story* d'Elizabeth Inchbald (1791) pour qui, selon ses propres paroles, l'argent est le but unique car, en fait, elle déteste écrire ; elle refuse tout mérite à ses récits et trouve que leur succès n'est qu'une question de chance :

It is said, *a book should be read with the same spirit with which it has been written*. In that case, fatal must be the reception of this---for the writer frankly avows, that during the time she has been writing it, she has suffered every quality and degree of weariness and lassitude, into which no other employment could have betrayed her. [...] It has been the destiny of the writer of this Story, to be occupied throughout her life, in what has the least suited either her inclination or capacity [...] with the utmost detestation to the fatigue of inventing [...] it has been her fate to devote a tedious seven years to the unremitting labour of literary productions¹⁸.

Elle parle du travail de création comme si c'était une tâche désagréable qu'on supporte mais qu'on déteste, tel que le labeur physique (ou le métier de gouvernante qui était souvent décrit ainsi à l'époque). Ensuite, elle constate qu'elle a simplement eu de la chance (" whilst a taste for authors of the first rank has been an additional punishment, forbidding her one moment of those self-approving reflections [...] What then is to be substituted in the place of genius? GOOD FORTUNE " [55]), qu'elle n'a pas de talent (" The Muses, I trust, will pardon me, that to them I do not feel myself obliged---for, in justice to

¹⁷ Sarah Fielding, *The Adventures of David Simple*, 1744, *The Adventures of David Simple and The Adventures of David Simple, Volume the Last*, éd. Peter Sabor, *Eighteenth-Century Novels by Women* (Lexington : The UP of Kentucky, 1998) 3. Todd (*The Sign of Angellica : Women, Writing and Fiction, 1660-1800* [New York : Columbia UP, 1989]) attire l'attention sur la différence entre l'attitude de Sarah Fielding et celle de son célèbre frère : " her brother Henry also wrote for money and no doubt had other duties, but he felt no need to alert the public to the fact so frequently " (126).

¹⁸ Elizabeth Inchbald, *A Simple Story*, 1791, éd. Anna Lott (Peterborough : Broadview P, 2007) 55.

their heavenly inspirations, I believe they have never yet favoured me with one visitation " [55]) et n'écrit que pour de l'argent (" but sent in their disguise NECESSITY, who, being the mother of Invention, gave me all mine " [55-56]). Enfin, elle révèle un véritable dégoût pour son propre travail : " a labour I abhorred " (56). Le lecteur ne serait évidemment pas incité à acheter le livre après une telle préface ; il faut donc prendre ces affirmations comme une façon de parler, une forme de bienséance qui interdit à l'écrivain de se réjouir de son succès artistique et commercial – même s'il est exact qu'elle écrivait pour de l'argent. Cependant, cette description peut aussi évoquer une certaine admiration – elle déteste ce travail, elle n'y met pas son cœur, mais le résultat est tout de même excellent à en juger par les ventes et par les éloges faites par des critiques de l'époque. Elle fait donc preuve d'une certaine arrogance, propre aux gens qui sont si talentueux qu'ils réussissent sans même faire un effort.

Si une femme ne peut pas justifier un besoin financier, la bienséance lui dicte au moins d'hésiter avant de publier. Les romancières confessent souvent que ce sont leurs amis ou leur famille qui les y ont incitées ou qui ont même envoyé leur œuvre à l'éditeur sans qu'elles le sachent¹⁹. Hannah More, dans la préface de *Coelebs In Search of a Wife* (1809), dit avoir présenté son manuscrit à un ami qui a suggéré la publication. Modeste, elle n'est pas capable d'évaluer son récit et, passive et indifférente à la célébrité, elle ne prend aucune initiative, elle peut au plus donner son accord lorsqu'elle est sollicitée par quelqu'un d'autre, un homme, qui s'occupe ensuite de toutes les démarches liées à la publication :

He brought back my manuscript in a few days, with an earnest wish that I would consent to its publication, assuring me that he was of opinion it might not be altogether useless [...] He obviated all objections arising from my want of leisure, during my present interesting engagements, by offering to undertake the whole business himself, and to release me from any further trouble, as he was just setting out for London, where he proposed passing more time than the printing would require. Thus I am driven to the stale apology for publishing what perhaps it would have been more prudent to have withheld--*the importunity of friends*²⁰.

¹⁹ Voir Todd, *The Sign of Angellica* 127 : " if financial need could not absolutely be asserted, then a reluctant appearance had to be made ".

²⁰ Hannah More, *Coelebs In Search of a Wife* (London, 1809) iv-v.

Hormis l'obligation de donner une justification, les femmes écrivains qui s'aventurent en territoire masculin doivent démontrer dans leurs préfaces le caractère féminin convenable, en décrivant leur timidité, leur manque d'assurance et la peur de jugement, sentiments propres à tout écrivain débutant, mais dont les femmes parlent plus souvent que les hommes (peut-être l'angoisse est-elle doublée dans leur cas puisque, en plus de débiter dans la littérature, elles transgressent aussi les règles de la féminité) ; Charlotte Lennox le note dans la préface de *The Female Quixote* (1752) : " The Dread which a Writer feels of the public Censure; the still greater Dread of Neglect ; and the eager Wish for Support and Protection " ²¹. Les substantifs tels que " anxiety ", " timidity ", " apprehension " reviennent ; certains auteurs, comme Frances Burney, confessent l'angoisse même après avoir connu le succès (préface de *Cecilia* [1782], après la publication très acclamée d'*Evelina*) : " the precariousness of any power to give pleasure, suppresses all vanity of confidence, and sends *Cecilia* into the world with scarce more hope, though far more encouragement, than attended her highly-honoured predecessor, *Evelina* " ²². Fanny Burney fait preuve de beaucoup d'humilité dans les préfaces de tous ses romans, alors qu'elle a connu le plus grand succès de toutes les romancières avant Jane Austen ²³. Peut-être en tant qu'écrivain plus populaire que les autres elle se sentait obligée d'employer plus de stratégies de défense car elle était plus exposée aux attaques, ou peut-être elle manquait vraiment d'assurance. Dans la préface de *Camilla* (1796), elle explique en partie les raisons de cette appréhension : jeune, elle a eu des préjugés concernant le roman en tant que genre littéraire car la bibliothèque de son père n'en contenait qu'un seul, *Amelia* de Fielding ; ainsi, elle brûla tous ses écrits de débutante pour réprimer sa volonté d'écrire car elle pensait que ce n'était pas un passe-temps sérieux. C'est un exemple excellent de l'influence que les critères littéraires établis par des hommes exerçaient sur des femmes.

Ensuite, les romancières peuvent confesser leurs limitations féminines ; ainsi Sarah Fielding constate que son roman, *The Adventures of David Simple*, n'est pas parfait, étant l'œuvre d'une femme, et

²¹ Charlotte Lennox, *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*, 1752, éd. Margaret Dalziel et Margaret A. Doody, Oxford World's Classics (Oxford : Oxford UP, 1989) 3.

²² Frances Burney, *Cecilia; or, Memoirs of an Heiress*, 1782, éd. Peter Sabor et Margaret A. Doody, Oxford World's Classics (Oxford : Oxford UP, 1992) 3.

²³ Voir Spencer 95, sur Burney : " deeply affected by her internalization of feminine diffidence ".

demande humblement pardon aux lecteurs : " The following Moral Romance [...] is the Work of a Woman, and her first Essay ; which, to the good-natured and candid Reader will, it is hoped, be a sufficient Apology for the many Inaccuracies he will find in the Style, and other Faults of the Composition " (3) . Un autre moyen de se positionner comme inférieure est de faire appel dans la préface uniquement aux lectrices, comme le font Mary Davys ou Jane Barker. Certes, c'est une garantie de la morale de l'œuvre (puisque'elle est appropriée pour des femmes) et, de plus, le dialogue est établi entre la romancière et les lectrices, ainsi valorisant la communauté féminine, mais, en même temps, cela limite l'influence potentielle du roman qui est, désormais, catalogué comme "littérature pour les femmes".

L'étape suivante consiste à assurer ne pas aspirer à être comparées aux maîtres du roman (les écrivains masculins). Frances Burney, dans la préface d'*Evelina* (1778), pour revendiquer la valeur de son récit, cite ses précurseurs célèbres (uniquement masculins : Rousseau, Johnson, Marivaux, Fielding, Richardson, Smollett), en suggérant, en même temps, qu'elle ne peut vraiment se mesurer à eux. D'un côté, son rejet des précurseurs féminins semble être une trahison de la tradition littéraire et romanesque féminine, déjà riche à son époque, ce qui lui enlève une partie de son identité, à savoir sa place incontestable dans cette tradition, et contribue à son auto-effacement. D'un autre côté, elle s'aligne sur la tradition masculine, celle des écrivains " canoniques ", ce qui suggère son ambition (elle ne reste pas dans les limites de l'art féminin, considéré comme inférieur, mais admire les vrais maîtres) ainsi que son statut professionnel (comme les hommes) et non amateur comme d'autres femmes écrivains. Fanny Burney parle des hommes dans les préfaces de tous ses romans et ne mentionne jamais les femmes. Dans *Evelina*, son hommage aux critiques à qui s'adresse sa préface fait transparaitre sa crainte de l'autorité patriarcale dans le domaine de la littérature ; leur jugement compte car elle sait que sa carrière dépend d'eux et, en s'adressant à eux et non aux lecteurs, elle démontre son désir d'appréciation critique favorable et donc son ambition.

Tandis que Frances Burney rejette la tradition romanesque féminine, Maria Edgeworth refuse celle du roman en général. Lorsqu'elle publie (au début du XIX^e siècle), le roman est déjà couramment considéré comme un genre féminin ; en rejetant le genre, elle conteste la légitimité de la grande plupart de ses précurseurs féminins :

The following work is offered to the public as a Moral Tale---the author not wishing to acknowledge a Novel. Were all novels like those of madame de Crousaz, Mrs. Inchbald, miss Burney, or Dr. Moore, she would adopt the name of novel with delight: But so much folly, error, and vice are disseminated in books classed under this denomination, that it is hoped the wish to assume another title will be attributed to feelings that are laudable, and not fastidious²⁴.

Comme Frances Burney, elle commet une trahison et nie la tradition dans laquelle elle s'inscrit, ce qui affaiblit sa position en tant qu'auteur, mais met en lumière son but moral. Cette absence de loyauté entre les romancières n'est pas nouvelle ; avant Maria Edgeworth, Penelope Aubin a même attaqué ouvertement ses précurseurs féminins en les accusant d'immoralité (pour se débarrasser de la concurrence et mettre en valeur ses récits) :

I had design'd to employ my Pen on something more serious and learned ; but they [my booksellers] tell me, I shall meet with no Encouragement, and advise me to write rather more modishly, that is, less like a Christian, and in a Style careless and loose, as the Custom of the present Age is to live. But I leave that to the other female Authors my Contemporaries, whose Lives and Writings have, I fear, too great a resemblance²⁵. (3)

Après l'analyse des préfaces, il est aussi intéressant d'étudier les pseudonymes et les publications anonymes car l'anonymat constitue aussi une stratégie oblique. Au XIX^e siècle, les sœurs Brontë et George Eliot publiaient sous un pseudonyme masculin pour faire reconnaître la valeur intellectuelle de leurs œuvres et pour pouvoir écrire plus librement. Au XVIII^e siècle, cela n'arrive pas ; en revanche, certaines femmes publient dans l'anonymat total ou signent leurs œuvres " by a lady " ou " by a woman "²⁶. Alors que le pseudonyme masculin

²⁴ Maria Edgeworth, " The Advertisement ", *Belinda* (London, 1801).

²⁵ Jane Austen se détache nettement de cette tendance avec sa défense célèbre du roman féminin dans *Northanger Abbey* (1818) (même si ce fragment fait partie du roman, et non de la préface, et est donc prononcé par son narrateur et non par l'auteur).

²⁶ Voir Janis P. Stout (*Strategies of Reticence : Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Ann Porter and Joan Didion* [Charlottesville : UP of Virginia, 1990]), pour qui, d'un côté, l'anonymat aide à échapper aux limitations de la sphère féminine (" temptation to deny one's handicapping identity " [17]) mais, d'un autre côté, il est une forme d'auto-effacement (" denial of personal

est une tentative claire pour échapper aux contraintes féminines en niant l'identité féminine, la signature " by a lady " peut avoir un double sens : elle peut être considérée comme l'auto-effacement (le fait de cacher son identité), mais aussi comme l'affirmation du droit des femmes d'être auteur (elle attire l'attention sur le fait que l'auteur est une femme). L'anonymat donne un sentiment de sécurité ; la romancière est protégée des attaques des critiques (et peut aussi écrire plus librement, comme si elle était cachée derrière un masque) ; on songe à la préface d'*Evelina* où l'auteur l'avoue explicitement : " The following letters are presented to the public [...] with a very singular mixture of timidity and confidence, resulting from the peculiar situation of the editor; who, though trembling for their success from a consciousness of their imperfections, yet fears not being involved in their disgrace, while happily wrapped up in a mantle of impenetrable obscurity " ²⁷.

Certaines romancières, comme Sarah Scott, ont publié toute leur vie dans l'anonymat. Elle changeait constamment d'éditeur et ses nombreuses œuvres ont été dispersées à tel point que même les critiques de l'époque, souvent, ne faisaient pas de lien entre ses écrits divers car ils ne savaient pas qu'elle en était l'auteur²⁸. Elle a ainsi complètement rejeté une identité publique et a réussi à préserver son anonymat bien qu'ayant beaucoup publié²⁹. D'autres romancières, comme Sarah Fielding ou Charlotte Lennox, ont publié au début des œuvres anonymes, mais, après un premier succès, elles ont commencé à être identifiées comme auteurs de cette œuvre³⁰. " The author of *David Simple* ", noté sur la page de titre des œuvres ultérieures, est devenu une marque, un moyen de publicité et une véritable signature

identity is a form of silencing, too, just as thwarting of authorship " [18]). Voir aussi Bridget Hill, *The Republican Virago : The Life and Times of Catharine Macaulay, Historian* (Oxford : Clarendon, 1992), cité dans Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain* (Cambridge : Cambridge UP, 2005) 91 : " anonymity, while protecting women writers against attacks based on their sex, also deprived them of any identity ".

²⁷ Frances Burney, *Evelina*, 1778, éd. Vivien Jones, Oxford World's Classics (Oxford : Oxford UP, 2002) 9.

²⁸ Voir Prescott 91-92.

²⁹ Voir Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers* 95 : " Scott [...] refused to participate in the creation of an identity understood in terms of a career, rather entering into, an withdrawing from, the literary marketplace at discrete intervals without signaling a continuity of her interventions ".

³⁰ Voir Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers* 95 : " [Lennox and Fielding] clearly encouraged the creation of a continuous career narrative through internal indicators in their texts and through private and public representations of their work ".

littéraire de Sarah Fielding³¹. Ce n'était donc pas le vrai anonymat ; elle a réussi si bien à gagner la renommée de cette façon que, contrairement à Sarah Scott, certains écrits dont elle n'était pas l'auteur lui étaient attribués par des critiques de son époque.

Enfin, nous pouvons analyser les dédicaces qui souvent précédaient la préface. Elles contiennent un appel ou une demande de mécénat à une figure publique, d'habitude un homme, jouissant d'une autorité littéraire, politique ou morale. Frances Burney dédie ses œuvres à son père³² ; Frances Sheridan dédie *Sidney Bidulph* (1761) à Richardson ; les écrivains de la Restauration et du début du XVIII^e siècle, tels Aphra Behn ou Mary Manley, demandent le soutien des nobles ; Fanny Burney, dans *Camilla* (1796), sollicite celui de la reine. Un tel patronage octroie des lettres de noblesse et une légitimité au récit et, dans le cas d'une dédicace à un écrivain renommé, suggère que le roman s'inscrit dans sa lignée. Penelope Aubin dédie *Charlotta du Pont* à Elizabeth Rowe, femme auteur connue pour sa morale ; elle lui rend hommage et suggère un lien amical entre elles (qui, selon certains critiques, n'existait probablement pas³³) car elle veut se doter d'image de romancière morale³⁴ en profitant de la réputation d'Elizabeth Rowe (alors qu'elle rejette les écrivains scandaleux). Cette dernière était un modèle pour de nombreuses femmes écrivains à cause de ses écrits

³¹ Voir Prescott 99. Spencer remarque que c'est une stratégie à double tranchant car, par exemple, dans ses romans ultérieurs à *Evelina*, lorsque Frances Burney ne se cachait plus derrière le masque fourni par l'anonymat, il y avait de plus en plus de moralité (98). La métaphore d'un masque semble appropriée ; les bals masqués avaient une très mauvaise réputation au XVIII^e siècle car l'anonymat permettait une liberté sexuelle.

³² Dans le cas de Maria Edgeworth, dont la carrière fut très influencée par son père, la voix de l'auteur est complètement effacée car c'est le père qui écrit plusieurs préfaces à ses romans ; une personne pourrait très bien rédiger une introduction ou préface à l'œuvre de quelqu'un d'autre (dans *Love in Excess* d'Eliza Haywood sont inclus trois pamphlets écrits par des hommes sur son œuvre), mais dans *Ormond* le père de Maria Edgeworth ne parle pas à son nom à lui mais bien au nom de sa fille lorsqu'il répond aux attaques des critiques alors que l'auteur garde le silence : " Public critics have found several faults with Miss Edgeworth's former works,---she takes this opportunity of returning them sincere thanks for the candid and lenient manner, in which her errors have been pointed out.--- In the present tales she has probably fallen into many other faults, but she has endeavoured to avoid those, for which she has been justly reproved " (Maria Edgeworth, *Ormond, A Tale* [London, 1817] iii-iv).

³³ Voir Spencer 87.

³⁴ Voir Gilbert et Gubar, selon qui la théorie de Bloom (" anxiety of influence ") concernant la relation entre un écrivain et ses prédécesseurs ne s'applique pas aux femmes lesquelles, au contraire, cherchent toujours un précurseur féminin car cela donne de la légitimité à leur effort littéraire (50).

religieux, mais aussi de sa vie pieuse et irréprochable, et l'utilisation de son nom constituait une garantie de la moralité de récits.

Nous pouvons envisager quelques exemples, parfois amusants, des moyens utilisés par une romancière pour réconcilier, dans sa préface, l'auto-effacement nécessaire pour les femmes et l'auto-affirmation dont elle avait besoin en tant qu'écrivain. Dans la préface de la deuxième édition de *Self-Control* (1811), Mary Brunton fait au début preuve d'humilité mais annonce ensuite qu'elle ne corrigera pas les fautes relevées par les critiques, surtout celles concernant l'intrigue ou la vraisemblance. Elle défend ainsi la valeur littéraire de son œuvre ; bien qu'elle se déclare prête à accepter les corrections sur la morale (alors qu'on ne lui a pas fait de reproches à ce sujet), elle ne touchera pas à la composition ni à d'autres choix artistiques :

Had these censures been pointed at the lessons which the tale was intended to convey, the Author would have felt it her duty, as well as her earnest desire, to remove them. [...] But where no higher interest is at stake than the credit of her own powers of invention, she feels herself at greater liberty; and sometimes where she might have bowed to superior taste and experience, she has been unable to reconcile contradictory authorities. She is not even sure of her right to make any material alteration upon a work of fiction³⁵.

Dans *Exilius* (1719), Jane Barker tente de résoudre la contradiction centrale des préfaces féminines : la préface traditionnelle décourage le lecteur car l'œuvre y est dénigrée, alors que les éloges exposeraient l'auteur à l'accusation de manque de modestie. Pour éviter ce dilemme, elle cite, dans la préface, les opinions d'autres personnes, amis, qui ont lu le manuscrit et ont donné un avis favorable, y compris sur la pureté des sujets traités : " [Praising]'s very difficult, it being as nauseous to praise one's own Writing, as to complement one's own Face; and to dispraise it, is to hinder the Bookseller, and affront the Reader, in offering him a Book not worth ones own Suffrage. However, one may venture (without Offence) to use the Words of some that have read it in Manuscript "³⁶.

Enfin, Frances Brooke, dans la préface de *The Excursion*, accepte la division en deux sphères, publique et privée, pour les hommes et les femmes, affirme que la place de la femme est à la maison et que

³⁵ Mary Brunton, *Self-Control* (London, 1811) ii.

³⁶ Jane Barker, *Exilius*, 1719 (Breinigsville : Kessinger Publishing, 2004) 5.

l'homme a le droit de prendre les décisions importantes, mais ensuite elle négocie un espace de liberté ; les femmes dotées du talent littéraire devraient avoir le droit d'écrire et de publier si, bien entendu, cela ne nuit pas à leurs responsabilités domestiques :

let the female to whom heaven has lent a ray of the animating fire of genius, content with the pleasing reward of public approbation, with the accompanying tear of sympathy, and the praise of sensible minds, continue to intermix such studies as become her station in the scale of rational beings, with the domestic duties which those studies will diversify, but not interrupt; and, leaving the chilly critic to his uncomfortable remarks, in full confidence of the indulgence which candor never refuses, make her appeal at the unprejudiced bar of the Public³⁷.

*

On peut constater que les auteurs, dans leurs préfaces et dans leurs dédicaces, autant que leurs narratrices dans les romans, essayent de contourner l'oppression et de trouver de nouvelles voies³⁸ ; l'analyse de ce processus de négociation de contraintes (selon Elaine Hobby : "[making a] virtue of necessity ") révèle que l'auto-effacement n'est jamais loin de l'auto-affirmation³⁹. Il faut, en effet, toujours nuancer lorsqu'on parle de l'auto-effacement car les remarques dans les pré-

³⁷ Frances Brooke, *The Excursion*, 1777, éd. Paula R. Bakscheider et Hope D. Cotton, *Eighteenth-Century Novels by Women* (Lexington : The UP of Kentucky, 1997) 2. Parfois on peut aussi trouver de l'indignation contre les préfaces humbles, ce qui signifie que, même à l'époque, on était conscient de l'absurdité du topos d'humilité qui desservait en fait les intérêts de l'écrivain lequel devrait plutôt faire des éloges de son œuvre pour inciter le lecteur à l'acheter ; voir Sarah Fielding, *The Cry : A New Dramatic Fable* : " a decent modesty of not boasting ourselves equal to the best, may not be misbecoming; yet the same modesty would restrain us from imposing on the public what we thought below their consideration. When an author [...] poorly anticipates your pardon for a bad performance, by declaring that *it was the fruits of a few idle hour; written meerly for private amusement; never revised; publish'd against consent, at the importunity of friends, copies (God knows how) having by stealth gotten abroad; with other stale jargon of equal falshood and inanity; may we not ask such prefacers if what they allege be true, what has the world to do with them and their crudities? And may we not farther ask, what can induce a reader to turn one leaf beyond such contemptible prefaces?* " (1754 [Breinigsville : Kessinger Publishing, 2004] 8).

³⁸ Voir Susan O. Weisser, *Women and Sexual Love in the British Novel, 1740-1880 : A 'Craving Vacancy'* (Basingstoke : Macmillan, 1997) 11.

³⁹ Voir Elaine Hobby, *Virtue of Necessity : English Women's Writing 1646-1688* (London : Virago, 1988).

faces ne doivent pas forcément avoir pour but de diminuer le mérite de l'auteur mais peuvent résulter des conventions littéraires de l'époque (celle de la timidité en était une) valables aussi bien pour les femmes que pour les hommes ; lorsque Mary Manley se décrit comme une simple traductrice et non comme l'auteur de *A New Atalantis* (1709), elle applique la même technique que Horace Walpole, plus tard, dans *The Castle of Otranto* (1764) afin de donner une pointe d'exotisme à son roman qu'elle présente comme une œuvre italienne. Lorsque Frances Sheridan dit être seulement l'éditrice de la correspondance originale dans *Sidney Bidulph* (1761), elle se conforme aussi à la préférence de l'époque pour les histoires authentiques plutôt que pour les œuvres de fiction (parmi les hommes, on songe aussi aux romans de Defoe ou de Richardson). De même, l'anonymat choisi par Sarah Scott peut signaler une réticence personnelle à être identifiée comme une figure publique et non son acceptation des contraintes patriarcales dans le domaine de la conduite féminine. L'interprétation de ces stratégies devient une tâche de plus en plus complexe plus le siècle avance car la menace pour les hommes de lettres devient plus grande au fur et à mesure que le nombre de romancières augmente. Paradoxalement, donc, c'est à partir des années 1740, lorsque un nombre croissant de femmes réussit sur le marché littéraire, que leurs préfaces démontrent une humilité grandissante⁴⁰, alors qu'on pourrait plutôt s'attendre à une confiance croissante.

Mais la confiance augmente tout de même ; on le constate en analysant les préfaces qui servent à exposer des idées politiques ou des théories littéraires de l'écrivain qui ainsi ose établir son autorité en dehors de la sphère féminine limitée et montrer son érudition. Ainsi Frances Burney parle de la Révolution française dans la préface de *The Wanderer* (1814) et Charlotte Smith le fait aussi dans *Desmond* (1792) ; Mary Manley, dans la préface de *Queen Zarah* (1705), annonce l'apparition du nouveau genre, le roman, et la fin de la mode pour la " romance ", tandis que Clara Reeve, dans celle de *The Old English Baron* (1780), établit les règles du roman gothique, en annonçant le retour de la " romance " sous une nouvelle forme. Même si les excuses sont toujours présentes et même si, au XIX^e, siècle certaines femmes auront recours à un pseudonyme masculin, ce choix d'élargir les fonctions des préfaces souligne que les femmes sont prêtes à s'aventurer dans de nouveaux territoires.

⁴⁰ Voir Spencer 95 : " excuses and apprehensions became the order of the day for women novelists from the 1740s onwards ".

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Romans cités

Sources secondaires

Gilbert, Sandra M., et Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven : Yale UP, 1980. xiv + 719 pp.

Hobby, Elaine. *Virtue of Necessity : English Women's Writing 1646-1688*. London : Virago, 1988. 269 pp.

Jones, Vivien, éd. *Women and Literature in Britain, 1700-1800*. Cambridge : Cambridge UP, 2000. 320 pp.

Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago : U of Chicago P, 1984. 287 pp.

Prescott, Sarah. *Women, Authorship and Literary Culture, 1690-1740*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003. x + 237 pp.

Schellenberg, Betty A. " From Propensity to Profession : Female Authorship and the Early Career of Frances Burney ". *Eighteenth-Century Fiction* 14.3-4 (2002) : 345-70.

---. *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge : Cambridge UP , 2005. X + 250 pp.

Spacks, Patricia A. Meyer, *The Female Imagination* . London : Allen and Unwin, 1976. xii + 326 pp.

Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist : From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford : Blackwell, 1986. 225 pp.

Spender, Dale, *Mothers of the Novel : 100 Good Women Writers before Jane Austen*. London : Pandora, 1986. 357 pp.

- Stout, Janis P., *Strategies of Reticence : Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Ann Porter and Joan Didion*. Charlottesville : UP of Virginia, 1990. 228 pp.
- Todd, Janet, *The Sign of Angellica : Women, Writing and Fiction, 1660-1800*. London : Virago, 1989. 328 pp.
- Todd, Janet, " Ivory Miniatures and the Art of Jane Austen ". *Women's Writing in Britain, 1660-1830 : Authorship, History and Politics*. Éd. Cora Kaplan et Jennie Batchelor. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005. 76-87.
- Ty, Eleanor R., *Unsex'd Revolutionaries : Five Women Novelists of the 1790s*. Toronto : U of Toronto P, 1993. 189 pp.
- Williamson, Marilyn L., *Raising Their Voices : British Women Writers, 1650-1750*. Detroit : Wayne State UP, 1990. 339 pp.

**" DIRE SANS DIRE À L'ÂGE CLASSIQUE :
ENTRE LANGAGE GESTUEL ET SURCODAGE "**

Hélène LEBLANC

Université Charles de Gaulle - Lille 3

L'étude des stratégies obliques dans le discours semble privilégier une analyse littéraire ou historique : l'oblique est un principe esthétique et rhétorique, souvent inséré dans une pratique de contournement liée à un contexte historique particulier. C'est un art de la duplicité intuitivement opposé à l'analyse rationnelle. Cet article, visant une contextualisation théorique globale, propose de remettre en question cette opposition intuitive et attirera pour cela l'attention sur la recherche philosophique, au sens large, portant sur les possibilités de dire sans dire à l'âge classique.

Il est curieux de constater que cette période peut assez paradoxalement être qualifiée, d'une part, d'âge de la transparence et, d'autre part, d'âge du code, voire du surcodage. Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses*, définit ainsi le langage classique comme " transparent à la représentation " ¹. L'âge classique, plus précisément la seconde moitié du XVII^e siècle, période qui sera l'objet de cette étude, est, en effet, caractérisé par un idéal de clarté dans l'expression : le désir d'un langage qui représente clairement le discours intérieur des idées, la recherche d'une langue universelle, parfois identifiée au langage gestuel. Mais c'est aussi la période de la guerre de Trente Ans, période de censure politique à contourner, de conversions multiples et de revirements religieux, de stratégies complexes dans la vie de cour.

On mettra ce balancement en lumière en focalisant l'attention sur les textes théoriques ayant pour objet le langage dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Il s'agit de rendre visible le palier épistémologique que constituerait cette courte période ². Le balancement évo-

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*. (Paris : Gallimard, 1966) 93.

² On pourra considérer que cette période s'ouvre avec la *Grammaire* et avec la

qué sera ramené à une opposition. On examinera, d'une part, la réflexion sur le langage gestuel qui s'inscrit dans une recherche de transparence – on se référera ainsi au *Discours physique de la parole* de Cordemoy, à la *Chirologia* de Bulwer, aux textes de Sheridan sur l'élocution. On s'intéressera, d'autre part, aux projets de langues artificielles et universelles (stéganographies, polygraphies, cryptographies, pasigraphies³) liés au contexte historique mouvementé, à l'abandon progressif du latin (surtout chez les Anglais), à l'égyptologie naissante, à la fascination pour des langues dont on sonde les différences (idéogrammes, hiéroglyphes). Seront évoqués les textes de Cave Beck, de Joachim Becher, d'Athanase Kircher, de George Dalgarno et de John Wilkins, ainsi que ceux de leur prédécesseur Francis Lodwick. Il s'agit de montrer comment ces réflexions, portant sur deux modes apparemment opposés de « dire sans dire », peuvent se ramener à un même changement dans l'attitude par rapport au langage. Cette posture se caractérise, d'abord, par la méfiance. Elle considère le langage comme un obstacle. La réaction qui s'ensuit est de prétendre, par le mécanisme prédominant, atteindre à un contrôle de la communication, ce qui mène pas à pas à l'idée (qui semble aujourd'hui évidente) que la pensée n'est pas séparée du langage, que l'on ne peut penser sans signes.

Contourner l'obstacle qu'est le langage

La première attitude qui rassemble ces deux comportements opposés est celle de la méfiance par rapport au langage et par rapport aux signes en général, qui pousse à la recherche d'un langage qui ne

Logique de Port-Royal (respectivement en 1660 et en 1662) et qu'elle se clôt avec les *Fundamenta calculi ratiocinatoris* de Leibniz en 1688. On entend par palier épistémologique le passage (qui n'inclut pas en soi l'idée de progrès) d'une certaine configuration du savoir à une autre (savoir dans sa totalité ou tel ou tel champ du savoir, ici celui dont l'objet est le langage) : apparition de nouveaux concepts ordonnés à de nouvelles problématiques, de nouveaux objectifs et applications du savoir. Ce passage est souvent déclenché par la découverte (ou redécouverte) d'un nouveau corpus de référence (auteurs sur lesquels on s'appuie, contre lesquels on réagit) et se manifeste par un renouvellement du champ des métaphores et des exemples.

³ On trouve ces termes, néologismes grecs construits aux XVI^e et XVII^e siècles, dans les titres de ces mêmes projets de langue universelle : les stéganographies et les cryptographies sont les écritures cachées, secrètes ; les polygraphies et les pasigraphies sont les écritures universelles, permettant la communication entre locuteurs de langues différentes. Les unes comme les autres sont arts du codage et du déchiffrement.

trompe pas, un langage où règne la transparence. Il s'agit d'éviter les pièges de la rhétorique, de la polysémie, les dangers liés à l'absence de définition claire et précise des mots, ce que les auteurs de cette époque répètent, de Port-Royal jusqu'à Locke. Cette méfiance se manifeste sous deux aspects : la réflexion sur le langage du corps comme retour à un moyen de communication plus naturel et les tentatives d'invention de langues universelles.

Historiquement, l'intérêt pour le langage gestuel est contemporain de la découverte de nouvelles terres, en particulier à travers la réflexion développée à partir du mode premier de communication entre les explorateurs du Nouveau Monde et les Sauvages⁴. Ce thème vient remplacer peu à peu la question scolastique du langage sans médiation des anges, que décrivait Thomas d'Aquin⁵. Cette réflexion théorique, ancrée dans une expérience historique, éclaire également l'évolution des récits de voyages vécus du XVI^e siècle vers les récits de voyages utopiques – plus ouvertement théoriques – des XVII^e et XVIII^e siècles et, à l'intérieur de ces récits, le passage des langues observées aux langues imaginées, construites⁶.

L'intérêt pour le langage gestuel est rapidement incorporé aux réflexions théoriques sur le langage. Dans la préface du *Discours physique de la parole*, Cordemoy écrit :

Parler n'est en général autre chose, que de donner des signes de sa pensée, j'observe quelques uns de ces signes, les premiers que je considère, sont ces mouvements d'yeux ou de visage, et ces cris, qui accompagnent ordinairement les différents états du corps [...] le meilleur moyen qu'on ait de faire entendre ce qu'elle [l'âme] souffre, est de ne pas contraindre le visage, les yeux ni la voix ; je remarque aussi que cette façon de s'expliquer est la première des

⁴ Voir Umberto Eco, *La Ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (Roma-Bari : Laterza, 1996) 187.

⁵ Ce thème conserve une certaine importance. Cordemoy y consacre, par exemple, un chapitre du *Discours physique de la parole*.

⁶ Voir, à ce sujet, Alain Pons, " Les Langues imaginaires dans le voyage utopique. Les Grammairiens, Vairasse et Foigny ", *Revue de littérature comparée* 12 (1932) : 500-32 et " Les Langues imaginaires dans les utopies à l'âge classique ", Collectif, *Le Mythe de la langue universelle*, numéro double monographique de *Critique* 387-88 (1979) : 720-35. Qu'il suffise d'évoquer Cyrano de Bergerac, Foigny, Swift, que l'on n'étudie pas ici. Notons seulement ce passage du récit réel au récit utopique comme un signe d'une théorisation du problème de la communication avec les peuples exotiques.

langues, et la plus universelle, puisqu'il n'y a point de nation qui ne l'entende⁷.

Dans un premier temps, le langage du corps, plus précisément du visage, est considéré comme plus naturel : il suffit de ne pas contraindre son propre corps. Il est aussi plus primitif, dans un sens méthodologique d'abord – c'est le premier langage à être évoqué par Cordemoy, le plus évident –, et dans un sens chronologique – celui qui advient en premier à l'homme, la langue originelle. C'est, enfin, le mode de communication le plus universel : il est compris de tous les peuples. Ce langage est défini comme le signe donné par l'homme innocent pour exprimer sa pensée, signe qui réduit la médiation à son minimum, signe, enfin, institué par Dieu lui-même⁸. Ceci ne constitue, cependant, que le premier mouvement. Le texte poursuit, toujours à propos de l'expression corporelle : " Mais en même temps j'observe que la malice des hommes l'a rendue la plus trompeuse de toutes "⁹. Faut-il penser que ce langage du corps pré-babélien reste marqué par le péché originel ? Peut-être plus simplement ce langage est-il marqué par une ambivalence exacerbée : le signe le plus naturel, en un sens le plus sacré (institué par Dieu lui-même) a été corrompu par l'homme et est devenu le signe le plus trompeur.

Il existe cependant des auteurs pour lesquels le langage gestuel constitue réellement une solution pour parer aux pièges du langage. Ainsi John Bulwer, dans sa *Chirologia* (1644), présente le langage naturel de la main comme moyen d'échapper à la confusion babélienne. Il s'agit d'un retour à une langue originaire et universelle.

Il faut, pourtant, noter que le mythe de la langue adamique tend, au XVII^e siècle à disparaître pour faire place aux projets de construction de langues universelles, artificielles, philosophiques. Le rêve d'une langue parfaite a une longue histoire qui regroupe des tentatives très diverses. Celles de l'âge classique revêtent des caractéristiques

⁷ Gerould de Cordemoy, " Préface ", *Discours physique de la parole*, 1677 (Stuttgart : F. Frommann, 1970). L'ouvrage reprend la question cartésienne de savoir comment il est possible pour un homme d'avoir la certitude que les corps semblables au sien ont une âme.

⁸ Remarquons que Cordemoy a besoin de concevoir le signe comme institué par Dieu car il ne conçoit le signe que d'institution. C'est aussi à cause de cela qu'il insistera sur le fait que, même en ce qui concerne le signe naturel, il n'y a aucune ressemblance entre le signe et l'idée qu'il représente (entre une larme et la tristesse).

⁹ Cordemoy, " Préface ".

téristiques liées à la conception sémiotique du langage et au " mentalisme " hérités de la scolastique¹⁰. Elles acquièrent plus factuellement leur originalité à travers le recueil et l'étude d'écritures inconnues jusqu'alors. Le premier XVII^e siècle découvre ainsi les hiéroglyphes, les écritures amérindiennes et chinoises¹¹. Il est tentant de voir, dans cette approche fascinée des idéogrammes, une des causes de l'émergence de l'idée de langue universelle conçue comme caractéristique réelle, qui exprime l'essence même des choses et qui opère par combinatoire, exactement comme un idéogramme combine plusieurs unités de sens, idées élémentaires.

La plupart des projets de langue universelle proviennent des îles britanniques. Plusieurs facteurs d'explication sont susceptibles d'être proposés. On pourra évoquer la distance des Anglais par rapport à la langue latine, à cause de son étrangeté structurelle, d'une part, à cause de son assimilation à l'Église catholique, d'autre part¹². Mais, surtout, l'anglais est (beaucoup plus visiblement que d'autres langues) constitué par l'apport d'envahisseurs successifs. Enfin, c'est une langue qu'à l'époque personne ne parle. Les Anglais connaissent, en revanche, diverses langues, en particulier le français et l'italien. On peut, donc, leur supposer une conscience aiguë de la diversité des langues et un désir d'universalité.

Jean-Pierre Sérís, dans *Langages et machines à l'âge classique*, fournit une liste des ouvrages mentionnant dans leur titre un tel projet¹³. On retiendra particulièrement les noms de George Dalgarno (*Ars Signorum* [1661]) et de John Wilkins (*An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* [1668]), ainsi que celui d'Athanase Kircher (*Polygraphia nova et universalis ex combinatoria arte detecta* [1663]) qui illustre le versant plus hermétique

¹⁰ Mentalisme selon lequel, pour résumer, les différents langages parlés sont la traduction d'un discours intérieur, d'un langage mental qui est le même pour tous les hommes.

¹¹ Un des premiers projets de langue universelle est celui de Jean Douet, *Proposition présentée au Roi d'une écriture universelle, admirable par ses effets, très utile à tous les hommes de la terre*, en 1627. Il se réfère au modèle chinois comme exemple de langue internationale. Voir Eco 172.

¹² Certes, en Angleterre comme dans le reste de l'Europe, les langues classiques et, au premier chef, le latin, sont étudiés dans toutes les écoles ; et les écrivains anglais, pour indiquer le degré de culture de leurs personnages (ou l'absence criante de culture de personnages secondaires) utilisent régulièrement le latin comme pierre de touche.

¹³ Jean-Pierre Sérís, *Langages et machines à l'âge classique* (Paris : Hachette, 1995) 168.

de ces projets. Ces langues sont fondées sur l'idée, exprimée par Francis Bacon dès 1605, de " caractères réels ", qui, au lieu de renvoyer à des lettres ou à des mots, renvoient à des choses ou à des notions¹⁴. Il s'agit, en somme, de faire l'économie du signe langagier, par la mise en place d'un alphabet de notions fondamentales, d'exprimer plus directement la chose ou l'idée sans médiation, dans une adéquation parfaite entre le signe et ce à quoi il renvoie. Une place à part doit être faite à Francis Lodwick (*A Common Writing* [1647]), qui fait figure de prédécesseur et dont l'originalité est de partir non de substantifs mais de schémas d'actions. Il est ainsi le seul à ne pas fonder sa langue parfaite sur une nomenclature¹⁵.

Deux paliers épistémologiques principaux au sujet de la langue universelle seront repérés pour ce qui concerne la période considérée ici. Il y a, d'abord, et ceci a été évoqué précédemment, le passage de l'idéal nostalgique d'une langue mère pré-babélique, voire adamique, mythique et sacrée, à l'idéal, certes utopique, mais pragmatique et réformateur, d'une langue universelle et artificielle à construire. À l'excès de contenu des langues sacrées se substitue la recherche d'une langue scientifique, où l'expression s'accorde parfaitement avec son contenu¹⁶. Il s'agit de proposer un nettoyage, une thérapie du langage, de balayer ce qui est venu l'encombrer : fausses idées, embellissements rhétoriques inutiles et trompeurs, sources d'ambiguïté. Le second palier est celui qui mène du langage crypté (cryptographies, stéganographies) à un langage universel (pasigraphies). Ce passage peut s'opérer de façon exemplaire chez un même auteur. Ainsi, John Wilkins commence par écrire le premier traité de cryptographie en langue anglaise (*Mercury* [1641]) et proposera, une vingtaine d'années plus tard, son projet de langue philosophique universelle (*An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* [1668])¹⁷. Il faut distinguer à ce sujet – en dehors de l'entreprise de grammaire générale et raisonnée qui se situe à part – les projets visant à la communication entre locuteurs de langues différentes et les langues philosophiques *a priori*, réduites à une graphie qui se veut le parfait reflet d'une mathématique de la pensée.

Le problème, on s'en doute, est que ces langues universelles,

¹⁴ Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, 1605, cité par Sérís 178.

¹⁵ Eco 280.

¹⁶ Voir Eco 237.

¹⁷ Voir Sérís 176.

dont le but était justement de simplifier le langage, seront d'un maniement extrêmement complexe, lourd et rigide¹⁸. La langue universelle, en admettant qu'elle soit réalisable, n'est évidemment que la langue de quelques-uns et, en cela, un nouveau code. Ces projets constitueront pour cela une cible de parodie privilégiée¹⁹. De même, le langage du corps retombe fatalement sous le coup de la méfiance : d'une part, parce que l'on peut toujours tromper, manipuler par la maîtrise des signes du corps (ils constituent une part de la rhétorique), d'autre part, parce que le corps étant ce qui nous oblige à user du langage (si nous étions de purs esprits, nous n'en éprouverions pas la nécessité), l'expression gestuelle nous renvoie encore plus radicalement, matériellement, à notre besoin d'une médiation.

Une tentative de contrôle mécanique de la communication

Le but du langage gestuel, comme des langues universelles, est de surpasser l'obstacle que constitue le langage ordinaire, pollué ou malade. Mais ces tentatives ne feraient que redoubler la médiation, la rendre plus opaque. La deuxième attitude caractéristique de l'âge classique est le mécanisme²⁰, qui constitue, en ce qui concerne le fait langagier, la méthode prônée en vue d'un contrôle efficace de la communication.

Du côté du langage gestuel, le mécanisme est illustré, en particulier, par le courant élocutionniste où l'on assiste à une systématisation du geste à des fins rhétoriques²¹. Initié par John Bulwer en 1605, ce courant connaît un succès particulier jusqu'au XVIII^e siècle. Le geste est une expression naturelle, commune à tous les hommes, à laquelle il faut accorder une place dans l'art de la rhétorique, ce qui passe, en particulier, par la lexicalisation de ces gestes. Ainsi se tordre les mains correspond à une douleur excessive. Plus curieusement, frapper brusquement sur la main gauche avec la droite est une déclaration d'erreur²². Cette lexicalisation aboutit forcément à une mécanisation du geste : chaque signifiant doit avoir un signifié

¹⁸ Ce sera le cas de toutes les langues universelles, y compris l'espéranto.

¹⁹ Voir, par exemple, Sir Th. Urquhart, *Logopandecteisio ; or, An Introduction to a Universal Alphabet* (1653) cité par Séris 168.

²⁰ Foucault 70.

²¹ Voir, à ce sujet, J. Eric Frischhertz, " Laurence Sterne's Treatment of a New Mode of Discourse : Nonverbal Communication in *Tristram Shandy* ", *The Age of Johnson : A Scholarly Annual* 8 (1997) : 255-78.

²² John Bulwer, *Chirologia ; or, The Natural Language of the Hand and Chiro-nomia ; or, The Art of Manual Rhetoric*, cité par Frischhertz 258.

agréé, comme s'il s'agissait, plus que de rendre une part de naturel à la rhétorique, de faire entrer une gestuelle expressive dans un mécanisme codifié, afin d'évincer toute ambiguïté. Le but est de permettre au rhétoricien de contrôler son expression, en incluant la part gestuelle. Mais le courant élocutionniste possède également un versant, illustré en particulier par Thomas Sheridan, qui vise l'uniformisation et le contrôle de l'expression de la masse (création d'écoles d'élocution, abolition des accents régionaux). Enfin, certains, comme John Henley, iront jusqu'à développer une théorie esthétique du geste fondée sur des principes empruntés aux mathématiques. Les traités élocutionnistes donneront, bien sûr, lieu à une abondante littérature parodiant leur surcroît de précisions.

L'idée même de langue artificielle témoigne d'un désir évident de contrôler la communication. Dans la langue commune un locuteur (quand bien même ce serait le roi du plus puissant royaume) ne peut introduire de nouveaux mots, changer les significations suivant son caprice. L'inventeur d'une langue artificielle s'instaure, en revanche, comme législateur. Il est l'ingénieur de ce langage. On ira jusqu'à parler de "logotechnie"²³. Au cœur de cette ingénierie, le paradigme du calcul qui permet de penser, d'imaginer le langage à créer, vient témoigner de cette conception mécanique du langage. Le thème est omniprésent, de Descartes à Leibniz. Le langage doit être mécanique, semblable à un calcul afin de rendre toute erreur impossible. Les langues artificielles sont, d'ailleurs, on l'a vu, des langues de scientifiques (seul le projet de Lodwick est un projet destiné au monde marchand). Les écritures chiffrées sont également une méthode, pour les savants, de publier leurs découvertes, tout en les protégeant²⁴. Mais ce même paradigme du calcul rend ces langues difficiles à manier, d'abord parce que dresser une liste d'éléments primitifs rend complexe l'expression d'une chose nouvelle : le néologisme y est quasiment impossible ; ensuite, parce que le système de notation y est toujours des plus pénibles à manipuler²⁵. La décomposition, l'abréviation du raisonnement qui vise à une transparence parfaite entre l'expression et son contenu, entraîne souvent un allongement intolérable de l'énonciation.

²³ Séris 170.

²⁴ Séris 174.

²⁵ Il en va de même pour les tentatives de formalisation de la prononciation, qui sont, cependant, plus rares, les langues artificielles étant, en général, destinées à être des écritures universelles.

" Toute l'activité raisonnante des hommes s'accomplit par le moyen de certains signes ou caractères " ²⁶

Le mécanisme apparaît comme une étape nécessaire qui fait passer de la conception d'un langage parallèle à la pensée, à l'idée que l'on pense déjà forcément avec des mots. Il est, en quelque sorte, ce qui exacerbe le parallélisme entre discours intérieur de la pensée et langage, jusqu'à le rendre intolérable et jusqu'à ce que, finalement, pensée et langage finissent par se rencontrer. Entre ces deux conceptions se place le modèle mécanique du calcul, l'idée intermédiaire que l'on ne peut penser sans signes, ces signes incluant les signes mathématiques. Le langage-calcul devient le nouvel idéal qui trouve son expression la plus aboutie chez Leibniz : on peut surpasser les obstacles présentés par le langage ordinaire en réduisant et en universalisant le raisonnement comme un calcul.

Mais l'émergence de l'idée que l'on ne peut penser sans signes n'a pas lieu seulement à travers la pensée philosophique mécanique sur le langage et le corps. Elle trouve de nombreuses voies d'expression. Elle se développe, en particulier, à travers la réflexion pédagogique sur les moyens de communication des sourds et muets²⁷. Cette question, qui se reposera au XVIII^e siècle avec une orientation sociale plus marquée²⁸, affiche, au XVII^e siècle, une forme théorique, bien qu'elle commence à affirmer ses intentions didactiques et pratiques (dès 1620, l'Espagnol Juan Pablo Bonet écrit *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos*). La communication des sourds et muets est un exemple paradigmatique pour penser la relation du corps et de l'âme, du langage et de la pensée. Elle constituera, pendant longtemps, une justification pratique de la

²⁶ Gottfried W. Leibniz, *Fundamenta calculi ratiocinatoris*, GP, VII, 204, cité par Sérís 210 : " *Omnis humana ratiocinatio signis quibusdam sive characteribus perficitur* ". Voir aussi " nous avons besoin des signes non seulement pour communiquer nos opinions aux autres, mais aussi comme auxiliaires de la pensée elle-même " (*Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Deutschen Sprache*, D VI B 6-51).

²⁷ On pourrait esquisser un glissement depuis la réflexion théologique sur le mode de communication des anges – sans corps, donc, sans nécessité de recourir au langage – jusqu'à la communication entre les explorateurs et les sauvages du nouveau monde – pour arriver à la réflexion très pragmatique et normative sur les signes par lesquels communiquent les sourds et muets – caractéristique d'une période où commence à se développer la volonté d'éduquer les masses.

²⁸ Diderot, *Lettre sur l'éducation des sourds et muets* (1751) ; l'Abbé de l'Épée, *Institutions des sourds et muets par la voie des signes méthodiques* (1776). Voir, sur ce point, Eco 186-87.

recherche d'une langue universelle, de Mersenne et Descartes à l'Abbé de l'Épée. Il s'agira souvent, non pas d'enseigner des signes pour des sons, mais des signes pour des idées. Dalgarno, ou encore Wallis à la Royal Society, défendent ainsi leurs projets en affirmant qu'ils fournissent un moyen simple d'éduquer les sourds et muets. Langue universelle et expression corporelle se rejoignent dans l'élaboration d'un langage pour ceux qui ne peuvent user du langage. La forme la plus évidente de dire sans dire devient un modèle pour repenser la relation entre langage et pensée.

*

Certes, les langues philosophiques demeurent les objets de nombreux projets au XVIII^e siècle (on nommera le courant empiriste des Encyclopédistes, Joachim Faiguet, Jean Delormel, Zalkind Hourwitz, Joseph de Maimieux²⁹), les langues d'utopie constituent encore un thème très important en littérature (*Les Voyages de Gulliver* datent de 1726), le courant élocutionniste et les recherches sur la langue des signes prennent tout leur essor après 1700. On peut, cependant, affirmer que l'on assiste, au cours de cette deuxième moitié du XVII^e siècle, à une sortie de l'utopie, à l'abandon de l'idée quelque peu naïve d'une pensée strictement parallèle au langage, qui caractérise un projet comme celui de la grammaire générale. Il est temps de renoncer à la transparence – renoncement qui se manifeste dans l'écriture littéraire³⁰ –, d'accepter le fait que l'on ne communiquera jamais que de façon oblique, que le dire est toujours médiatisé, que la pensée procède par signes, ces signes étant, pour reprendre l'expression mallarméenne, les " mots de la tribu ". L'herméneutique de l'âge classique soulève des problématiques que l'idéal d'un pur langage formalisé et vidé de ses contenus signifiants et de ses particularités sémantiques n'est pas en mesure de résoudre à lui seul. Si ce qui se conçoit bien s'énonce clairement³¹, même la clarté reste encore une médiation à interpréter et comprendre.

²⁹ Voir Eco 315-39.

³⁰ L'âge du classicisme – et de la transparence – touche à sa fin. On rappellera, ici, que le terme même de classicisme a été employé pour la première fois par Stendhal, en opposition au romantisme, que l'on peut caractériser comme période de nouvelle opacité du mot.

³¹ Boileau, *Art Poétique*, chant 1.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Arnault, Antoine et Claude Lancelot. *Grammaire Générale et Raisonnée de Port-Royal*. 1660. Éd. L'abbé Fromant. Intr. M. A. Bailly. Genève : Slatkine Reprints, 1993.

Arnault, Antoine et Pierre Nicole. *La Logique ou l'Art de Penser*. 1662. Éd. Pierre Clair et François Girbal. Paris : J. Vrin, 1993.

Bacon, Francis. *The Advancement of Learning*. 1605. Éd. Michael Kiernan. Oxford : Clarendon, 2000.

Boileau, Nicolas. *Satires, épîtres, art poétique*. 1674. Éd. Jean-Pierre Collinet. Paris : Gallimard, 1985.

Bonet, Juan Pablo. *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos*. 1620. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ; Madrid : Biblioteca Nacional, 2002.

Bulwer, John. *Chirologia ; or, The Natural Language of the Hand and Chironomia ; or, The Art of Manual Rhetoric*. 1644. Whitefish : Kessinger Publishing, 2003.

Cordemoy, Gerould de. *Discours physique de la parole*. 1677. Stuttgart : F. Frommann, 1970.

Dalgarno, George. *Ars signorum vulgo character universalis et lingua philosophica*. 1661. London : Scholar P, 1974.

Diderot, Denis. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient suivie de Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. 1751. Éd. Marian Hobson et Simon Harvey. Paris : Flammarion, 2000.

Douet, Jean. *Proposition présentée au Roy d'une écriture universelle et admirable pour ses effets, très utile et nécessaire à tous les hommes de la terre*. Paris : J. Dugeast, 1627.

Kircher, Athanasius. *Polygraphia nova et universalis ex combinato-*

ria arte detecta. (1663). Première partie réimprimée dans Schott, Caspar, *Tecnica Curiosa*. 1644. Hildesheim : Olms, 1977. 482-579.

L'Épée, Charles-Michel (Abbé de). *Institution des sourds et muets par la voie des signes méthodiques*. 1776. Éd. Jean-Luc Nyon et Benoît Morin. Paris : BIUM, 2005.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (von), *Fundamenta calculi ratiocinatoris*, dans *Die Grundlagen des logischen Kalküls. Lateinisch-Deutsch*. 1688. Éd. F. Schupp. Hamburg : Felix Meiner, 2000. 17-27.

---. *Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Deutschen Sprache*. 1697. Éd. Uwe Pörksen. Stuttgart : Reclam, 1995.

Lodwick, Francis. *A Common Writing*. 1647. Menston : Scholar P, 1969.

Urquhart, Thomas, *Logopandecteisio ; or, An Introduction to a Universal Alphabet*. 1653. Menston : Scholar P, 1970.

Wilkins, John. *Mercury ; or, The Secret and Swift Messenger : Shewing how a Man May with Privacy and Speed Communicate His Thoughts to a Friend at Any Distance ; together with an Abstract of Dr. Wilkins's Essays towards a Real Character and a Philosophical Language*. 1641. Amsterdam-Philadelphia : J. Benjamins Pub. Co., 1984.

---. *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*. 1668. Menston : Scholar P, 1968.

Sources secondaires

Eco, Umberto. *La Ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma-Bari : Laterza, 1996.

Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

Frischhertz, J. Eric. " Laurence Sterne's Treatment of a New Mode of Discourse : Nonverbal Communication in *Tristram Shandy* ". *The Age of Johnson : A Scholarly Annual* 8 (1997) : 255-78.

Pons, Alain. " Les Langues imaginaires dans le voyage utopique. Les Grammairiens, Vairasse et Foigny ". *Revue de littérature comparée* 12 (1932) : 500-32.

---. " Les Langues imaginaires dans les utopies à l'âge classique ". Collectif, *Le Mythe de la langue universelle*. Numéro double monographique de *Critique* 387-88 (1979) : 720-35.

Séris, Jean-Pierre. *Langages et machines à l'âge classique*. Paris : Hachette, 1995.

**" STRATÉGIES D'INDIRECTION
DANS LES ROMANS DE JANE AUSTEN "**

Dominique MARON

Université Charles de Gaulle - Lille 3

Dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, la situation des femmes, y compris celles de la " gentry ", petite noblesse, n'était guère enviable. Quasi inexistantes sur les plans juridique et économique, les femmes dépendaient des hommes de leur entourage : de leur père d'abord, puis de leur époux ou de leur frère, ou, encore, des héritiers masculins des biens de la famille lorsqu'elles n'étaient pas mariées. Éduquées pour plaire aux hommes et non formées à une quelconque activité professionnelle, hormis celles de gouvernante, de maîtresse d'école ou de directrice de pensionnat, elles n'avaient d'autre choix, pour survivre, que de convoler avec un homme suffisamment aisé afin de pourvoir à leurs besoins. Ce type d'éducation fut décrié, de manière vigoureuse, par la préféministe Mary Wollstonecraft dans *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), où elle préconisait de voir les femmes apprendre un métier qui leur permettrait d'acquérir une certaine autonomie tout en leur évitant une union qu'elle qualifiait de " prostitution légale " ¹.

Si Mary Wollstonecraft aborda, de manière ouverte, le sujet du mariage des femmes et de leur éducation qui ne les autorisait qu'à être les esclaves des hommes puisque considérées comme dépourvues de raison et, donc, incapables d'être éduquées², d'autres femmes, en revanche, eurent recours à des stratégies leur permettant d'exprimer leur critique de la société et leurs frustrations dans des œuvres littéraires

¹ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman, with Strictures on Political and Moral Subjects*, 1792, éd. Carol H. Poston (1975 ; New York : Norton, 1988) 9.148 : " legal prostitution ".

² Wollstonecraft 9.144-45 : " Is one half of the human species, like the poor African slaves, to be subject to prejudices that brutalize them, when principles would be a surer guard, only to sweeten the cup of man ? Is not this indirectly to deny woman reason ? "

qu'elles pouvaient publier puisqu'elle ne risquaient pas de choquer leur lectorat, comme le remarque Janis P. Stout : " To be published, to be read, to be accepted even marginally among the critical and academic arbiters of values, the woman [...] must manage to inscribe the feminine within forms of discourse established by patriarchy and tainted with misogyny "3.

Jane Austen faisait partie de ces femmes. Nombreuses sont les stratégies d'indirection dont elle fit usage, que ce soit par le biais des sujets abordés, comme les lois relatives à l'héritage, par celui du traitement des personnages conformes au modèle patriarcal ou dont les rôles masculins et féminins sont inversés et par l'intermédiaire de techniques narratives et de stratagèmes permettant aux femmes de survivre.

*

Née en 1775 et décédée en 1817, elle resta célibataire et vécut les dernières années de son existence à la charge de ses frères. Elle connut, donc, les conditions de vie des héroïnes de ses romans qu'elle ne se contente pas de dépeindre mais sur lesquelles elle apporte un commentaire, souvent critique⁴, soit de façon voilée soit de manière directe car elle parvient à transformer sa condamnation, sans détour, de la société en une stratégie d'indirection qui pourra échapper aux lectrices et aux lecteurs peu attentifs ou peu enclins à partager son opinion sur la communauté patriarcale et, en particulier, sur l'inégalité entre hommes et femmes dans le domaine des lois relatives à l'héritage.

Le droit d'aînesse, qui donne au seul fils aîné la possibilité d'hériter, ainsi que l'" entail ", accord qui limite les conditions dans lesquelles une propriété peut être transmise aux générations suivantes, furent, ainsi, mis à mal dans les romans austeniens *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814) et *Northanger Abbey* (1817). Edward Ferrars, fils aîné de Mrs Ferrars, est, ainsi, déshérité au profit de son frère cadet, Robert, par leur propre

³ Janis P. Stout, *Strategies of Reticence : Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Joan Didion* (Charlottesville : The UP of Virginia, 1990) 17.

⁴ Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen* (Chicago : The U of Chicago P, 1984) 47 : " Simultaneously part of and apart from her society's values, Jane Austen eventually achieved the freedom necessary not only to identify this ideology but – always tactfully and with ladylike restraint – to criticize the way it shaped and deformed women's desires ".

mère ⁵. C'est, donc, une femme qui remet en cause, de manière directe, le droit d'aînesse, prérogative fondamentale dans la société patriarcale. Jane Austen prend, toutefois, la précaution de lui attribuer de nombreux défauts. C'est, en effet, une femme autoritaire, matérialiste et condescendante. De cette manière, la romancière ne risque pas de déplaire à un lectorat qui ne souhaite pas voir remise en question une des valeurs essentielles de la communauté où il évolue.

Elle réproouve, de la même façon, l'" entail " qui accorde aux seuls héritiers mâles de la famille le droit d'hériter. Mr. Collins, cousin de Mr. Bennet dans *Pride and Prejudice*, occupant actuel de Longbourn, est celui désigné par cet agrément pour lui succéder à la tête de la demeure. Deux femmes attaquent, sans ambages, cet usage qui favorise les hommes : Lady Catherine de Bourgh⁶ et Mrs Bennet⁷, mère des jeunes filles spoliées par le contrat. Toutes deux s'expriment sans détours. Là encore, ces personnages féminins sont dotés de défauts : arrogance et autoritarisme caractérisent Lady Catherine alors que Mrs Bennet se montre obtuse et d'une grande stupidité. Comment les lecteurs décidés à ne voir dans le roman de l'écrivain que l'histoire d'une jeune fille qui s'éprend, peu à peu, d'un homme qu'elle commence par détester et finit par épouser, pourraient-ils y déceler une attaque contre la société et l'expression de la frustration d'une femme à laquelle toute existence économique est déniée ?

Si Jane Austen convoque les lois sur l'héritage pour blâmer la société géorgienne de façon immédiate, elle fait appel à ces mêmes usages pour la dénigrer, de manière détournée, en mettant en scène, comme bénéficiaires de ces coutumes, des hommes inaptes, comme Tom Bertram, dans *Mansfield Park*⁸, ou ridicules, comme Mr. Collins⁹ dans *Pride and Prejudice*. C'est ce procédé d'écriture oblique que Julia Prewitt Brown décrit quand elle note : " The entail in *Pride and Prejudice*, for example, is an instance of overt economic discri-

⁵ Voir Jane Austen, *Sense and Sensibility*, 1811, éd. R. W. Chapman (Oxford : Oxford UP, 1995) 3 : 14.377.

⁶ Voir Austen, *Pride and Prejudice*, 1813, éd. Chapman (Oxford : Oxford UP, 1995) 2 : 6.164.

⁷ Voir Austen, *Pride and Prejudice* 1 : 13.61-62 ; 1 : 23.130 ; 2 : 17.228.

⁸ Voir Austen, *Mansfield Park*, 1814, éd. Chapman (Oxford : Oxford UP, 1995) 1 : 3.23-24.

⁹ Voir Austen, *Pride and Prejudice* 1 : 14.68.

mination against women, yet it becomes engulfed in the presence of its absurd representative, Mr. Collins "¹⁰.

*

C'est, parfois, par le biais de personnages conformes au modèle patriarcal que l'auteur condamne la société et montre, à son lectorat, que l'éducation prodiguée aux hommes ainsi qu'aux femmes fait de ceux-là des êtres irresponsables et superficiels. Sir Thomas Bertram en est l'exemple. Éduqué à devenir le maître des lieux – c'est lui qui dirige Mansfield Park –, c'est un homme autoritaire et froid qui n'a pas su éviter à sa fille Maria une union malheureuse. Le divorce qui s'ensuivra éclaboussera la réputation de la jeune femme. Il reconnaîtra, d'ailleurs, lui-même son erreur au terme d'un cheminement intérieur¹¹.

Les femmes, elles aussi, font l'objet des attaques de l'auteur lorsqu'elles se comportent en épouses parfaites, c'est-à-dire soumises, et en mères dévouées et indulgentes occupant la fonction de faire-valoir y compris dans la diégèse, ainsi que le remarque Claudia L. Johnson à propos d'Isabella Knightley, la sœur d'Emma dans le roman éponyme : " Rather than pathologize Emma's deviations from 'right feminine happiness', the novel introduces Isabella for the sole purpose of making Emma look better by comparison "¹². La description que fait d'elle la narratrice est révélatrice de la critique que formule celle-là concernant l'éducation prodiguée à la jeune femme et qui la conduit à ne plus exister qu'au travers de sa famille : " a devoted wife, a doating mother, and so tenderly attached to her father and sister that, but for these higher ties, a warmer love might have seemed impossible. She could never see a fault in any of them "¹³. La phrase suivante, qu'aucun signe typographique, hormis un point, ni mot de liaison ne joint à la précédente, est, toutefois, lapidaire : " She was not a woman of strong understanding or any quickness " (92). Le lien entre les deux phrases est à rétablir par le lecteur s'il choisit de le faire, comme c'est le cas de Mr. Knightley qui avait, auparavant, décrit la jeune femme

¹⁰ Julia Prewitt Brown, *Jane Austen's Novels : Social Change and Literary Form* (Cambridge : Harvard UP, 1979) 11.

¹¹ Voir Austen, *Mansfield Park* 3 : 17.463.

¹² Claudia L. Johnson, *Equivocal Beings : Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s – Wollstonecraft, Radcliffe, Burney, Austen* (Chicago : The U of Chicago P, 1995) 196.

¹³ Austen, *Emma*, 1816, éd. Chapman (Oxford : Oxford UP, 1995) 1 : 11.92.

en ces termes : " 'Isabella always thinks as he [John Knightley] does' " (5.40), faisant apparaître sa docilité envers son époux, appropriée à son rôle et à sa place dans la société. La narratrice ajoute qu'elle est, même, heureuse de la situation : " passing her life with those she doated on, full of their merits, blind to their faults, and always innocently busy, *might* have been a model of right feminine happiness " [je souligne] (17.140).

Si Isabella Knightley se satisfait de son rôle au sein de son couple, de sa famille et de la communauté où elle vit, la narratrice émet des réserves quand elle utilise le modal " might " pour évoquer le bonheur que se doit d'éprouver une femme qui vit en conformité avec les préceptes de la société patriarcale.

*

De manière tout aussi indirecte, l'inversion des rôles masculins et féminins sert à la romancière à remettre en question la société qui octroie à chaque sexe une fonction bien définie qui n'est pas supposée être modifiée. Aux hommes l'autorité, la vigueur, le courage et la compétence. Les femmes, pour leur part, se doivent de plaire. De plus, leur constitution physique prétendument fragile est censée les rendre dépendantes et sensibles à l'excès.

Pour Jane Austen, ou tout au moins pour la narratrice, aucune règle ne régit les comportements masculins et féminins, comme le souligne Glenda A. Hudson : " In Austen's novels, males are not the sole keepers of male values, nor are women of women's " ¹⁴. Les femmes peuvent, ainsi, être pourvues de traits dits masculins et devenir autoritaires (Lady Catherine dans *Pride and Prejudice*), vigoureuses (Mrs Croft dans *Persuasion*), courageuses et compétentes (Anne Elliot dans *Persuasion*). De même, certains hommes sont soucieux de plaire (Sir Walter Elliot dans *Persuasion*), hypocondriaques (Mr. Woodhouse dans *Emma*), dépendants (Edward et Robert Ferrars dans *Sense and Sensibility*) ou dotés d'une sensibilité excessive (le Capitaine Benwick dans *Persuasion*).

L'ironie n'est pas absente des commentaires de la narratrice quand elle décrit la réaction de l'Amiral Croft lorsqu'il voit, dans la garde-robe de Sir Walter Elliot, les nombreux miroirs, preuves de l'import-

¹⁴ Glenda A. Hudson, " Consolidated Communities : Masculine and Feminine Values in Jane Austen's Fiction " , *Jane Austen and Discourses of Feminism*, éd. Devoney Looser (Basingstoke : MacMillan, 1995) 107.

tance que celui-là accorde à l'apparence physique : " 'Such a number of looking-glasses ! oh Lord ! there was no getting away from oneself' " (*Persuasion* 2 : 1.128). Il est, lui-même, traité avec humour lorsque la narratrice évoque Anne Elliot songeant à la façon dont le couple qu'il forme avec son épouse mène ses affaires matrimoniales :

'My dear Admiral, that post ! – we shall certainly take that post.' But by coolly giving the reins a better direction herself, they happily passed the danger, and by once afterwards judiciously putting out her hand, they neither fell into a rut, nor ran foul of a dung-cart ; and Anne, with some amusement at their style of driving, which she imagined no bad representation of the general guidance of their affairs, found herself safely deposited by them at the cottage. (1 : 10.92)

Ainsi, l'Amiral Croft, habitué à commander des navires, n'est plus maître chez lui mais a bien besoin des compétences de sa conjointe.

Le recours à l'ironie, une des techniques narratives utilisées par la romancière, offre à celle-là, ou à la narratrice, l'occasion de réprover certains aspects du patriarcat en provoquant la sympathie du lectorat qu'elle amuse d'autant plus qu'il s'agit d'un personnage avenant comme l'Amiral Croft ou d'un protagoniste vaniteux et ridicule comme Sir Walter Elliot.

La modalisation compte, elle aussi, parmi les techniques narratives employées par Jane Austen pour permettre aux femmes, non seulement de remettre en cause, de manière oblique, la société patriarcale et les modèles qu'elle impose, mais aussi de s'exprimer et de se redonner, ne serait-ce qu'un peu, la place que la communauté leur conteste. Ainsi Fanny Price, lorsqu'elle repousse Henry Crawford, se conforme, dans sa façon de parler, aux usages en vigueur qui obligent les femmes à faire preuve de soumission et d'auto-effacement : " 'I *should* have thought', said Fanny, after a pause of recollection and exertion, 'that every woman must have felt the possibility of a man's not being approved, not being loved by some one of her sex, at least, let him be ever so generally agreeable. Let him have all the perfections in the world, I think it ought not to be set down as certain, that a man must be acceptable to every woman he may happen to like himself' " (*Mansfield Park* 3 : 4.353). L'utilisation des modaux ainsi que l'emploi de la voix passive, autre stratégie narrative d'indirection, atténuent le refus de la jeune fille qui, en plus de répondre de manière défavorable à la demande en mariage de son prétendant, désobéit aux injonctions de son oncle. La passivation évite, également, à la locutrice de se désigner, ainsi que toutes les autres femmes, comme le sujet

agissant car elle se relègue au rang de complément d'agent. La femme qui ose refuser la main du jeune homme se place en retrait. Elle joue, par conséquent, le rôle que l'on attend d'elle dans sa façon de faire mais manifeste, aussi, sa volonté de décider, pour elle-même, de son destin.

Fanny Price tient une place importante dans cette scène face à un représentant du patriarcat, à la fois par le biais du message qu'elle souhaite transmettre, mais, aussi, à travers la longueur de sa déclaration alors qu'elle parle peu d'habitude. Il s'agit, là, d'un autre stratagème adopté par la narratrice pour donner la parole à ses personnages féminins à qui la société demande de se taire, ainsi que le rappelle Janis P. Stout : " The ideal woman was expected to maintain a deferential quiet "¹⁵.

Miss Bates, protagoniste d'*Emma*, est, quant à elle, d'une grande éloquence, surtout lorsqu'il s'agit de sujets de peu d'importance : " a great talker upon little matters " (1 : 3.21). La place que la société lui dénie, car, en plus d'être une femme, elle est pauvre et célibataire, elle se l'accorde elle-même en prenant la parole de manière abondante, suscitant les moqueries cruelles d'Emma qui se fera réprimander par Mr. Knightley¹⁶. Celui-là offre, ainsi, en tant qu'homme influent et responsable, sa protection à la femme démunie et sans défense.

Le silence, lui aussi, est vecteur de pouvoir. Il sied parfaitement à la femme éduquée pour être obéissante et soumise aux hommes mais il peut, également, devenir synonyme d'opposition et de résistance. Fanny Price se dresse, de cette façon, contre Henry Crawford, tenant du patriarcat, qui tente de la séduire : " I could hardly get her to speak' " (*Mansfield Park* 2 : 6.230) et avoue, à voix haute, son insuccès : " I never was so long in company with a girl in my life – trying to entertain her – and success so ill' " (230). La jeune fille, désargentée et vulnérable, parvient, donc, par son attitude conforme aux préceptes en vigueur, à mettre en échec l'homme puissant qui lui fait face.

C'est aussi la narratrice qui donne la parole aux personnages féminins par l'intermédiaire du style indirect libre. En effet, cette technique narrative permet au lectorat de pénétrer dans les pensées intimes des personnages, plaçant, ainsi, les femmes privées d'existence au premier plan de la narration. Anne Elliot est l'une de ces protagonistes considérées comme une " non-personne " (" nobody " [*Persua-*

¹⁵ Stout 38.

¹⁶ Voir Austen, *Emma* 3 : 7.374.

sion 1 : 1.5]) par son père et par sa sœur Elizabeth. Elle revient, de cette façon, au centre de l'action car la plupart des scènes du roman sont analysées à travers sa perception.

L'analepse, procédé auquel la narratrice a également recours, ménage, de la même façon, un espace notable aux personnages féminins des romans austeniens. Des femmes décédées et, elles aussi, reléguées à la marge au cours de leur existence, reprennent vie. Eliza Brandon, dans *Sense and Sensibility*, et Mrs Tilney, dans *Northanger Abbey*¹⁷, retrouvent, ainsi, place dans la narration et viennent aussi grossir le rang des protagonistes féminines à qui l'on donne la parole même si c'est de manière très détournée, en demandant au locuteur de se remémorer le passé, de façon douloureuse, comme lorsque le Colonel Brandon évoque sa belle-sœur, Eliza, ou réconfortante, quand Eleanor Tilney se rappelle les moments partagés avec sa défunte mère. Ces souvenirs sont, pour elle, l'occasion de recréer une intimité avec celle qui a disparu et qu'elle chérissait. Elle façonne, ainsi, une communauté de femmes qui va l'aider à affronter l'adversité et les périls auxquels nombre de femmes de la société patriarcale doivent faire face : isolement, situation financière précaire, époux imposé, infidèle, parfois brutal, impossibilité de demander le divorce, grossesses rapprochées et répétitives ou décès du conjoint qui les livre, à nouveau, à l'incertitude sur le plan économique.

Ce sont, parfois, des objets qui procurent aux femmes le soutien nécessaire. Alors qu'elle se trouve en exil à Portsmouth, Fanny Price se souvient, avec plaisir, des livres qui garnissaient sa bibliothèque à Mansfield Park¹⁸. Elle se remémore également le grand parc qui entoure la demeure de Mansfield Park tandis qu'elle souffre de l'exiguïté de la maison paternelle. Cela représente, pour elle, une pensée agréable qui lui permet d'échapper au sentiment d'enfermement éprouvé à Portsmouth¹⁹.

Ce n'est, donc, pas en ville que les femmes trouvent consolation lorsque les épreuves les assaillent mais à la campagne où elles profitent de l'air pur et des paysages agréables. Fanny Price, elle qui ne sort jamais, sait apprécier, à sa juste valeur, le panorama qui s'offre à elle lorsqu'elle se rend à Sotherton²⁰. Anne Elliot, pour sa part, se

¹⁷ Voir Austen, *Northanger Abbey*, 1817, éd. Chapman (Oxford : Oxford UP, 1995).

¹⁸ Voir Austen, *Mansfield Park* 3 : 9.398.

¹⁹ Voir Austen 3 : 7.387.

²⁰ Voir Austen 1 : 8.80.

promène avec délectation le long du rivage à Lyme²¹. Ces déambulations dans la nature sont aussi synonymes d'indépendance. Elles procurent aux femmes, cantonnées à l'intérieur de la maison, un moment de liberté pendant lequel elles sont seules et peuvent échapper aux contraintes domestiques ou à la compagnie, parfois inintéressante, des membres de leur famille, comme Jane Fairfax avec sa tante Miss Bates, outre le fait qu'elle se rend à la poste chercher les lettres de son fiancé secret. Elles leur octroient, aussi, la possibilité de manifester leur soutien à leurs congénères. Elizabeth Bennet témoigne, de cette manière, de son affection à sa sœur Jane souffrante lorsqu'elle parcourt plusieurs kilomètres à pied dans des sentiers boueux pour lui rendre visite²². Eleanor Tilney, quant à elle, chemine avec Catherine Morland dans l'allée sombre du parc de Northanger Abbey, promenade préférée de sa défunte mère²³. La complicité ainsi créée entre les trois femmes, les deux jeunes filles et l'absente, contribue au bien-être d'Eleanor qui vit auprès d'un père tyrannique et cupide. Source de bienfaits, la nature donne, également, aux femmes, le pouvoir de la connaissance (" the power of knowledge ")²⁴, car, tapies derrière une haie, il leur arrive de surprendre une conversation riche d'informations²⁵.

Le cheval leur permet, aussi, de se déplacer à l'extérieur de la maison. C'est, toutefois, un moindre vecteur d'indépendance puisque ce sont les hommes qui en sont propriétaires et en disposent à leur gré. Il offre, cependant, à celle qui le chevauche la joie de l'effort physique et de la domination même si celle-là se révèle bienveillante et amicale, car l'animal auquel la jeune fille peut s'attacher, comme Fanny Price à son poney²⁶, est source de joie et de réconfort dans un univers hostile ou, tout au moins, défavorable aux femmes.

La romancière met, de cette façon, et de manière oblique, en parallèle la situation des femmes et celle des animaux, ainsi que le souligne Barbara K. Seeber : " Attitudes toward the natural world were of special significance to women writers, who perceived a relationship between the treatment of nature and the treatment of those construct-

²¹ Voir Austen, *Persuasion*, 1817, éd. Chapman (Oxford : Oxford UP, 1995) 1 : 12.102.

²² Voir Austen, *Pride and Prejudice* 1 : 7.32.

²³ Voir Austen, *Northanger Abbey* 2 : 7.179.

²⁴ Barbara Britton Wenner, *Prospect and Refuge in the Landscape of Jane Austen* (Aldershot : Ashgate, 2006) 89.

²⁵ Voir Austen, *Persuasion* 1 : 10.87-89.

²⁶ Voir Austen, *Mansfield Park* 1 : 4.35.

ed as subordinate "²⁷. Animaux et femmes sont, en effet, placés dans la même situation de dépendance, mais ils peuvent, aussi, s'apporter, mutuellement, tendresse et consolation.

*

Si la nature et ses éléments sont bénéfiques aux femmes, il peut en être de même de la demeure où leur rôle d'épouse, de mère de famille et de maîtresse de maison les confine. Stratégie de contournement par excellence, puisque la maison constitue le cadre même de la sphère domestique, l'utilisation de la demeure et de ses pièces, en particulier du petit salon, fournit à la romancière l'occasion de montrer à ses lectrices, notamment, comment elles peuvent puiser dans un environnement quotidien et familial apaisement, secours et force pour affronter les difficultés inhérentes à leur condition de femmes.

Virginia Woolf, un peu plus d'un siècle après Jane Austen, établira la nécessité, pour les femmes écrivains, d'une " chambre à soi " (" a room of [her] own ")²⁸. Jane Austen, elle aussi, évoque le besoin, pour ses héroïnes, de disposer d'une pièce où elles peuvent demeurer seules et laisser libre cours à leurs émotions. Fanny Price bénéficie, ainsi, de l'ancienne salle de classe déserte depuis le départ de l'institutrice des demoiselles Bertram²⁹. Elle l'a aménagée à son goût et est, donc, devenue la maîtresse des lieux. Charlotte Lucas a, pour sa part, manœuvré avec habileté en vue de s'octroyer une pièce peu attrayante afin que son époux n'y séjourne pas trop longtemps et lui en laisse, par conséquent, l'usage la plupart du temps³⁰. C'est là qu'elle converse avec ses invités ou ses visiteurs car les visites tiennent une place importante dans la vie des femmes. Elles leur servent à nouer des relations avec les autres femmes du voisinage, à échanger nouvelles et informations et à s'apporter un soutien non négligeable lorsque les circonstances l'exigent. Elles leur permettent, également, d'occuper des journées qui pourraient sembler longues lorsque l'on n'a aucune activité professionnelle et peu de distractions comme c'est le cas des femmes au XVIII^e siècle.

²⁷ Barbara K. Seeber, " Nature, Animals, and Gender in Jane Austen's *Mansfield Park* and *Emma* ", *LIT* 13.4 (2002) : 276.

²⁸ Virginia Woolf, *A Room of One's Own – Three Guineas*, éd. Morag Shiach (Oxford : Oxford UP, 1992) 4.

²⁹ Voir Austen, *Mansfield Park* 1 : 16.150-51.

³⁰ Voir Austen, *Pride and Prejudice* 2 : 7.168.

Dans ce petit salon (" parlour "), sphères publique et privée se mêlent. Ann Gaylin exprime, de la manière suivante, l'abolition de la frontière entre les deux : " For Austen, public and private represent interconnected zones of activity, rather than spheres that must be kept separate "³¹. C'est aussi en réunissant le rôle social du petit salon et celui plus intime des confidences et des conversations réconfortantes, car elles offrent aux femmes l'occasion de partager leurs expériences et d'exprimer leur compassion et leur soutien, que Jane Austen peut signaler aux femmes l'utilité réelle des pièces de la maison pour leur protection et pour leur survie psychologique.

*

Tout en laissant ses personnages féminins évoluer dans le contexte que les hommes ont désigné aux femmes comme étant le leur exclusivement et tout en leur faisant tenir la place que la société leur demande d'occuper, la narratrice, ou la romancière, par l'utilisation de stratégies obliques, s'immisce, et permet à toutes les femmes de s'immiscer, dans les interstices que les tenants du patriarcat, hommes ou femmes, leur ont abandonnés. En effet, les techniques auxquelles Jane Austen recourt lui permettent de manifester son insatisfaction au nom de toute la communauté des femmes qui, non seulement, subissent les injustices de la société patriarcale à leur égard mais désirent, aussi, exprimer leur frustration tout en restant dans les limites imposées par les hommes. Elle ne peut, cependant, y parvenir qu'en déjouant l'autorité masculine et en faisant entendre une voix que l'on pourrait qualifier de préfémiste et qui, même si elle ne revendique pas un changement profond de la société, lui offre la possibilité de " dire sans dire ".

³¹ Ann Gaylin, *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust* (Cambridge : Cambridge UP, 2002) 19.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

- Austen, Jane. *The Novels of Jane Austen*. Éd. R. W. Chapman. 5 vols. London : Oxford UP, 1953-54.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman, with Strictures on Political and Moral Subjects*. 1792. Éd. Carol H. Poston. 1975. New York : Norton, 1988. xi + 363 pp.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own – Three Guineas*. 1929. Éd. Morag Shiach. Oxford : Oxford UP, 1992. xxxv + 433 pp.

Sources secondaires

- Brown, Julia Prewitt. *Jane Austen's Novels : Social Change and Literary Form*. Cambridge, MA : Harvard UP, 1979. 185 pp.
- Gaylin, Ann. *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*. Cambridge : Cambridge UP, 2002. xi + 241 pp.
- Hudson, Glenda A. " Consolidated Communities : Masculine and Feminine Values in Jane Austen's Fiction ". *Jane Austen and Discourses of Feminism*. Éd. Devoney Looser. Basingstoke : Mac-Millan, 1995. 101-14.
- Johnson, Claudia L. *Equivocal Beings : Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s – Wollstonecraft, Radcliffe, Burney, Austen*. Chicago : The U of Chicago P, 1995. xvi + 239 pp.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago : The U of Chicago P, 1984. xxii + 287 pp.
- Seeber, Barbara K. " Nature, Animals, and Gender in Jane Austen's *Mansfield Park* and *Emma* ". *LIT* 13.4 (2002) : 269-85.
- Stout, Janis P. *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Joan Didion*. Charlottesville : The UP of Virginia, 1990. xii + 228 pp.
- Wenner, Barbara Britton. *Prospect and Refuge in the Landscape of Jane Austen*. Aldershot : Ashgate, 2006. xiv + 124 pp.

**" STRATÉGIES OBLIQUES
DANS MEMOIRS OF THE REMARKABLE LIFE
AND ADVENTURES
OF MISS JENNY CAMERON :
LECTURES RÉSISTANTES
D'UNE ŒUVRE ANTI-JACOBITE DE 1746 "**

Carine MARTIN

Université Charles de Gaulle - Lille 3 – Université de Nantes

En 1745-1746 eu lieu le dernier acte d'une querelle dynastique entre la famille de Hanovre au pouvoir depuis 1714 et l'ancienne dynastie régnante, les Stuarts, détrônés en 1688. Charles Édouard Stuart, petit-fils de Jacques II, le roi déchu, tenta de reconquérir le trône britannique en s'appuyant sur les partisans de sa dynastie, appelés jacobites. Il fut aidé dans cette tentative malheureuse par ses adhérents écossais. L'insurrection suscita une intense production d'articles, de brochures et de chansons anti-jacobites en Angleterre. C'est dans ce contexte que furent publiés *Memoirs of the Remarkable Life and Adventures of Miss Jenny Cameron* à Londres, en 1746.¹ Cette œuvre écrite sous le pseudonyme d'Archibald Arbuthnot appartient à la catégorie de la biographie scandaleuse et se présente sous la forme d'un octavo de deux cent quatre-vingts pages, publié en douze parties. L'œuvre appartient à un sous-genre de la littérature anti-jacobite, celle qui se focalise sur des personnages féminins favorables à la dynastie Stuart pour discréditer la cause. Jenny Cameron est le personnage le plus souvent exploité dans cette veine. Inspiré d'une femme réelle,

¹ Archibald Arbuthnot, *Memoirs of the Remarkable Life and Surprising Adventures of Miss Jenny Cameron, a Lady, Who by her Attachment to the Person and Cause of the Young Pretender, has Render'd herself Famous by her Exploits in his Service, etc.* (London, 1746).

Jean Cameron, fille d'Allan Cameron of Glendessary, le personnage de Jenny Cameron apparut d'abord dans les journaux, en décembre 1745, puis dans une pantomime, dans trois ballades, dans trois biographies romancées et dans une dizaine de gravures. À l'intérieur de ces différents genres, il existe une forte intertextualité due à de nombreux emprunts ou échos. Toutes ces œuvres possèdent une dimension loyaliste. Elle s'exprime différemment mais tourne, néanmoins, autour de la déviance de Jenny Cameron, qui est présentée soit comme la maîtresse de Charles Édouard Stuart soit comme une guerrière. Cette déviance permet, en effet, de critiquer le prince Stuart et, de façon plus générale, les jacobites qui ont participé au soulèvement. L'héroïne fait donc partie de l'arsenal anti-jacobite. Dans la plupart des cas, d'ailleurs, les œuvres combinent les grandes thématiques anti-jacobites comme la peur du Highlander sauvage, du Français envahisseur ou du catholique pernicieux.

Les *Memoirs*, tout en proposant un point de vue hanovrien, se démarquent des autres œuvres de l'époque appartenant au même genre car sa littérarité même laisse, implicitement, plus de liberté au lecteur. Cet ouvrage échappe à la pure propagande grâce à la préface qui détourne le lecteur d'une analyse uniquement politique des aventures du personnage pour attirer son attention sur les rapports sociaux de sexe. Un point de vue Autre est accessible grâce à une perspective dialogique entre la voix du narrateur, masculin, et celle de sa sœur, Bel, qui s'exprime dans la préface de l'ouvrage. Tous deux ont un point de vue opposé sur la nature et sur les capacités féminines. Aux deux voix narratives correspondent deux types de lecteurs, un lecteur consentant, qui partage les présupposés du narrateur quant à l'hypocrisie des femmes et à leur sensualité débridée, et un lecteur résistant² qui remet en questions la doxa narrative et analysera le parcours de Jenny Cameron comme un exemple d'intelligence et de courage féminins. Le dialogisme de la préface est absent du reste du texte où l'unique instance narrative est masculine. Ce silence de la voix narrative féminine sollicite l'interprétation du lecteur. Le lecteur consentant n'y verra qu'une farce satirique visant à ridiculiser une prise de parole féminine intempestive. Le lecteur résistant, en revanche, sera amené à " faire parler ce silence " pour reprendre l'expression de Pierre Macherey³.

² Le concept du lecteur résistant a été développé par la critique féministe, en premier lieu par Judith Fetterley dans *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington: Indiana UP, 1978).

³ Pierre Macherey, " Dire et ne pas dire ", *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: François Maspero, 1966) 106.

La préface l'invite à délaissier le cheminement linéaire et explicite du narrateur pour suivre la piste oblique tracée par sa sœur et à s'interroger sur les différentes interprétations qu'elle laisse dans son sillage. Les *Memoirs* disent-ils le pré-féminisme, voire le jacobitisme, sans le dire ?

Un texte anti-jacobite

À première vue, l'œuvre est un texte loyaliste parmi d'autres ; elle se présente comme une version élaborée de la biographie d'un personnage anti-jacobite créé dès décembre 1745, Jenny Cameron. Ce personnage sert à diffamer les jacobites sur leur nature même, à montrer les travers de leur caractère, comme s'ils partageaient tous une même tournure d'esprit. Dans le premier texte où apparaît le personnage de Jenny Cameron, un article de 1745, elle est la maîtresse de Charles Édouard Stuart. Elle est décrite comme au chevet d'un prince affaibli : " This young Pretender seem'd very faint and sick, and is very assiduously ministred unto by *Jenny Cameron* " ⁴. La fonction du personnage est, d'abord, de caractériser la déviance morale des jacobites en général et de Charles Édouard Stuart en particulier par le biais d'une sexualité dissolue et, en second lieu, de mettre en relief la faiblesse morale des hommes jacobites, froussards et irrésolus. De cette première représentation découlèrent d'autres portraits du personnage qui continuèrent d'exploiter ces deux dimensions. C'est, en particulier, le cas de trois biographies romancées : *A Brief Account of the Life and Family of Miss Jenny Cameron: The Reputed Mistress of the Pretender's Oldest Son Containing Many Very Singular Incidents* ⁵, " The Life of Miss Jenny Cameron, the Reputed Mistress of the Deputy Pretender ", version abrégée publiée dans une série de portraits de figures jacobites ⁶, et, enfin, les *Memoirs*. *A priori*, ce dernier ouvrage se présente comme une version élaborée et très longue de *A Brief Account* : 280 pages contre seulement 63 pour le second. Néanmoins, les points de convergence entre les deux œuvres sont nombreux : des passages entiers de l'introduction semblent tirés de *A Brief Account*, en particu-

⁴ " Extract of a Letter from a Lady at Preston to her Friend in Town, Dated December 14 ", *London Evening Post* 14 Dec. 1745: 1.

⁵ *A Brief Account of the Life and Family of Miss Jenny Cameron: The Reputed Mistress of the Pretender's Oldest Son Containing Many Very Singular Incidents* (London, 1746).

⁶ " The Life of Miss Jenny Cameron, the Reputed Mistress of the Deputy Pretender, " *The Lives of Arthur Lord Balmerino, William Earl of Kilmarnock, George Earl of Cromertie, Jenny Cameron, and Simon Lord Lovat* (London, 1746) 149-205.

lier en ce qui concerne la généalogie du clan Cameron ; de plus les trames narratives sont proches. *A Brief Account* retrace l'enfance agitée de Jenny Cameron, petite-fille rebelle à l'autorité, puis son adolescence dissolue puisqu'elle devient la maîtresse de plusieurs hommes. Elle embrasse ensuite une carrière militaire travestie en homme pour suivre l'un de ses amants avant de rentrer chez les siens et d'entretenir un commerce illicite avec son frère. En 1745, elle apporte des hommes aux troupes rebelles lors du lever de l'étendard et suit l'armée dans ses déplacements en Écosse. L'intrigue est la même dans les *Memoirs*, même si la fin diverge légèrement : l'héroïne aide son frère cadet au plan financier et son rôle militaire auprès de l'armée jacobite est beaucoup plus important. Les *Memoirs* ne sont, néanmoins, pas une copie de *A Brief Account* : les personnages secondaires sont différents et la trame narrative diverge dans les détails. La connivence est, cependant, bien là ; ainsi, dans les *Memoirs*, les parents de l'héroïne évoquent l'idée d'envoyer cette dernière dans un couvent français, sans le faire, alors que l'épisode du couvent catholique est exploité dans *A Brief Account* pour souligner la débauche qui y règne. Cet épisode où une jeune fille est dévergondée par un prêtre est inclus à la fin des *Memoirs* dans une digression relative à un personnage annexe. Le narrateur semble faire un signe entendu au lecteur qui aurait lu *A Brief Account*. En fin de compte, le personnage semble être utilisé de la même manière dans sa dimension anti-jacobite : un long développement sur la déviance du personnage par rapport aux normes féminines et une conclusion plutôt rapide proportionnellement, portant sur sa participation au soulèvement jacobite permettent de présenter les jacobites comme une bande disparate d'aventuriers. Les mœurs dissolues de Jenny Cameron signent l'amoralité des jacobites et le fait qu'ils aient besoin d'une femme pour lever des troupes montre leur manque d'organisation : ils ne constituent pas une véritable armée. Le personnage sert, de manière invariable, à présenter le mouvement jacobite comme le parti du chaos, de la décomposition morale et sociale.

Cependant, le texte lui-même se prête à la décomposition : si, au lieu de considérer le tout, on en envisage les parties, un sens nouveau se dégage. Certains éléments du discours viennent en effet corrompre le sens explicite de l'œuvre et invitent le lecteur circonspect à adopter une lecture oblique.

Principes de décomposition du discours

Des motifs apparaissent qui viennent mettre en exergue l'instabilité du discours sur les plans thématique et narratif, mais également en

ce qui concerne la caractérisation du personnage. Le thème du faux-semblant, l'irruption d'un point de vue féminin dans la préface et, enfin, la figure de l'amazone sont autant d'éléments qui corrompent le discours et peuvent pousser certains lecteurs à chercher des sens cachés.

Le thème du faux-semblant est un motif récurrent dans les *Memoirs*. Dès la préface, le narrateur attire l'attention du lecteur dans cette direction : il présente son histoire comme un exemple confirmant les préjugés sur les femmes, changeantes, calculatrices, ambitieuses et, surtout, fourbes. La femme vertueuse a un amant caché, la dévote va à l'église pour révéler le dieu Cupidon, en résumé : " There is scarce one Woman in ten Thousand but what is a Hypocrite " (iv). Dans le corps du texte, le thème de la dissimulation revient fréquemment : la jeune Jenny Cameron affecte le masque de la vertu le jour pour mieux s'acoquiner avec les domestiques, le soir venu. C'est jusqu'à son identité que Jenny dissimule, puisqu'elle affecte tour à tour d'être un homme, Charles Fraser, une épouse, Mrs Douglas, et même une reine, " the Queen of the Highland Rovers " (195). Mais le narrateur ne manque pas de souligner que l'héroïne est une contrefaçon d'homme : sa relation amoureuse avec Miss Mackintosh est vouée à l'échec car il lui manque un attribut essentiel qui fait conclure à l'héroïne : " I shall never be so happy as to be bless'd with the Possession of your Person " (137). En outre, elle n'est pas non plus une veuve véritable puisque le serment qui la lie au capitaine Douglas n'est qu'un simulacre : " The Preliminaries being thus settled and agreed upon by our mutual Consent, there wants only a Ratification of the Treaty, which according to the Laws of Love, must be sealed by a hearty and reciprocal Kiss, and thus I bind myself ever to be ours, and yours only " (109). De même, sa royauté est une singerie : elle est une reine de pacotille à la couronne d'étain (" The Crown, it must be noted, was nothing but a Coronet of Tin " [195]) qui règne sur un royaume fantôme (" Kingdom of Spectre " [180]), ses sujets étant des bandits et son palais, une grotte. Cette thématique du faux-semblant peut attirer l'attention du lecteur sur le fait que le texte lui aussi n'est peut être pas ce qu'il semble être. En particulier, les identités fluctuantes de l'héroïne peuvent faire écho à la fausse identité du rédacteur de l'ouvrage qui se dissimule derrière le pseudonyme d'Archibald Arbuthnot, mais aussi aux ambiguïtés intrinsèques au jeu entre le narrateur et la narratrice.

L'instabilité de la voix narrative est mise en exergue par l'irruption d'une seconde voix dès la préface. Dans cette partie du texte, le nar-

rateur présente l'histoire de Jenny Cameron comme un exemple confirmant les préjugés sur les femmes. À la saillie misogyne succède une défense du sexe amenée grâce à l'incursion d'une narratrice, Bel, la sœur du narrateur. Le narrateur explique l'introduction d'un point de vue féminin par les circonstances de la rédaction du texte :

I had here, I thought, concluded my *Preface*, and accordingly laid down my Pen, it being Nine o'Clock in the Evening, and went to a neighbouring Coffee-House to smoke my Pipe, and read the News. My Sister Bel, who is a pert Hussy, and among pretty Fellows, whom she often rallies with a good deal of Humour, passes for a Wit: She, I say, happening to go to my Study, as she frequently does in my Absence, to amuse herself among my Books, casting her Eyes upon this Essay, which I had left upon my Desk, read it over, and it seems, was not a little nettled at the Freedom I had taken with her Sex: For the next Morning, when I sat down to revise what I had written overnight, I found, to my no small Surprize, she had been exercising her Talents in vindicating her own Sex from the Reflexions which she had read in the foregoing Preface; and had the Impertinence to begin her Scribble close under the last Line I had wrote. (xiii-ix)

L'incursion d'une focalisation féminine dans le texte est due à une réalité extra-discursive : l'invasion du bureau du narrateur par une femme. La narratrice est vue comme proche du narrateur, puisque c'est sa sœur. Elle se révèle être un double inversé, puisqu'ils sont de sexe opposé et ont un avis contraire sur les femmes. Cet empiètement de Bel est importun, elle n'est pas invitée à pénétrer dans l'univers masculin du bureau. De même, son point de vue n'est pas le bienvenu dans le texte, comme le dénotent les termes réducteurs employés à propos de Bel, à commencer par ce prénom francisé qui la place dans la catégorie des jolies femmes qui se servent de leur esprit pour briller en société, comme semble le confirmer l'expression " passes for a wit [...] among pretty fellows " (viii). La condescendance prend également pour cible la tentative de la narratrice : sa participation à l'écriture du texte est rabaissée à un gribouillis (" scribble " [ix]). Néanmoins, afin de préserver ce point de vue féminin à l'intérieur de la préface, le narrateur affirme qu'il a laissé le passage écrit par sa sœur pour en exposer le ridicule :

Now the only Way I could think of to punish her for this saucy trick, was, to shew the World how weakly she has managed her Defence, how little can be said in behalf of the Sex, and that Woman, notwith-

standing all her boasted Wit, has no more Reason than a Horse, nor Docility than a Hog. (ix)

Ainsi, le lecteur consentant peut minimiser la présence d'une voix féminine dans la préface car elle peut être perçue comme un élément faisant partie intégrante de la satire contre les femmes. Le lecteur résistant, quant à lui, peut être incité à prendre de la distance par rapport à la voix narrative masculine dans la suite du texte.

La présence de Bel ne s'arrête pas à la préface car le narrateur invite implicitement le lecteur à se poser en juge entre les deux partis. C'est à lui de décider, au vu de l'histoire de Jenny Cameron, qui, du frère ou de la soeur, offre le point de vue le plus juste sur les femmes : " I shall only add that the following Memoirs of the Life of *Jenny Cameron*, will give incontestable Proofs, that every Thing which I have affirm'd of her Sex is true; and that whatever my pert Sister has advanc'd in Contradiction thereto, is merely the Fruit of her own Invention " (xii). Par le biais de cette invitation voilée, le lecteur perspicace prend conscience du point de vue que Bel pourrait exprimer durant toute la narration. Le texte est dialogique dans le sens où il s'effectue à deux voix et, même si la seconde ne s'exprime pas directement dans le corps du texte, certains lecteurs peuvent être conscients de son existence. Chaque fois que le narrateur fait un commentaire désobligeant sur Jenny Cameron, il ne peut que se souvenir que Bel aurait fait une remarque opposée. La préface propose donc, sans le dire, une stratégie de lecture résistante qui remet en cause le point de vue exprimé par l'autorité narrative masculine dans le reste du texte.

Comme la préface est coupée en deux entre le frère et la sœur, de même le texte est coupé en deux par la partie centrale du séjour de Jenny chez les " Highland Rovers ". Dans la première partie de la narration (13-170), la jeune fille enfreint les règles en explorant sa sexualité et son genre. Les commentaires du narrateur sont nombreux et viennent rappeler la norme en matière de conduite féminine. Le séjour chez les bandits offre une parenthèse enchantée où la jeune femme n'est plus soumise aux conventions. Elle y fait l'expérience de l'égalité des sexes puisque, en tant que reine des bandits, elle participe, dans la même mesure, à toutes les activités de son époux, qu'il s'agisse des attaques sur les Lowlanders ou des visites diplomatiques aux chefs de clan. Dans la deuxième partie de l'ouvrage (206-80), le narrateur ne fait quasiment plus entendre sa voix alors que Jenny s'introduit dans les champs les plus fermés aux femmes : l'économie et la politique. Même si la voix narrative féminine n'est jamais explicite

dans le corps du texte, l'effacement progressif de la voix narrative masculine invite le lecteur résistant à se poser la question suivante : la voix du frère n'était-elle qu'un leurre, une reconnaissance de la norme pour la forme ? Le thème du travestissement allié à la dialogie de la préface interpelle : la narratrice a-t-elle avancé masquée se faisant passer pour un narrateur pour mieux dire sans dire ?

Un autre élément vient décomposer le discours explicite de la norme : la nature même du personnage principal. Héroïne inventée par des écrivains de Grub Street à des fins propagandistes, Jenny Cameron se caractérise par deux tropes bien connus du public du XVIII^e siècle : la courtisane et l'amazone. Dans les *Memoirs*, ces deux figures fonctionnent comme deux pôles qui ne s'entremêlent pratiquement jamais : Jenny Cameron est une jeune femme dissolue dans la première moitié du livre puis une guerrière dans la seconde. Le recours à des tropes anciens n'est pas sans conséquence pour la fonction propagandiste du personnage. Si ces éléments permettent de le situer dans un système de pensée pré-existant, la profondeur de certains tropes, voire leur ambivalence, peut nuire au dessein univoque des rédacteurs hanovriens. Les représentations de Jenny Cameron en tant que courtisane ne prêtent pas à l'ambiguïté car la vertu des femmes, leur valeur en tant que personnes, étaient intimement liées à leur chasteté.⁷ En revanche, la représentation de Jenny Cameron en tant qu'amazone peut venir perturber l'univocité du discours. L'héroïne excelle dans le maniement des armes et se révèle un chef de guerre exemplaire. Fin stratège, les plus belles victoires jacobites lui sont dues. Dans les *Memoirs*, Jenny Cameron dépasse Charles Édouard Stuart dans sa stature de chef de guerre. Son omnipotence dévalue les capacités du prince qui apparaît comme un suiveur plutôt que comme un initiateur :

Thus, Jenny, by her Zeal, Capacity, and Activity in the Service, endeared herself exceedingly to the Pretender, who would undertake nothing without previously taking her Opinion upon it, which he always found rational and judicious; and whenever he departed from it, in Complaisance to his leading Men, he had generally Reason to repent it. (264)

Charles Édouard ne prend jamais de décision seul, il obéit soit à Jenny Cameron soit aux membres de son conseil de guerre. L'omni-

⁷ Voir Katharine Kittredge, *Lewd and Notorious: Female Transgression in the Eighteenth Century* (Ann Arbor: U of Michigan P, 2003).

potence de cette amazone qui surpasse jusqu'aux conseillers militaires du prince Stuart fait apparaître les hommes comme insignifiants. Non seulement elle initie l'action, mais elle se situe au cœur du combat. Ainsi, elle éclipse les personnages masculins lors de la bataille de Prestonpans, qui est décrite uniquement en référence à Jenny Cameron. Son régiment masque l'armée jacobite dans ce passage, ce qui donne l'impression qu'elle est le chef de l'armée en lieu et place de Charles Édouard Stuart :

In fine, the Rebels got the Victory, which was owing, in a great Measure, to her and her trusty Myrmidons. After the Battle was over, by the Flight of the King's Forces, Jenny wou'd suffer no more Blood to be spilt by the troops under her Direction; but took all imaginable Care of the Wounded, and let no injury be done to the Prisoners.
(267)

Le but des propagandistes est d'amoindrir la stature du commandement jacobite, en particulier Charles Édouard Stuart mais, ce faisant, le personnage de Jenny Cameron atteint des proportions mythiques, comme le laisse entendre la référence aux Myrmidons, peuple guerrier qu'Achille conduisit au siège de Troie. Jenny Cameron se substitue donc ici à Achille lui-même. Critiquée par le narrateur dans la première partie pour ses excès sexuels, la valeur du personnage s'inverse dans la seconde partie du livre où elle devient une héroïne aux qualités homériques. Le lecteur est donc amené de la réprobation à l'admiration, ce qui peut le conduire à changer de point de vue sur la première partie puisque ce sont les traits qui faisaient de Jenny Cameron une figure féminine réprouvée, qui font d'elle une guerrière célébrée. La dissimulation qui permettait à la jeune fille de feindre la vertu tout en s'acoquinant avec les domestiques permet au chef militaire de gagner la bataille, en feignant un repli pour mieux tendre une embuscade. L'instabilité de la caractérisation du personnage, courtisane puis amazone, blâmée puis admirée décompose le discours puisque les valeurs incarnées par le personnage s'inversent. Ce renversement invite le lecteur circonspect à reconsidérer le point de vue présenté sur l'héroïne dans la première partie. Les travers de la petite fille puis de la jeune fille, dus à un tempérament dominé par la chaleur, n'auraient pas été des défauts mais des qualités si elle avait été un garçon. Ardeur, volonté, combativité l'ont conduite au déshonneur lorsqu'elle faisait encore partie de l'univers normatif des femmes mais ces traits deviennent des qualités une fois qu'elle investit l'univers masculin de

la guerre. Le lecteur sensible à l'instabilité du discours est amené à un travail de recomposition du texte dans une perspective préfémiste⁸.

Recomposition du discours : perspective préfémiste... et jacobite ?

Le dialogisme invite à décomposer le discours. L'introduction d'une voix Autre permet au lecteur de se distancier du point de vue du narrateur et d'être conscient, pendant la lecture, de la possibilité d'une perspective adverse. Par conséquent, ce dialogisme esquissé permet des lectures résistantes des *Memoirs*, en ce qui concerne la nature des femmes et leur légitimité dans la sphère politique. La décomposition du discours ne va pas sans une recomposition de ce dernier, une recomposition préfémiste ici.

En effet, le point de vue de Bel est préfémiste : elle défend le sexe en récusant les préjugés aristotéliens par le recours à la raison. Elle passe en revue les plus communs à travers une série de questions : " But I would fain know, from whence they derive this their pretended Privilege and Prerogative? Is it from their superior wisdom? [...] Is it from their boasted Strength and Robustness that they claim their Authority? Do they ground their Pretensions on their more comprehensive Understanding and deeper Judgements [...] " (x). Bel récusé les attaques misogynes par des exemples pris dans la vie courante (l'art consommé des femmes écrivains) ou dans l'Antiquité (l'existence des Muses), mais son argument-clé concerne l'éducation. Comment affirmer que l'homme possède un jugement supérieur quand la femme n'a pas le même accès au savoir?

Now, Sir, were there Academies and Universities (what Pity it is there are none!) for the Instruction of the Ladies in all Parts of Literature, as there are for the Men, don't you in your Conscience believe, that the Pieces they should produce, would attract the Admiration of Mankind, as much, nay, infinitely more, than any Thing that ever yet dribled from any of their hum-drum Noddles? (xi)

⁸ Le terme " féminisme " ne peut s'appliquer à la réalité du XVIII^e siècle car il fut forgé ultérieurement pour faire référence à un mouvement bien précis. Les termes " préfémiste " ou " proto-fémiste " sont largement utilisés pour faire référence aux femmes qui avaient conscience de faire partie d'une catégorie genrée et qui en contestaient les limites imposées par la société. Joan K. Kinnaird définit ainsi le préfémisme: " an identification with her sex as a whole and a personal commitment to the advancement of women [...] " (" Mary Astell and the Conservative Contribution to English Feminism ", *The Journal of British Studies* 19.1 [1979]: 58).

L'impertinence de Bel rappelle celle de [Sophia] dans *Woman Not Inferior to Man*⁹ puisque la première montre que, dans les circonstances actuelles, si peu favorables aux femmes, ces dernières parviennent malgré tout à se hisser au niveau des hommes. Si elles recevaient la même éducation, elles les surpasseraient certainement. Bel, comme [Sophia], démontre, en réalité, la supériorité du sexe féminin, avec une certaine dose de misandrie, qui répond à la misogynie ambiante. Pour Bel, les hommes sont prétentieux mais finalement dupes. Les invectives contre son frère (" unsufferable Coxcomb " [ix], " old fusty Batchelor " [ix], " my foolish Brother " [ix]) répondent aux expressions " pert Hussy " (viii) et " saucy Baggage " (ix) employées par le narrateur à l'encontre de sa sœur.

Les échos avec le texte de [Sophia] sont nombreux, cette intertextualité joue un grand rôle dans la recomposition du discours dans une perspective préféministe. Ainsi, le titre de l'ouvrage de cette dernière, *Woman Not Inferior to Man; or, A Short and Modest Vindication of the Natural Right of the Fair Sex to a Perfect Equality of Power, Dignity, and Esteem, with the Men*, laisse entendre qu'elle veut démontrer l'égalité entre hommes et femmes mais le corps du texte met en avant la supériorité des premières : " A little experience is sufficient to demonstrate how much fitter we are to be guardians over them [men], than they are to be such over us " (*Woman Not Inferior to Man* 21). [Sophia] prend même Aristote à contrepied et étaye la supériorité intellectuelle des femmes grâce à des arguments physiologiques :

Even among the *Men* it is universally observ'd, that the more gross and lumpish are commonly stupid; and that the more delicate, are on the other hand, ever the most sprightly [...] Now it is too well known to need any support, that the organs in our sex are of a much finer, and more delicate temperature than in theirs; and therefore, had we the same advantages of study allow'd us which the *Men* have, there is no room to doubt but we should at least keep pace with them in the *sciences*, and every useful knowledge. (24)

Comme Bel, [Sophia] invective les hommes en ayant, par exemple, recours aux expressions " stubborn brats " (18) et " fools " (20).

⁹ [Sophia], *Woman Not Inferior to Man; or, A Short and Modest Vindication of the Natural Right of the Fair Sex to a Perfect Equality of Power, Dignity, and Esteem, with the Men* (London, 1739).

L'existence de Bel et de son point de vue en faveur des femmes permet une lecture préféministe des aventures de Jenny. La jeune fille pâtit d'une éducation défaillante qui ne lui permet pas de développer sa raison. Elle est ensuite victime des normes qui ne s'appliquent qu'aux femmes puisque l'exploration de sa sexualité lui apporte le déshonneur et la prive pour toujours d'un avenir conforme aux attentes sociales alors même que les hommes qui la rejettent, à l'instar de M. Lindsay, ou la déconsidèrent, comme le capitaine Douglas, sont expérimentés en matière amoureuse. Le texte montre que le rejet familial et social dont est victime l'héroïne, et non sa nature profonde, détermine sa carrière hors norme. La deuxième partie de l'ouvrage met en évidence que, grâce à l'expérience acquise, et à l'apprentissage d'un savoir (le maniement des armes, auprès du roi des bandits), Jenny Cameron développe des qualités qui font d'elle l'égale, voir la supérieure, des hommes. Elle incarne certaines idées présentes dans les écrits pré-féministes, comme l'ouvrage de [Sophia]. L'héroïne se montre, en effet, tout à fait capable de se gouverner elle-même ; elle n'a plus besoin d'hommes pour la conseiller dans la seconde partie du livre. Elle est indépendante aux plans financier et moral, elle est à même de faire ses propres choix, comme celui de quitter les bandits, de venir en aide à son frère cadet et de se lancer dans le commerce. Elle est capable d'enseigner aux hommes l'art des armes aussi bien qu'un autre homme. Il est même possible de voir, dans ce statut d'enseignante en arts martiaux, une synthèse des idées développées par [Sophia] dans son chapitre six, sur les capacités professorales des femmes¹⁰ et, dans le chapitre sept, sur leur capacités militaires¹¹. Les compétences de Jenny, en tant que reine des bandits puis chef de guerre pour Charles Édouard Stuart, la qualifient en ce qui concerne son aptitude à gouverner et à guerroyer. Ses capacités intellectuelles sont attestées par le fait que ses solutions sont invariablement meilleures que celles des conseillers du prince Stuart. Jenny démontre que Bel et [Sophia] avaient raison : l'acquisition de connaissances lui permet non seulement d'égaliser les hommes mais aussi de les surpasser. Il lui a juste fallu se libérer du poids des habitudes et des préjugés, que [Sophia] condamnait, pour pouvoir développer pleinement ses compétences. Elle a pu le faire dans le cadre hors la loi du campement des bandits, monde où les conventions habituelles étaient suspendues. En

¹⁰ [Sophia], " Whether the Women Are Naturally Capable of Teaching Sciences, or Not ", 39-48.

¹¹ [Sophia], " Whether Women Are Naturally Qualified for Military Offices, or Not ", 49-56.

fait, les personnages féminins et masculins qui avaient des idées reçues sur les femmes (les membres de la famille de l'héroïne puis le capitaine Douglas, dans une certaine mesure) freinaient le développement de Jenny. Une fois libérée des conventions sociales, elle atteint le statut dont rêvent les préféministes : une femme indépendante, avisée, possédant des compétences apprises qui la font entrer dans la sphère publique, lui permettant de traiter d'égal à égal avec les hommes.

En ouvrant les perspectives sur Jenny Cameron, en la présentant non pas comme entravée par sa nature mais comme étant l'égal des hommes, le narrateur/la narratrice ouvre le champ politique aux femmes. En effet, l'exclusion de ces dernières reposait sur des préjugés sur leur nature que le personnage invalide. Dans les *Memoirs*, les femmes font de la politique en toute légitimité ; c'est le cas de l'héroïne principale mais aussi des autres " dames rebelles ". La légitimité de l'action de Jenny Cameron dans la sphère politique provient de son mérite. Dans le monde des bandits, le roi est élu sur cette unique base : il doit être le meilleur de tous les malfrats. Un phénomène similaire explique l'entrée de Jenny dans le monde des chefs de clans puis des chefs de guerre de Charles Édouard Stuart. Elle y gagne un droit d'accès car elle est le meilleur guerrier, puis le meilleur stratège. L'idée de la supériorité féminine est une arme à double tranchant. D'une part, l'existence, même fictionnelle, de Jenny prouve que les femmes peuvent être meilleures que les hommes, ce qui remet en question la supériorité " naturelle " de ces derniers. Mais, d'autre part, cette exceptionnalité restreint l'entrée des femmes dans le monde masculin puisqu'elle est uniquement réservée à celles qui parviennent à les surpasser. Pour acquérir une légitimité politique, Jenny doit accaparer toutes les vertus masculines de bravoure et de raison.

La légitimité des femmes jacobites ne provient pas de leur mérite, mais plutôt de l'intervention, discrète, du narrateur à moins que cela ne soit de la narratrice travestie puisque l'existence des femmes jacobite est abordée dans la seconde partie de l'ouvrage. En utilisant le ton du constat quand il traite leur existence, il légitime leur rôle : " For the Women were as warm and as active in the Cause as the Men, and promoted it as much as possible within their Sphere of Action " (250). Le narrateur les décrit comme une coterie jacobite, au même titre que les chefs de clans. Comme eux, elles se rassemblent pour discuter entre elles ; en atteste le recours aux termes " Cabals " et " private Assemblies " (250). De plus, elles ne font pas ce que les

hommes leur ordonnent, elles sont indépendantes. Le texte est singulièrement pauvre en critiques à leur égard. Aucune référence n'est faite à un quelconque intérêt amoureux pour le jeune prince ou à une passion exagérée qui rendrait leurs actions répréhensibles, contrairement aux autres textes anti-jacobites prenant comme personnages principaux des femmes, à l'instar de *Female Rebels*.¹² Aucun commentaire ne vient souligner qu'en entrant dans le champ de la politique, les femmes excèdent le domaine domestique qui leur est propre. Au contraire, le narrateur souligne que les femmes restent dans la sphère féminine (" within their Sphere of Action " [250]) alors même qu'elles pénètrent la sphère politique.

Le texte permet de voir quels genres d'action politique étaient accessibles aux femmes d'une manière plus complète et complexe que les autres textes de la période. Ainsi, elles participent à la levée des fonds et elles encouragent les soldats : " Whenever a Clan was mustered for Exercise, some of them were sure to be there animating the Men, and encouraging them to behave with Spirit and Bravery for their King and Country, whenever they should be called to Action [...] Sometimes a Collection was made among them to be given to the Soldiers " (250). Ces exemples semblent dans la norme, ces actions sont semblables à celles qu'une femme hanovrienne recommandait à ses compatriotes dans *An Epistle from a British Lady to Her Countrywomen* (8-11, 16-17)¹³. Cependant, les femmes britanniques n'étaient pas censées aller encourager les hommes sur le champ d'exercice, juste leur mari ou leur fils à la maison. Mais le narrateur présente aussi des exemples qui excèdent davantage la norme sans aucun commentaire critique, ce qui tranche avec la première partie du texte où le narrateur intervenait pour rappeler la norme en matière de conduite féminine. C'est le cas d'Anne Mackintosh, " parfaite amazone " (" a perfect Amazon " [*Memoirs* 251]) qui commande galamment ses hommes à Culloden. Jenny incarne aussi d'autres types d'action féminine. Elle n'est pas que femme soldat ou général. Elle fait aussi office de messagère entre les différents clans (252) et, surtout, ses talents d'informatrice sont reconnus et, par ce biais, ceux des femmes en général :

While the Rebels lay at *Perth*, *Jenny* employ'd herself in visiting the Ladies of the Town, and in receiving Visits from them; and having

¹² *The Female Rebels* (Edinburgh, London, 1747)

¹³ *An Epistle from a British Lady to Her Countrywomen, on the Occasion of the Present Rebellion* (London, 1745).

an admirable Talent at fishing out Secrets [...] she soon had a perfect Information of every Thing that related to her Master's Concerns [...] And this was *Jenny's* constant Practice in every Town they came to, whereby she did singular Service to her Master's Cause, and no small Damage to the friends of the Establishment. (263)

Le narrateur reconnaît l'importance du rôle d'informateur occupé par les femmes. Ce qui est couramment dénoncé comme un défaut féminin peut se révéler être une arme de guerre redoutable. Les réseaux de sociabilité féminins peuvent s'avérer plus politiques qu'il y paraît et la conversation des dames moins futile que ne le laissent supposer les préjugés. En fin de compte, les *Memoirs* présentent toutes les femmes jacobites comme étant, sinon politiquement actives (le texte peut sous-entendre que les dames ne livrent pas les secrets de leur plein gré), du moins sensibilisées aux questions politiques. En effet, les femmes que l'héroïne rencontre lors de la progression de l'armée vers le sud sont capables de la renseigner sur les affinités politiques des habitants principaux de la ville traversée.

Les *Memoirs* se singularisent par la présence de deux voix narratives dans la préface. À l'intérieur du texte, ce dialogisme ouvre des perspectives autres sur les femmes et sur leur rapport à la politique. Bel fait entendre une voix préfémiste qui se fait parfois l'écho de celle de [Sophia]¹⁴. Une lecture résistante de l'ouvrage fait apparaître Jenny Cameron en héroïne préfémiste : dégagée des contraintes oppressantes de la bonne société, elle devient capable de s'épanouir en tant qu'individu ; l'accès au savoir, même s'il s'agit d'un savoir hors-la-loi, lui fait acquérir un statut d'égalité par rapport aux hommes. En atteignant l'indépendance tant morale et intellectuelle que financière, l'héroïne accède à la sphère politique, mais il n'y a pas que cet être exceptionnel qui peut prendre part aux affaires publiques. En présentant le groupe des " dames rebelles " comme un groupe jacobite à part entière, les *Memoirs* légitiment le rôle des femmes en politique. Le narrateur offre un tableau riche et varié des activités féminines qui vont de la levée de fonds à l'espionnage en passant par le soutien moral des troupes. Les *Memoirs* sont difficiles à classer. Leigh Eicke, chercheuse américaine qui a étudié l'ouvrage, ne sait comment concilier son anti-jacobitisme et son préfémisme : " Perhaps this text is meant to conciliate strong anti-jacobite sentiment with more moderate feelings. The preface acknowledges that the misogyny of anti-jacobitism has

¹⁴ Aucun indice ne prouve qu'elle l'ait réellement lue, même si les *Memoirs* sont écrits sept ans après *Woman Not Inferior to Man*.

itself become an appropriate target for satire, and the piece itself is something of a satire of the anti-feminist propaganda of *Female Rebels* and *An Epistle* "15. Il est vrai que le préfémisme du texte tranche avec la majorité des œuvres anti-jacobites qui sont misogynes au possible. Une hypothèse pourrait être que les *Memoirs* sont une œuvre préfémiste travestie en ouvrage anti-jacobite. Le discours anti-jacobite de la norme permet de faire passer, par l'oblique, un message préfémiste. Est-il possible d'aller plus loin et d'envisager une interprétation jacobite du texte ?

L'omniprésence de la figure du renversement au niveau des motifs mais aussi au niveau narratif peut laisser présager un retournement des valeurs anti-jacobite exprimée de façon explicite dans le texte ; néanmoins, il semble exagéré de classer les *Memoirs* dans la catégorie des textes codés jacobites. Si le narrateur est misogyne et hanovrien, puis préfémiste, cela sous-entend-il qu'il puisse être jacobite? Le texte ne l'est jamais ouvertement mais la mise en cause du point de vue du narrateur dans la préface invite à des lectures inversées.¹⁶ La présence de Bel à l'ouverture du texte encourage, de façon explicite, une lecture préfémiste de l'œuvre. En prenant systématiquement le contrepied de son frère, n'incite-t-elle pas à glisser du domaine du genre à celui de la politique et à s'opposer à la lecture hanovrienne du narrateur? Si la décomposition du texte et l'instabilité que cela engendre laisse le champ ouvert à des retournements de sens, donc à un retournement de sens politique aussi, il n'existe, cependant, aucune voix jacobite dans le texte alors qu'il existe plusieurs voix préfémistes : celle Bel à laquelle s'ajoute parfois celle de personnages féminins comme Lady Mackintosh ou Jenny Cameron qui donnent, de manière explicite, leur avis sur les rapports entre hommes et femmes. Or, si certains personnages sont jacobites, ils ne s'expriment jamais à propos de leur jacobitisme, il n'y a donc aucune voix jacobite dans le texte. Si la décomposition du texte peut laisser ouvertes certaines portes interprétatives, il n'y a en aucun cas de recombinaison jacobite du texte.

¹⁵ Leigh A. Eicke, " The Extremity of the Times: Women and Jacobitism in British Literary Culture ", Diss. (U of Maryland, 2003).

¹⁶ Theresa Braunschneider se montre moins nuancée et affirme que l'ouvrage peut être considéré comme un texte jacobite codé ; voir " A Composition of Contrarities: Jacobitism and Ambivalence in the Memoirs of [...] Miss Jenny Cameron ", 2003, texte la communication faite en 2003 dans le cadre de la conférence annuelle de la Eighteenth-Century Scottish Studies Society à Charleston, envoyé à l'auteur du présent article.

Ce sont peut-être plutôt les silences qu'il faut interroger ici : des éléments présents habituellement dans les écrits loyalistes et qui seraient absents des *Memoirs*. En ce qui concerne le personnage principal, tout au plus peut-on noter que Jenny Cameron se démarque, dans les *Memoirs*, des autres personnages féminins utilisés dans la propagande anti-jacobite qui sont le plus souvent présentées comme passionnément amoureuses de Charles Édouard Stuart ou alors comme des Furies à la cruauté sans borne. En effet, contrairement à d'autres textes mettant en scène le personnage, Jenny Cameron n'est pas l'amante du prince Stuart et elle se montre sage, mesurée et clémente en tant que chef de guerre. Le point de vue préféministe vient amoindrir la déchéance morale attachée aux excès commis dans sa jeunesse ainsi que celle liée à sa transgression du rôle féminin. Néanmoins, l'héroïne est utilisée pour amoindrir les hommes jacobites qui pâlisent de la comparaison avec l'amazone. La critique de Charles Édouard Stuart et de ses chefs de guerre est bien présente et le narrateur ajoute plusieurs paragraphes loyalistes qui reprennent des thèmes et les figures récurrents de l'argumentaire anti-jacobite. Le roi Georges est présenté comme le défenseur des libertés et de la propriété alors que le " jeune prétendant " est associé au papisme, à la tyrannie et aux puissances étrangères, comme dans cet extrait ouvrant la partie portant sur le soulèvement de 1745 :

He [Donald Cameron of Lochiel] cou'd not be unsensible of the little Ground there was for Complaints of Oppression of any Sort, under the Government of his present Majesty, who desires to see all his Subjects in the full and free Enjoyment of their Liberties, Privileges and Properties. Neither cou'd he be ignorant, that Popery and Tyranny, with their meagre Attendant Slavery, are always the inseparable Companions of a French or Italian Government. (258-59)

Plusieurs pages sont de plus consacrées à une digression sur un prêtre catholique débauché, Father Sheridan (277-79), autre figure récurrente de la littérature anti-jacobite.

Enfin, sur le plan lexical, même si la formule loyaliste " young Pretender " est utilisée à l'endroit de Charles Édouard Stuart, il est aussi parfois surnommé " Chevalier ", dénomination moins incisive, utilisée par les hanovriens et par les jacobites. Toutefois, les conclusions à tirer de ces quelques divergences avec les textes anti-jacobites concernent plutôt le ton, moins véhément que dans d'autres écrits loyalistes, que la présence sous-jacente d'une idéologie jacobite. Même au niveau symbolique, rien n'appelle une lecture jacobite : aucun chê-

ne, aucune rose blanche et pas de référence aux héros virgilien, Énée et Ascagne, qui pourrait alerter quant à une dimension jacobite.¹⁷ Le seul symbole présent et associé au jacobitisme est la figure féminine. Dans la symbolique jacobite, la figure de la femme est souvent présente ; elle incarne le jacobite qui attend le retour de son roi légitime comme la femme attend le retour de l'être aimé. Néanmoins ici, le thème amoureux étant tout à fait dissocié de l'épisode du soulèvement de 1745, il est difficile de voir en Jenny Cameron un symbole jacobite.

Les recherches pour trouver un sens jacobite caché dans les *Memoirs* sont peu concluantes. Il n'existe pas de voix jacobite dans la narration, donc une recomposition jacobite du texte est invraisemblable. Les quelques différences avec d'autres textes anti-jacobite dans l'utilisation du personnage de Jenny Cameron ou dans l'appellation "Chevalier" ne permettent pas d'infléchir l'interprétation du texte vers une signification jacobite. Toujours est-il que le texte affiche son acceptation de lectures multiples grâce aux jeux de cache-cache entre le narrateur et la narratrice, entre le point de vue, explicite, de la norme et celui, implicite, de la subversion. Peut-être une lecture tacitement jacobite s'offrait-elle à un lecteur partial, non seulement résistant mais également rebelle au sens politique du terme, qui verrait dans ce texte une satire de la littérature anti-jacobite. En décomposant encore plus le texte pour n'en retenir qu'une scène, celle de la bataille de Prestonpans, il ou elle pourrait voir dans l'héroïne, Jenny Cameron, un déplacement de la figure princière. En effet, Charles Édouard ne pouvait sembler héroïque en 1746 sans induire des poursuites judiciaires à l'encontre de l'auteur et de l'imprimeur du texte. La figure féminine qui vient en aide au prince pourrait alors apparaître comme un substitut porteur d'une dimension jacobite. Le courage sans faille de Jenny Cameron, décrit avec une référence voilée à la guerre de Troie, pourrait faire d'elle un symbole d'héroïsme jacobite.

*

Tout comme son héroïne principale, le rédacteur des *Memoirs* se révèle être un fin stratège. À la différence de Jenny Cameron, ses myrmidons sont les éléments qui composent l'œuvre littéraire, narrateur, personnage, intrigue, symboles et il avance masqué comme pour

¹⁷ Voir Murray G. H. Pittock, *Poetry and Jacobite Politics in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. (Cambridge: Cambridge UP, 1994).

mieux faire tomber son lecteur dans l'embuscade. Ainsi, si le texte semble suivre les codes de la littérature anti-jacobite, notamment en utilisant un personnage récurrent dans ce type d'écrit et en avançant explicitement des arguments loyalistes, certains éléments viennent perturber la stabilité du texte et en décomposent le sens premier. La thématique du faux-semblant, l'irruption d'un narrateur Autre, l'ambivalence du personnage principal sont autant de jalons qui alertent le lecteur sur l'existence d'autres voies interprétatives. L'irruption de Bel dans le bureau du narrateur et, de fait, dans le texte, introduit le point de vue de l'altérité, celui d'une femme, préfémiste de surcroît. Elle invite implicitement le lecteur à suivre son exemple et à se rebeller contre l'autorité narrative incarnée par son frère. Sous l'influence de Bel, secondée par [Sophia] grâce à l'intertextualité, le texte peut revêtir des connotations préfémistes, accessible au seul lecteur résistant. Les femmes ne sont plus exclues de la politique mais acceptées dans cette sphère où des rôles publics et légitimes leur sont accessibles. S'il existe, implicitement, une stratégie préfémiste oblique dans le texte ; ce dernier ne semble pas vraiment ouvrir de voie vers une signification jacobite. Ainsi, il n'existe pas de voix jacobite dans le texte, de plus les différences qui existent avec d'autres textes de la littérature loyaliste semblent juste indiquer un ton moins virulent. Néanmoins, grâce au jeu du renversement des points de vue qui informe le texte, liberté est laissée à un lecteur partial envers la cause Stuart de voir, dans Jenny Cameron, une figure héroïque jacobite. Ces stratégies obliques donnent le pouvoir au lecteur en l'invitant à décomposer puis à recomposer le texte tout en s'affranchissant de l'autorité narrative : le lecteur entre en résistance.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Arbuthnot, Archibald; *Memoirs of the Remarkable Life and Surprising Adventures of Miss Jenny Cameron, a Lady, Who by her Attachment to the Person and Cause of the Young Pretender, has Render'd herself Famous by her Exploits in his Service, etc.* London, 1746.

A Brief Account of the Life and Family of Miss Jenny Cameron: The Reputed Mistress of the Pretender's Oldest Son Containing Many Very Singular Incidents. London, 1746.

An Epistle from a British Lady to Her Countrywomen, on the Occasion of the Present Rebellion. London, 1745.

" Extract of a Letter from a Lady at Preston to her Friend in Town, Dated December 14 ". *London Evening Post* 14 Dec. 1745: 1.

The Female Rebels. Edinburgh, London, 1747.

" The Life of Miss Jenny Cameron, the Reputed Mistress of the Deputy Pretender. " *The Lives of Arthur Lord Balmerino, William Earl of Kilmarnock, George Earl of Cromertie, Jenny Cameron, and Simon Lord Lovat.* London, 1746. 149-205.

[Sophia]. *Woman Not Inferior to Man; or, A Short and Modest Vindication of the Natural Right of the Fair Sex to a Perfect Equality of Power, Dignity, and Esteem, with the Men.* London, 1739.

Sources secondaires

Braunschneider, Theresa. " A Composition of Contrarities: Jacobitism and Ambivalence in the *Memoirs of . . . Miss Jenny Cameron* ". 2003. TS. Sent to the author.

Eicke, Leigh A. " The Extremity of the Times: Women and Jacobitism in British Literary Culture ". Diss. U of Maryland. Dir. Susan S. Lanser. 2003.

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1978.

Kinnaird, Joan K. "Mary Astell and the Conservative Contribution to English Feminism". *The Journal of British Studies* 19.1 (1979): 53-75.

Kittredge, Katharine. *Lewd and Notorious: Female Transgression in the Eighteenth Century*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003.

Macherey, Pierre "Dire et ne pas dire". *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: François Maspero, 1966. 106-10.

Pittock, Murray G. H. *Poetry and Jacobite Politics in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS

Bermann, Mathieu (*université Jean Moulin - Lyon 3*)

" Les Contes de La Fontaine ou L'Écriture voilée "

Les *Contes* de La Fontaine accordent le premier rôle à l'amour, et notamment à ses manifestations les plus charnelles. Le poète développe alors une stratégie oblique pour dire les choses du sexe de telle sorte que soit respectée la bienséance. Il a ainsi recours à trois types de voiles (l'intertextualité, l'image et le silence) pour envelopper et masquer les réalités trop audacieuses de ses récits licencieux.

Chaigne, Dominique (*université de Provence*)

**'S'éloigne[r] du sens Literal, pour s'approcher de mes intentions'¹
ou L'Art de l'oblique dans *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques* de Georges et Madeleine de Scudéry "**

Les deux tomes des *Femmes illustres* de Madeleine et Georges de Scudéry regroupent de nombreuses harangues travaillées par un discours oblique. Performances orales, elles laissent échapper une tension polyphonique entre un discours oratoire destiné à persuader et celui de la femme qui le prononce. En fait, chaque illustre héroïne tente de légitimer la parole littéraire des Précieuses en affirmant un nouveau pouvoir discursif.

Depretto, Laure (*université de Paris 8 - Saint Denis*)

" Récit oblique d'une disgrâce politique.

L'Affaire Pomponne dans les lettres de Mme de Sévigné "

1679. Novembre. Louis XIV renvoie son secrétaire d'État aux Affaires étrangères en poste depuis 1671, Simon Arnauld de Pomponne, neveu du Grand Arnauld et ancien ambassadeur. Dans sa correspondance, Mme de Sévigné, amie de longue date du disgracié s'empresse d'annoncer la nouvelle à sa fille, puis de la commenter avec elle. Par le recours à tout un arsenal de stratégies obliques, l'épistolière propose, après un récit circonstancié des faits, une reconfiguration de l'événement sur le modèle de la fable politique.

¹ Scudéry, *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques*, 2 vols. (Paris : Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1642, 1644) 442.

Kowalska, Aleksandra (*université Charles de Gaulle - Lille 3*)

**" Les Stratégies d'auto-effacement (et d'auto-affirmation)
des romancières anglaises du long XVIII^e siècle : Analyse
de la voix de l'auteur (préfaces, signatures, pseudonymes, etc.) "**

L'écriture des Anglaises au XVIII^e siècle fut influencée par leur situation dans la société, notamment par l'importance idéologique de la vertu sexuelle et de la bienséance. Bien que professionnelles, les romancières devaient se conformer à l'image féminine de l'époque. Le choix même d'écrire et de publier pour une femme était alors un acte de subversion et d'auto-affirmation; afin de compenser cette transgression, les femmes écrivains employaient, dans les préfaces de leurs romans, des techniques d'auto-effacement pour banaliser et dénigrer la qualité et l'importance de leur travail. Ce *topos* d'humilité s'avère être une condition presque indispensable pour que l'œuvre féminine puisse être publiée et accueillie avec l'approbation (et la condescendance) des critiques (masculins); sa fonction étant donc commerciale, il devient une stratégie oblique, ou indirecte, de l'auto-affirmation de l'écrivain.

Leblanc, Hélène (*université Charles de Gaulle - Lille 3*)

**" Dire sans dire à l'âge classique :
Entre langage gestuel et surcodage "**

Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*, caractérise le langage aux XVII^e et XVIII^e siècles par sa transparence. Cette période est, en effet, marquée par un désir de clarté dans l'expression, lié à une certaine méfiance par rapport au langage, qui s'exacerbe dans la réflexion sur le langage gestuel. Mais c'est aussi l'époque du codage, lié à la guerre de Trente ans, à l'égyptologie naissante, et à la nécessité de se cacher d'une censure politique ou religieuse. Nous proposons d'explorer ce balancement entre les réflexions sur le langage gestuel d'une part, et l'invention de codes pour former des langues secrètes et de méthodes pour déchiffrer des langues inconnues d'autre part. Il s'agira de pointer dans ces deux formes de réflexion sur le langage leurs propres ambivalences : le langage du corps est plus naturel, il est, pourtant, aussi plus matériel et donc médiatisé, il est de toute façon toujours à décrypter ; les polygraphies visent à donner des instruments pour coder et des clefs pour déchiffrer, elles n'en restent pas moins attachées au rêve d'une langue universelle, à l'âge où les langues nationales prennent le pas sur le latin.

Maron, Dominique (*université Charles de Gaulle - Lille 3*)

" Stratégies d'indirection dans les romans de Jane Austen "

Dans une société qui dénie pratiquement tout droit aux femmes, la romancière anglaise Jane Austen n'a d'autre possibilité que d'employer des stratégies obliques pour manifester son insatisfaction. Les personnages dépeints et leur rôle dans la société, les situations mises en scène rappelant les lois en vigueur défavorables aux femmes ainsi que les techniques narratives déployées lui permettent de critiquer une communauté patriarcale hostile à celles à qui elle enseigne, également, comment utiliser le temps et l'espace pour se préserver du monde environnant et affronter une société qui ne leur permet de s'exprimer qu'en déjouant l'autorité masculine.

Martin, Carine (*universités de Lille 3 et de Nantes*)

" Stratégies obliques dans *Memoirs of the Remarkable Life and Adventures of Miss Jenny Cameron* : Lectures rebelles d'une œuvre anti-jacobite de 1746 "

Jenny Cameron, figure récurrente dans les écrits anti-jacobites, est le personnage central de *Memoirs of the Remarkable Life and Adventures of Miss Jenny Cameron*. Tout en proposant un point de vue hanovrien, l'ouvrage échappe à la pure propagande grâce à la préface qui détourne le lecteur d'une analyse uniquement politique des aventures du personnage pour attirer son attention sur les rapports sociaux de sexe. Un point de vue autre est accessible grâce à une perspective dialogique entre la voix du narrateur, masculin, et celle de sa sœur qui s'exprime dans la préface de l'ouvrage. Le lecteur est invité à délaissier le cheminement linéaire et explicite du narrateur pour suivre la piste oblique tracée par sa sœur et à s'interroger sur les différentes interprétations qu'elle laisse dans son sillage. Les *Memoirs* sont-ils une œuvre pré-féministe travestie en texte anti-jacobite ? Voire un texte codé, anti-jacobite en surface mais jacobite en son cœur ?

Suchet, Laurent (*université Michel de Montaigne - Bordeaux 3*)

" 'L'Œil de Prométhée' ou La Sculpture gardée à vue dans *Les Hommes de Prométhée* (1748) d'Anne Gabriel Meusnier de Querlon "

À l'occasion d'une herborisation à finalité pharmaceutique, deux disciples du vieillard presque aveugle Didime ont découvert, dans les ruines d'un lieu consacré, un bloc de marbre qui n'est autre qu'une peinture racontant la création du couple originel par Prométhée.

Sous le signe du *deus sculptor*, Prométhée modèle le couple premier à partir de l'argile avant d'y insuffler un feu animateur. Ces deux créatures premières sont les statues idéales du demiurge divin : la matière œuvrée par une pensée artistique, la forme substantielle d'une Idée. Cette pétrification parfaite du désir créateur, cette séduction par la matérialisation de la *libido* ressortissent aux mythes de Pygmalion et de Narcisse. À cela près que l'incarnation espérée par le geste artiste est tout autant conjurée par le *logos* créateur, déjouée par la raison discursive du dessein de Prométhée. Dans le droit fil de la querelle des rubénistes et des poussinistes du XVII^e siècle, l'auteur libertin de *La Tourière des carmélites* (1745), Anne Gabriel Meusnier de Querlon (1702-1780), livre une réflexion personnelle sur les actes de dire et de créer proches et antagonistes, si problématiquement associés que ce dernier les souhaiterait étrangers l'un de l'autre. La nouvelle qui nous occupe illustre les interrogations de l'artiste touchant aux statuts de l'*image* comme effigie et comme apparition déceptive.

Szúr, Zsófia (*université de Szeged*)

**" La Critique d'art, rencontre entre art et écriture :
Les Salons de Diderot "**

Depuis le temps de l'académisme de Le Brun jusqu'aux années 1730, le discours sur la peinture est l'affaire d'un cercle restreint : des membres de l'Académie. Les changements généraux, les discussions sur les arts gagnent pourtant, à partir du début du XVIII^e siècle, aussi des couches de plus en plus vastes, et contribuent ainsi à la formation de l'opinion publique. Dans le présent article, nous nous occupons de la critique d'art, un nouveau genre qui est fondé avant tout sur la sensibilité du spectateur : sur ses sens et ses facultés sensibles. L'article aborde la question de l'illusion, susceptible de contribuer à la création d'une nouvelle forme de l'écriture dans les *Salons* de Diderot. Le critique présente les images avec des moyens narratifs, dramatiques et stylistiques : de cette manière, il arrive à la limite de la critique d'art, autrement dit, il frôle les frontières fragiles qui séparent la réalité et l'illusion. Les questions qui se posent à ce propos concernent la dimension visuelle, tactile et acoustique des œuvres d'art, dont résulte, dans les *Salons* de Diderot, une sorte de " spectacle total ".

" ' L'ŒIL DE PROMÉTHÉE'
OU LA SCULPTURE GARDÉE À VUE
DANS *LES HOMMES DE PROMÉTHÉE* (1748)
D'ANNE GABRIEL MEUSNIER DE QUERLON "

Laurent SUCHET

Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3

épargne cet affront à la nature, qu'un si parfait modèle
soit l'image de ce qui n'est pas¹.

L'érudit et polygraphe Anne Gabriel Meusnier de Querlon (1702-1780), après la pornographique *Tourière des carmélites* (1745), donne à lire une modeste nouvelle intitulée *Les Hommes de Prométhée* (1748). L'argument narratif est limpide. À l'occasion d'une herborisation médicinale, les deux disciples du vieillard presque aveugle Didime ont découvert, dans les ruines d'un temple jadis consacré à Junon, sur le promontoire syracusain de Plemmire, un bloc de marbre qui, après examen, n'est autre qu'une peinture de Panenus racontant la création du couple originel par le titan séditieux Prométhée. *Deus sculptor*, Prométhée modèle le couple premier à partir de l'argile avant d'y insuffler un feu animateur. Mais l'anecdote ne recouvre pas entièrement la portée esthétique du texte court. En effet, ces deux créatures primordiales sont les statues idéales de l'artiste divin, bref la matière œuvrée et ouvrée par la pensée démiurgique, la forme substantielle d'une Idée projetée. Cette pétrification parfaite du désir créateur, cette séduction par la matérialisation de la *libido* ressortissent sans nul doute aux mythes de Pygmalion et de Narcisse. À cela près que l'incarnation espérée par le geste artiste est désavouée par le *lógos* créateur, continûment déjouée par le travail de la *mimêsis*. On a ici une réflexion personnelle sur les actes de dire et de créer, proches et

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, 1762, *Œuvres complètes II*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (Paris : Gallimard, 1964) 2 : 1 229.

antagonistes, si problématiquement jumelés que l'écrivain les souhaiterait étrangers l'un à l'autre. La nouvelle illustre donc les interrogations touchant au fonctionnement de l'*image* comme effigie et comme apparition déceptive dans le nœud d'une rhétorique (performative) de la démiurgie et d'un énoncé distancié et bémolisé, celui de la *mimêsis*. Au-delà d'un récit ouvertement anthropogonique, cette nouvelle du XVIII^e siècle ébauche une mythopoétique du geste d'art et de son labeur. Le dire outrepassé ce à quoi le dit consent, malgré qu'il en ait, voire tâche de le transcender... semble-t-il.

Seront étudiés les témoignages stylistiques de l'épidictique, ces stylèmes qui concourent à placer le duo archaïque sous le régime manifeste de l'œuvre d'art sculptée. Puis, l'attention sera portée au langage secondaire qui déréalise la chair lithique et colorée des sujets, qui dessine la corporéité pour la soustraire à son incarnation mimétique. Pour finir, l'analyse de ces *faux pas* (du langage) de l'art débouchera sur un dépassement mythopoétique des tensions par la figure de l'androgyne.

Les signes langagiers de l'*ekphrasis* et de l'*hypotypose*

Je t'ai donné tout mon être ; je ne vivrai plus que par toi².

1. Pygmalion ou la fabrication d'images

a) L'œil convoqué

L'anthropogénèse à laquelle nous convie la décision titanide convoque l'œil du lecteur de manière impérieuse. La scène d'*eidōlopoiiké*, de "fabrication d'images"³ (ultérieurement vivantes) organise le spectacle de sa réussite ; si le spectateur est appelé à assister au spectacle, c'est que celui-ci est partie prenante du processus démiurgique. La sommation de l'œil répond à une visibilité soulignée par le geste sculptural, et soutenu par l'impératif " considérons "⁴, relayé par de nombreux verbes de perception. L'activité perceptive oscille entre le constat anonyme, " On voyait un peu plus loin " (447) et la scrutation paternelle du titan bienveillant : " L'œil de Prométhée les *observe* " (450) allant jusqu'à la justesse du regard qui discrimine : " On y *distingue* " (446). Les verbes évaluatifs soulignent l'engagement hé-

² Rousseau 2 : 1 231.

³ Voir Platon, *Le Sophiste*, 235b, trad. Néstor-Luis Cordero (Paris : Flammarion, " GF-Flammarion ", 1993) 120.

⁴ Anne Gabriel Meusnier de Querlon, *Les Hommes de Prométhée*, 1748, *Nouvelles du XVIII^e siècle*, éd. Henri Coulet (Paris : Gallimard, 2002) 448.

doniste de l'œil enrôlé dans l'appréciation des présences au monde : " Il ne se lassait point d'*admirer* " (446), " Ils *admirent* tout ce qui les environne ! " (449), " Il contemplait son ouvrage avec complaisance " (447) : l'admiration et la contemplation sont donc les deux modalités du voir ; la passivité de cette psyché qui (se) perçoit, cette réceptivité intensifiée par la scénographie du moment génésique trahissent la dimension discrétionnaire de la visibilité, omnipotente parce que officialisée par le moment auroral de sa légende. À ce propos, l'historien Dominique Julia remarque que " Plus on avance dans le siècle, et plus le souci d'un éveil des sens – et tout particulièrement du regard – se fait jour "⁵. La naissance du couple archaïque induit la création d'un regard auquel nul ne saurait se soustraire.

b) L'empire et l'emprise du visible

Prométhée *donne le jour* à ces nouvelles créatures ; leur est accordée une double lumière : d'une part, la lumière animatrice, l'énergie brûlante donne vie à la matière chthonienne, transmutant l'invisibilité première de leur condition de chose en miracle cinétique ; d'autre part, la lumière est un *medium* cognitif, un milieu ambiant propre à la découverte émerveillée du monde et de l'autre. La dimension solaire du monde et des êtres entérine l'empire de cette visibilité proprement paradisiaque " où *brillait* toute la majesté " (446), mais aussi officialise un ascendant sur des regards assujettis, " *éblouis par la lumière* de son sexe " (449), promesse d'une divulgation ouranienne : " Après avoir considéré cette peinture avec des yeux *éclairés* par ceux de Didime " (447)⁶. La lumière colonise tout l'espace existentiel, se propage par des réfractions qui en démultiplient *ad infinitum* la manifestation éclatante : " ses yeux à demi baissés paraissaient s'échapper avec un souris fin sur son image que *réfléchissait* un petit ruisseau " (447). La lumière est le regard que posent les premiers humains sur la réalité qu'ils habitent : " leurs yeux s'ouvrent et *brillent du feu* " (448). Sous le double signe de la réfraction lumineuse et de l'absorbement⁷ dans le

⁵ Cité par Dominique Poulot dans *Les Lumières* (Paris : PUF, " Premier cycle ", 2000) 343.

⁶ Il est envisageable que le nom de " Didime " appelle la paronomase de " Dodone ", nom de la ville d'Épire où se trouvaient les chênes et les hêtres oraculaires de Zeus ; voir Hérodote (485/484 av. J.-C. - c. 425 av. J.-C.), *L'Enquête*, II (54)-(57). Ainsi, la parole du maître a valeur de dévoilement.

⁷ Ce processus se manifeste par la " suspension de l'action et [par la] capture de l'attention " (Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 1990] 55).

tableau de l'univers, de la pluralité visible et de l'insularité captieuse de la scène, le monde s'offre au regard dans une unité pulvérisée, susceptible de solliciter l'attention et capturant de la sorte l'œil par un activisme perceptif accru et oublieux du *je* du héros et du *tu* du lecteur-spectateur⁸. L'ostension sculpturale institue le spectacle probatoire et rigidifie la contemplation dans son acte même⁹ : " Regarder [...] se transformer en idole, en statue, en image de l'invisible, c'est être à la fois pétrifié et aveugle – pour mieux voir "¹⁰.

c) La monumentalisation du visible

Ce qu'il y a à voir fait événement sculptural. Prométhée donne à voir, fabrique du visible vivant et de la vie observable. Sa *praxis* divine n'en finit pas de déployer son efficacité ; en effet, le recours aux temps sécants valorise la *poiësis* prométhéenne : " il *prit* le reste de la terre qu'il avait toute préparée, ne *fit* que la *broyer* un peu pour la subtiliser davantage, et *forma* la femme " (448), " il *modela* d'après les Dieux mêmes ce chef-d'œuvre inconcevable " (447). La " *formation* de l'homme et de la femme par Prométhée " (446) pourrait intituler l'œuvre d'art exhumée ; le paradoxe de la formule articule l'inachèvement du *work in progress* divin à une iconicité dûment fixe et parachevée. Aussi la nouvelle interroge-t-elle la visibilité concomitamment dans son interminable épiphanie et dans son achèvement œuvre¹¹. La charge sémantique des verbes ingressifs pétrifie l'aurore du phénomène, immobilise la naissance des êtres pour les rendre pleinement observables : " ils *sortirent* des mains de Prométhée, tels qu'ils sont encore ", " au *sortir* de la fonte " (448), " *sortir* exprès pour eux du chaos ". Ce jaillissement ontologique baptise la survenue de la beauté sculpturale du corps et l'instant de son estimation : " *éclore* en même temps, le spectacle et les spectateurs " (449). Le spectacle rend justice à la lithification des chairs, bref à leur ressource spectaculaire : " Là *comme un habile statuaire* imprime en quelque sorte la vie au bronze, en le réparant au sortir de la fonte, tel Prométhée en appro-

⁸ Voir " ce personnage demeure [...] inconscient de la présence du spectateur " (Fried 64).

⁹ Consulter, à ce propos, Michel Serres, *Statues. Le Second livre des fondations* (1987 ; Paris : Flammarion, " Champs ", 1989) 195.

¹⁰ Aurélia Gaillard, *Le Corps des statues – le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)* (Paris : Honoré Champion, " Les dix-huitièmes siècles ", 2003) 52.

¹¹ La coloration statuaire des descriptions justifie la coexistence oxymorique des aspects comme le démontre Aurélia Gaillard (33).

chant le feu divin de ses deux masses de terre, soudain les anime et les rend vivantes ", " Ces deux figures beaucoup *plus parfaites que les plus excellentes statues d'Alcamène ou de Phidias* " (448). Dans de nombreuses comparaisons, la référence à la sculpture instaure des hypotyposes et des *ekphrasis*¹² : " *comme dans ces beaux groupes d'athlètes* " (446), " Deux globes de marbre *plus blancs, plus polis que le plus beau marbre de Paros* " (451). La description, témoignage de l'omnipotence séductrice du visible, transmute le spectacle en sollicitation insistante au toucher, à l'appréhension tactile de la chair en parade. Le voir à distance conduit au(x) (approches du) toucher¹³.

2. Le toucher démiurgique

a) L'apogée de la main

Un historien de l'art note que " le topos du *Deus artifex* se présentera sous la forme spécifique du Titan Prométhée, vrai fondateur de la sculpture selon Vasari, puisqu'il aurait " façonné avec du limon l'image de l'homme, à l'imitation de Dieu "¹⁴. Depuis la Renaissance, Prométhée est la célébration de la main toute-puissante ; sa présence laborieuse est en filigrane de bien des gallicismes : " la *main de Panenus* " (446), " Quand Prométhée eut mis *la dernière main* à son ouvrage ", " ils *sortirent des mains de Prométhée*, tels qu'ils sont encore " (448). Agent du faire (*mettre la dernière main à...*), la main symbolise de plus le style de l'artiste (*la main de...*) et la puissance absolue du géniteur créateur (*sortir des mains de...*). L'apologie du travail manuel, le culte de l'artisanat industriel trouvent leur expression aussi dans le binarisme symbolique des matériaux travaillés ; en effet, la dureté visible de la terre originelle : " une *terre vierge* ", la réalité inentamée du produit chthonien : " une *argile pure* ", la solidité anatomique de la créature chthonienne en gestation : " compacte et soli-

¹² Voir " L'*ekphrasis* pallierait donc sans perte l'absence d'appropriation proprement esthétique, car elle n'est pas uniquement une description littéraire de la peinture par le langage, elle est surtout une modalité d'existence langagière de la peinture " (Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* [1996 ; Paris : Gallimard, " Folio/essais ", 2006] 84-85). Voir Barbara Cassin, dir., " Description ", *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (Paris : Seuil, 2004) 289.

¹³ Voir " Voir, c'est désirer toucher. [...] Voir, c'est désirer s'approcher " (Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne* [Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 2003] 75).

¹⁴ Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres* (Genève : Droz, " Titre courant ", 2008) 2 : 119.

de " (447), " les os [...] base et [...] soutien à toute la machine " (447), tout cela s'oppose à la mollesse disponible de la terre modelée : " terre *molle et spongieuse* " (448) puis domptée : " *l'argile docile sous ses doigts* " (447), " tel Prométhée en approchant le feu divin de ses *deux masses de terre*, soudain les anime et les rend vivantes " (448). Dès lors que la matière s'anime, l'amollissement signe son incarnation, l'éveil ému de la substance tellurienne qui devient " souple et fibreuse ", dont les " muscles, [les] [...] nerfs, [les] [...] tendons, et [les] [...] ligaments " (447) cartographient d'une irrigation palpitante la surface sensuelle du " tissu merveilleux qui couvre, et enveloppe le corps humain ". Enfin une terre, naguère inerte et imperméable, à présent poreuse et traversée par la fluence féminine de l'eau, devient une " terre molle et spongieuse " propre à fournir la " matière du cerveau, du cœur et du foie " (448). Les sensations tactiles sont continûment évoquées puisque c'est le moment crucial où la chair marmoréenne du modèle s'éveille, où la pierre vivante de Galathée se manifeste sous les caresses animatrices de l'artiste Pygmalion. L'intertexte des *Métamorphoses* (I^{er} s. ap. J.-C.) d'Ovide ne manque pas d'être convoqué presque littéralement :

*Corpus erat : saliunt temptatae pollice venae*¹⁵

ou encore :

*Temptatum mollescit ebur positoque rigore
Subsidit digitis ceditque*¹⁶.

La mort lithique des statues est conjurée par un artiste qui exhibe son geste émancipé de créateur, qui s'exhibe dans la geste d'un auteur aspirant à la reconnaissance de son autonomie et de sa responsabilité

¹⁵ " Il est de chair : les veines tressaillent sous le pouce qui les examine " (*Les Métamorphoses*, X, 289, éd. bilingue Danièle Robert [Paris : Actes Sud, " Thesaurus ", 2001] : 408-09. Meusnier de Querlon écrit : " La blancheur et le poli de cette peau excite dans la mienne un sentiment délicieux. Elle lui communique une douce chaleur qui me pénètre, entre dans mes veines, et m'enflamme " (450). Il importe de signaler qu'ici, c'est l'homme primordial, et non le titan artiste, qui façonne le corps désirable de sa compagne, dans le droit fil mythique de l'amant Pygmalion.

¹⁶ " Sous ses doigts, l'ivoire mollit et, ayant perdu sa dureté, / Devient malléable et cède " (*Les Métamorphoses* 10.283-284, 408-09). La citation latine entre en écho avec le texte de Meusnier de Querlon : " L'argile docile sous ses doigts [...] devient souple et fibreuse " (447). Il y a une érotisation du geste sculpteur, et plus largement, du geste créateur chez Prométhée.

esthétiques¹⁷.

b) L'image tactile

Ce qui s'essaie, lors de cet épisode anthropogonique, c'est une visibilité performative, un phénomène prégnant qui modifie l'œil du spectateur : " toutes ces couleurs [...] enchantent leurs yeux, y *entrent* agréablement et sans confusion, et *dilatent leurs tendres membranes, y tracent leurs douces images* ", " Les perceptions [...] n'ont laissé dans leur cerveau que de *légères traces* " (449). L'aperçu perturbe la vue, entaille – écrit sur – la conscience et la subjectivité qui perçoivent : il sculpte l'intériorité cognitive du *je*. La représentation oublie sa dimension mimétique bidimensionnelle pour explorer la profondeur agrandie du toucher, du tact érotisé, de ce contrecoup sensible à distance ; lorsque les disciples de Didime évoquent le couple premier, les détails picturaux, les stylèmes anecdotiques des genres masculin et féminin déclenchent une appréciation impliquée et une dégustation distante de l'offre corporelle : " figures [...] toutes nues, et d'une *correction admirable* ", " *des traits mâles et réguliers* ", " *des membres déliés et nerveux* ", " *tous les muscles étaient prononcés* " (446). La matérialité ostensible est préhensible, appréhendable par un regard qui touche parce que l'identité du *je* est touchée à telle enseigne que Victor I. Stoichita a conclu que " le toucher devient au XVIII^e siècle élément essentiel d'une prise de conscience sensualiste du moi "¹⁸. La vue et la vision se prolongent dans l'efficacité même de l'image : " *tes yeux t'assurent mieux l'empire sur moi* " (452). C'est pour cette raison que la lumière apparaît comme une fluence ignée, une transivité étincelante et colonisatrice : " Deux globes de marbre *plus blancs, plus polis* que le plus beau marbre de Paros, et semblables à deux agneaux bondissants, l'intéressent par *leur agréable mobilité* " (451) ; une liquidité omniprésente et narcotique qui s'immisce dans la conscience et dans la chair humaines : " un *baume* qui les assouplit " (450), plus encore, c'est une visibilité fluidifiée qui se commue en beauté consommable : " *dévorer les rayons* " (450). *A contrario*, l'image érotique devient une hostie amère : " *avalier le fiel et l'absinthe* " (450), lors d'une communion des regards et des bouches. L'ab-

¹⁷ Les historiens Alvin Kernan et Roger Chartier évoquent, pour ce qui concerne le baptême statutaire de l'artiste au XVIII^e siècle, " la pleine visibilité de l'auteur, créateur original d'une œuvre dont il peut légitimement attendre un profit ", cité par Poulot (85).

¹⁸ Stoichita 2 : 188.

sorption des images est l'ultime stade du toucher, ce sens si important pour la construction subjective qu'il devint central au siècle des Lumières à en croire Jacqueline Lichtenstein dans *La Tache aveugle* : " Tout au long du XVIII^e siècle, le toucher ne cessera d'élargir son empire pour devenir le modèle de toute sensation et par là même de la connaissance, puisque toutes nos idées, comme le diront les philosophes à la suite de Locke, viennent des sens "19.

c) Le visible, âme de la matière

La visibilité anime la matière ; tout spectacle se définit comme l'animation de la pierre et de la mort. A ce compte-là, la statue est un simulacre, une présence alternative à l'existence humaine, une vie artificielle seconde : en tant que *simulatum corpus*, en tant que " Construction artificielle, dépourvue de modèle original, le simulacre se donne comme existant en lui-même. [...] Il existe. "20. L'inertie matérielle de la sculpture s'inverse en spectacle cinématographique puisque le " corps-statue est décrit comme un dispositif mimétique "21. Le feu principiel qui met en branle la matière statufiée convoque l'œil, l'assignant au foyer qui illumine : " dérober *une portion du feu vivifiant* qui est l'âme de l'univers " (448), " Là comme un habile statuaire imprime en quelque sorte la vie au bronze, en le réparant au sortir de la fonte, tel Prométhée en approchant *le feu divin* de ses deux masses de terre, soudain les anime et les rend vivantes " (448), " *l'or de cette manne liquide* a séduit ses yeux " (450). L'étincelle, dérobée aux Olympiens, anime la pierre22 comme le regard, alimente le métabolisme glacé de ces *imagos*23 autant qu'elle comble l'avidité optique. En conclusion, la statue contrefactuelle alterne deux régimes respectifs – mimétique et fantasmatique – au nom d'un Prométhée sculpteur24,

¹⁹ Lichtenstein 13.

²⁰ Stoichita 10.

²¹ Stoichita 175.

²² Conformément à la conception d'Aristote exposée dans *De l'âme* : " c'est simplement la nature du feu qui est responsable de la nutrition et de la croissance, parce qu'il est lui-même, en apparence, le seul des corps ou des éléments à s'alimenter et à croître ; aussi peut-on supposer que, chez les plantes et les animaux également, c'est lui qui se trouve à l'œuvre " (416a 5-10, éd. et trad. R. Bodéüs [Paris : Flammarion, " GF-Flammarion ", 1993] 155).

²³ Voir Barbara Cassin, dir., et al., *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (Paris : Seuil & Le Robert, 2004) 582.

²⁴ Voir Hésiode, *Les Travaux et les jours* 5.42-89 et *La Théogonie* 507-617 ; Ovide, *Les Métamorphoses* 1.82-83.

d'un Pygmalion amant démiurge²⁵, dans le cadre d'une visibilité déjà ouverte mais encore en cours d'effectuation esthétique : " l'image-*eikon* (l'image-copie) sera soumise aux lois de la mimésis et traversera triomphalement l'histoire de la représentation occidentale, tandis que le statut de l'image-simulacre (*phantasma*) sera foncièrement flou et chargé de pouvoirs obscurs "²⁶. Souvenons-nous ! Confondant la copie avec le simulacre, le modèle italien Pippo del Fabbro se pétrifia jusqu'à la folie mortelle après avoir posé pour le *Bacchus* (*circa* 1514) que Jacopo Sansovino (1486-1570) avait sculpté²⁷.

La modalisation picturale

Il est trop heureux pour l'amant d'une pierre
de devenir un homme à visions²⁸.

1. À l'ombre portée de Narcisse

a) Déréalisation

Si la sculpture impose son irrécusable visibilité, la logique picturale, au rebours, engage la dissolution du perçu dans les limbes de la Fiction. Victor I. Stoichita opère un *distinguo* majeur pour notre analyse à venir : " deux modalités d'investissement érotique de l'image [...] évanescence et impalpable – " comme la peinture " [...] possédant un corps – " à l'instar de toute sculpture"²⁹. C'est la dimension épictétique qui inaugure la déréalisation du processus mimétique. D'abord, la visibilité est racontée, relayée grâce à l'acuité cognitive des disciples de Didime : " j'ai besoin de vos yeux " (445), lesquels suppléent à la malvoyance magistrale : " assez de peine à lire l'inscription " (445). Le monde sensible n'est jamais immédiatement perçu mais rapporté par une instance descriptive qui l'éloigne du spectateur. Cette représentation échappe à l'assignation langagière : " *un tableau que je ne puis vous crayonner que bien faiblement* " (446), " *Je ne sais si ce miroir naturel n'était point un incident placé par le peintre* " (447) : en conséquence de quoi, cet *adynaton* iconographique place la scène représentée sous le signe de l'imaginaire et de l'improbable, révoque le référent au point de bloquer le travail de la lecture. Ensuite, l'estompage³⁰ contribue à obscurcir ce qui est montré, à en

²⁵ Voir Ovide, *Métamorphoses* 10.243-97.

²⁶ Stoichita 9.

²⁷ Stoichita 93-108.

²⁸ Rousseau 2 : 1 230.

²⁹ Stoichita 14.

³⁰ Henri Morier, " Estompage ", *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961 ;

brouiller l'exacte figuration : " Un mélange piquant de pudeur, d'innocence et de timidité " (446-47), " ses yeux à demi baissés *paraissaient* s'échapper avec un souris fin sur son image que réfléchissait un petit ruisseau " (447) ; ce qui est voilée, c'est l'*evidentia*³¹ mimétique. Relève du *sfumato* le double recours à la quantification indéfinie, d'une part :

entraînés sur d'*autres* objets ; les *autres* objets (449)
divers animaux (446)
prendre *diverses* attitudes (448)
Prêtons-leur des expressions pour produire les idées que font naître en eux les *divers* objets qui frappent leurs sens (450)
Leur étonnement renaît ainsi sans cesse des *diverses* propriétés qu'ils découvrent successivement en eux-mêmes (451)

et au pluriel, d'autre part :

mille douceurs ; *mille* fois (452)
Les fleurs ; *leurs* vives couleurs (451)
les scènes champêtres les plus riantes

Ces deux procédés (la quantification indéfinie, le pluriel de généralité) occultent la référence nominale par pénurie informationnelle et disséminent ainsi les contenus sémantiques en des nuées aussi subjectives qu'approximatives. Enfin, la quantification de la totalité (*tous*, *tout*) induit le recensement vain de la pléthore mondaine, l'épellation sans fin des *realia* plurielles et diverses du cosmos :

tous les muscles étaient prononcés - la femme [...] dans une attitude propre à faire remarquer *tous* les avantages d'une excellente conformation ; *tous* les agréments et *toutes* les finesses pour l'autre (446)
toutes ces couleurs que la nature semble assortir (449)
La source de *tous* nos biens (451)
toute leur âme est peinte sur leur visage (448)

figures [...] *toutes* nues, et d'une correction admirable (446)
il prit le reste de la terre qu'il avait *toute* préparée, ne fit que la broyer un peu pour la subtiliser davantage, et forma la femme (448)

Paris : PUF, 1989) 460-69.

³¹ La référence est à l'*enargeia* évoquée par Longin dans *Du sublime* 15.1, éd. et trad. Jackie Pigeaud (1991 ; Paris : Rivages, " Petites Bibliothèques ", 1993) 79.

formez-vous de *tout* cela l'idée d'un tableau que je ne puis vous crayonner que bien faiblement ; *Tout* y était achevé, la tête, les bras, le sein, les moindres parties (446)
Ils admirent *tout* ce qui les environne ; *tout* ce que je sens (449)

Le monde et les êtres représentés le sont suivant une logique picturale qui leur assure, certes, la fiction artistique, mais la monnayant par l'évaporation du séjour visible des présences, par la dilution des représentations mentales.

b) Abstraction

L'idéalisation picturale – sa fiction – se fonde sur le langage de l'éloge triplement travaillé par le détour périphrastique, par la synecdoque³² élective et par la métonymie³³ sélective. La périphrase remplace le terme usuel par une circonlocution amplificatrice qui en déploie les sèmes les plus élogieux : " l'or de cette manne liquide a séduit ses yeux " (450), " la douceur du nectar de Flore " (450), " l'émail des prairies " (449). Le monde commun est évoqué sous les espèces énigmatiques d'une substance magnifiée (le métal, le liquide, l'alliage vitreux). La synecdoque discriminante, quant à elle, présente une visibilité quintessenciée, au détriment des accidents contingents contigus : " L'éclat des fleurs " (450), " la sérénité du jour enchantait ma vue " (451), " L'azur éclatant d'un ciel sans nuages " (449) : le chromatisme superlatif de la flore, la transparence clémente de la lumière ou la quiétude intense du climat sont les seuls signes mémorables de ce monde que l'ordinaire a déserté. De son côté, la métonymie met en œuvre une " caractérisation par extraction de la qualité "³⁴ qui exhausse ce dont il est question (le corps, le geste, le monde) au rang d'archétype remarquable, d'emblème solitaire :

l'ivoire de ses doigts - La blancheur et le poli de cette peau (450)
la force de son pinceau (446)
le cristal d'une onde pure, et aussi transparente que l'air (449)
le vert des campagnes (449)

³² On entend la synecdoque comme une " Variété générique de métonymie dans laquelle le transfert sémantique, dans l'isotopie des dénotations entre les deux signifiés impliqués, se situe sur le rapport d'englobement ou de contiguïté " (Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, " Synecdoque ", *Vocabulaire de la stylistique* [Paris : PUF, 1989] 349).

³³ On s'appuie sur la définition de la métonymie comme " un transfert des isotopies de dénotation " (Mazaleyrat et Molinié 216).

³⁴ Mazaleyrat et Molinié 217.

L'excellence marmoréenne l'emporte sur la main féminine, la perfection épidermique de la féminité statufiée fait négliger la chair vivante, la véhémence démiurgique oblitère le vil outil employé, la translucidité et la viridité champêtre transcendent l'eau et l'herbe quelconques.

c) Euphémisme et litote

La représentation épideictique écarte la contingence pour ne valoriser que l'Idée, la fiction des corps réels. Proche de la *morbidezza* en peinture, l'euphémisme introduit le bémol³⁵ des contenus axiologiques ; au sein d'une formulation périphrastique, l'adjectif qualificatif modalisateur (*doux*) et la lexie de registre psychosomatique (*chaleur*) taisent toute l'incandescence taboue de la jouissance amoureuse : " une *douce chaleur* qui me pénètre, entre dans mes veines, et m'enflamme " (450). La métaphorisation et la médicalisation de cette *petite mort* dépeignent les effets poétisés plus que d'avouer le mobile physiologique contingent dans l'expression suivante : " quelle *langueur* m'enchaîne encore ! " (452). La litote, ressortissant à la suggestion³⁶, valorise les prérequis connotatifs en vue d'une explicitation ultérieure par la lecture : " un sentiment *délicieux* " (450), " un *baume* qui les assoupit " (450), " La *source de tous nos biens* " (451). La modération de l'adjectif qualificatif (*délicieux*) sous-entend la narcose cœnesthésique, la figuration métaphorique (*baume*) donne à penser la satisfaction du sommeil érotique, le complément de caractérisation (*X de Y*) encense le plaisir amoureux du couple : autant de procédés stylistiques qui dissipent l'incontestable massivité du groupe (dans son sens sculptural), de la conjugalité consacrée.

2. La *skiagraphie* ou le dessin des spectres

a) L'ombre sans la proie

La peinture est l'écriture des ombres, des illusions dues à la réalité et ce en souvenir de son origine mythique : " la peinture se réduirait

³⁵ " Figure macrostructurale selon laquelle le récepteur est conduit à interpréter un segment de discours comme une atténuation qui masque, pour des raisons de tabou ou d'opportunité, la nature exacte du sens référé " (Mazaleyrat et Molinié, " Euphémisme ", 139).

³⁶ " Figure macrostructurale selon laquelle on dit moins pour faire entendre plus. [...] La litote s'oppose à l'euphémisme, en ce que la pragmatique de l'une est d'amplifier l'information, et celle de l'autre de l'atténuer " (Mazaleyrat et Molinié, " Litote ", 203).

encore et toujours à tracer le contour de l'ombre projetée, par les corps exposés au soleil ³⁷. Faiseuse d'images par circonscription magique³⁸, sœur du geste sculpteur³⁹, ressortissant au *perigraphēin* (" enfermer dans un contour "), la peinture se place sous la tutelle de la représentation spectrale, de l'invocation de mirages⁴⁰. L'image est donc la statue⁴¹ du mensonge, la scénographie d'une fiction⁴². Les métaphores *in absentia*⁴³ organisent l'épiphanie de l'imaginaire. Elles présen-

³⁷ Quintilien, *Institution oratoire* 10.2.7 cité par Stoichita, *Brève histoire de l'ombre* (Genève : Droz, " Titre courant ", 2000) 7.

³⁸ Voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* 35.5: " De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum apud ipsos inuentam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, uana praedicatione, ut palam est ; Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta " : " La question des origines de la peinture est obscure et n'entre pas dans le plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu'elle a été inventée chez eux six mille ans avant de passer en Grèce : vaine prétention, c'est bien évident. Quant aux Grecs, les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine " (éd. et trad. Jean-Michel Croisille et Pierre-Emmanuel Dauzat [Paris : Les Belles Lettres, " Classiques en poche ", 2002] 14-15).

³⁹ Voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* 35.43.12 : " De pictura satis superque. Contexuisse his et plasticen conueniat. Eiusdem opere terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus inuenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuuenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscripsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit " : " En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, avant de l'avoir fait sécher " (132-33).

⁴⁰ La polysémie du terme *image* (" image ; représentation ; portrait ; fantôme ; apparence ") milite en faveur de l'empire de la fiction et de l'illusion, d'autant plus que le mot *image* vient d'*īmītārī* (" reproduire par imitation ; être semblable à "). Consulter, à ce sujet, Alain Rey, dir. *et al.*, *Dictionnaire historique de la langue française*, F-PR (1992 ; Paris : Le Robert, 1998) 2 : " Image ", 1 782-84 et " Imiter ", 1 785-86.

⁴¹ Au XII^e siècle, l'image avait pour signification " statue ".

⁴² En 1160, est attesté comme sens du mot *image* la " vision au cours d'un rêve ". Dans le livre d'Aurélia Gaillard, on lit une confirmation des intuitions et des analyses ici exposées et défendues : " toute statue est un secret qu'on dévoile [...] tout regard, est statue, pétrification " (56).

⁴³ " Dans la métaphore *in absentia*, seul le terme tropique est donné, et le lecteur doit faire tout le travail de démontage puis de recombinaison sémantiques, jusqu'à l'identification de la valeur connotative qui est à la base du transfert " (Mazaleyrat et

tent l'élément métaphorique sans sa doublure référentielle ; est livrée à la lecture une visibilité fictive, une réalité imaginée, allégée du faix réel. Par exemple, la transmutation poétique du miel en hostie lumineusement céleste, en offrande visuelle et savoureuse (" l'or de cette manne liquide a séduit ses yeux " [450], " dévorer les rayons " [450]⁴⁴) s'effectue au prix d'un oubli de la banalité de la substance sucrée. De même, l'image biblique des substances amères (" avaler le fiel et l'absinthe " [450]⁴⁵) cristallise la violence peccamineuse plutôt que le rappel des ordinaires tourments passionnels. Mieux que la nomination du sommeil comme cause de l'assoupissement, ce sont ses effets qui sont salués : une coloration sensuelle de la mine féminine : " ses joues qu'il [le sommeil] détrempe légèrement " (451) : cette " érubescence [...] [signe une] reconversion du tactile dans le visible "⁴⁶. L'épiphanie épidermique sanctionne la levée du visible.

b) Illusions

La nouvelle construit la similitude, le règne du semblable, le brouillage des possibilités d'identification, le dérèglement des velléités de discrimination entre modèle et copie : " C'est de l'animation du modèle qu'est déduite son incarnation en tableau "⁴⁷. La *mimêsis* produit des visibilités dont elle dénonce aussitôt le mensonge de l'artifice ; les visages des deux êtres, leurs " figures " (446), ne scellent pas leur appartenance biologique puisqu'elles sont celles de " deux automates " (448)⁴⁸. Le dévoilement se fait déception au fil d'un texte qui met en place les mises en abyme. Le tableau découvert dans le temple ruiné n'est identifié qu'au terme de l'avis autorisé de Didime : " Après avoir considéré cette peinture avec des yeux éclairés par ceux de Didime " (447). Sans ce dernier, n'aurait-il pas autre chose que gravats illisibles, invisibles pour l'œil amateur ? Bref, un avènement langagier sans événement artistique ; l'objet d'art est enfermé dans une altérité mutique que seul le sage Didime peut pallier et ce sur la requête de ses disciples : " nous l'engageâmes à nous raconter tout ce que la tra-

Molinié, " Métaphore ", 213).

⁴⁴ Voir Ct 5.1 : " comedi favum cum melle meo " : " Je mange mon rayon de miel avec mon miel ".

⁴⁵ Voir Lm 3.19 : " Recordare paupertatis, et transgressionis meae, / absinthii et fellis. " : " Souviens-toi de ma misère et de mon angoisse : / c'est absinthe et fiel ! ".

⁴⁶ Stoichita, *L'Effet Pygmalion* 39.

⁴⁷ Stoichita, *L'Effet Pygmalion*, 88.

⁴⁸ Voir " Hæret, ut e Pario formatum marmore signum " : " il reste / Pétrifié, une statue sculptée dans le marbre de Paros " (Ovide, *Les Métamorphoses* 3.419.134-35).

dition des poètes avait pu fournir à Panenus, sur un sujet qui nous paraissait stérile " (447). Après le discours de légitimation *de* la peinture qui lança le discours *sur* le sujet de peinture, un autre dispositif de mise en abyme retarde le contact immédiat du *je* avec l'œuvre d'art : la scénographie de la peinture en atelier (le miroir pour l'autoportrait dans le studio) place la représentation sous le sceau de la réflexion, de la réfraction mensongère :

Je ne sais si ce miroir naturel n'était point un incident placé par le peintre, pour faire entrevoir l'origine de l'amour-propre né avec nous (447)

ses yeux à demi baissés paraissaient s'échapper avec un souris fin sur son image que réfléchissait un petit ruisseau (447)

Mimêsis au second degré⁴⁹, la représentation iconographique trouve son pendant dans la présence du miroir, dans la duplication chimérique qu'il instaure d'une réalité déjà problématique. Jean-Pierre Vernant parle de " double irréel ressemblant "⁵⁰ : cette ombre portée qui conteste l'unicité du modèle. La peinture s'attache à figurer le " Spem sine corpore "⁵¹ de la légende de Narcisse, la présence floue sans la massivité charnelle, la fugace silhouette sans sa caution corporelle, le profil perdu en quête de sa figure véritable.

c) Écrire les ombres

La peinture relève d'un exorcisme érotique, d'une conjuration de la mort de l'être aimé et la statue est une image dressée de l'absent, érigée en geste propitiatoire. Des *tenant lieu de* qui obéissent à l'" *effet* de ressemblance "⁵². Ce *kolossos* écrit l'animation défunte, la dé-

⁴⁹ Voir Platon, *Le Sophiste* 239d : " les images que l'on voit sur l'eau et sur les miroirs, ainsi que les images peintes ou sculptées, et d'autres choses analogues et du même genre " (131). À ajouter, bien évidemment, *La République* 10.595a-608d.

⁵⁰ Cité par Stoichita dans sa *Brève Histoire de l'ombre* (26).

⁵¹ " cet être sans corps " (Ovide, *Les Métamorphoses* 3.417.134-35).

⁵² Gilles Deleuze, " Appendices ", *Logique du sens* (Paris : Minuit, " Critique ", 1969) 1.297. Selon le philosophe, il y a une partition rigoureuse à effectuer entre la copie et le simulacre ; la première est " une image douée de ressemblance " (297), celle-là est " une image sans ressemblance " (297) puisque la seconde possède " une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la représentation* " (302) tandis que la copie " ne ressemble vraiment à quelque chose que dans la mesure où elle ressemble à l'Idée de la chose " (296) ; en effet, les copies sont " possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance " (295). Pour l'analyse complète des notions de " copie " et de " simulacre " chez Platon, lire " Simulacre et philosophie antique " in " Appendices ", 1.292-307.

sertion existentielle : " Le *kolossos* apparaît, en tant que double, comme associé à la *psuchè*. Il est une des formes que peut revêtir la *psuchè*, puissance de l'au-delà, quand elle se rend visible aux yeux des vivants "⁵³. Prométhée concurrence les dieux pour leur disputer leur prérogative créatrice. Il singe les fabricants d'*eidôlon*⁵⁴ : " devenons rivaux des Dieux : *imitons leur puissance et leurs œuvres* [...] il modela d'après les Dieux mêmes ce chef-d'œuvre inconcevable " (447). Le geste de sculpteur rebelle redouble la genèse olympienne, réitère la virtuosité magique du métallurgiste vulcanien : " Là comme un habile statuaire imprime en quelque sorte la vie au bronze, en le réparant au sortir de la fonte, tel Prométhée en approchant le feu divin de ses deux masses de terre, soudain les anime et les rend vivantes " (448). Ses œuvres dupliquent les simulacres : " il prit le reste de la terre qu'il avait toute préparée, ne fit que la broyer un peu pour la subtiliser davantage, et forma la femme ; véritable copie de l'homme, aussi originale que le modèle " (448). La *skiagraphie*⁵⁵ trahit sa logique interne, une (mise en) œuvre d'illusion à partir d'une représentation seconde de la réalité : la mise en visibilité d'une absence, la spectacularisation d'une contrefaçon chimérique. Comme le potier met en fiction la glèbe première⁵⁶, le peintre dessine le visage fictif de la semblance dès lors que ces deux artistes s'évertuent à la *zôgraphêma*⁵⁷. Au rebours de la position rubéniste de Roger de Piles pour lequel le coloris avait été le moyen pour le *Deus Pictor* de discriminer les êtres, de sanctifier leurs différences par la

⁵³ " Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *kolossos* ", *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* (1965 ; Paris : La Découverte, " La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales ", 1996) 329.

⁵⁴ À ce propos, Jean-Pierre Vernant avance une définition : " de l'*eidôlon*, double fantomatique, présence ici-bas d'une réalité surnaturelle, on est passé à l'*eidôlon*, artifice imitatif, faux-semblant, au sens où l'entend Platon " (" Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *kolossos* ", *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* [1965 ; Paris : La Découverte, " La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales ", 1996] 6). L'*eidôlon* vient d'*eidōs*, terme grec qui désigne l'ombre des morts dans l'Hadès chez Homère, *Odyssée* (fin du VII^e s. av. J.-C.) 11.476 : " fantômes insensibles des humains épuisés " (in *Iliade – Odyssée*, éd. et trad. Victor Bérard, Jean Bérard et Robert Flacelière [Paris : Gallimard, 1955] 707). Pour poursuivre la réflexion sur ces problématiques abyssales, lire Cassin, dir., " Eidôlon ", 335-41 (article de G. Simon).

⁵⁵ Du grec *skia* : " ombre " et de *graphein* : " écrire ".

⁵⁶ Il convient de relever que le verbe latin *fingere* (en grec : *plassô*) désigne " l'activité d'inventer des fictions comme l'art de modeler dans l'argile " (voir le *fīgūlus* : " le potier ") ; le nom commun *fīgūra* signifie, donc, " le pétrissage comme acte créateur " (voir le *fictōr* : " le pâtissier, le sculpteur ").

⁵⁷ Le terme grec signifie, littéralement, " la représentation de l'être vivant " : voir Platon, *Phèdre* (385-370 av. J.-C.) 275c-d.

peinture⁵⁸, Meusnier de Querlon envisage la représentation – dans son idéalité, dans sa fiction – comme l'élimination de la reconnaissance, comme le blocage de l'illusion mimétique. La question de la représentation de la personne⁵⁹ mobilise la sculpture et la peinture en un récit mythique de l'androgynie, lieu du brouillage du masculin et du féminin, du réel et de la fiction. Denis Diderot nous alertait, jadis, dans ses *Essais sur la peinture* sur ces formes de fourvoiement : " Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art ; et, réciproquement [...] il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature "⁶⁰.

Pour un androgyne (du langage) de l'art

Ah ! que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle, pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé [...]⁶¹.

1. Idea

a) L'alternance identitaire déjouée

Les thèses esthétiques que promeuvent *Les Hommes de Prométhée* (1748) rencontrent l'argument mythologique et ce à dessein de proposer une mythopoétique de l'Art. Le dépassement androgyne⁶² aban-

⁵⁸ Voir " en les [les êtres] rendant colorés et visibles, il [Dieu] a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans sa toute puissance, et de tirer comme du néant une seconde Nature qui n'avait l'être que dans leur idée. En effet, tout serait confondu sur la terre et les corps ne seraient plus sensibles que par le toucher, si la diversité des couleurs ne les avait distingués les uns les autres " (Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, " Seconde conversation " [1677]) cité par Lichtenstein dans *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (1989 ; Paris : Flammarion, " Champs ", 1999) 2.179-81.

⁵⁹ Le mot vient du verbe *persōnāre* : " le masque fait résonner la voix " ; quant à son équivalent grec : *prosōpon*, il désigne : " ce qui est face au regard ; le visage ; la façade ; la personne ; le masque " (voir Aristote, *Poétique* 5.1449a 36).

⁶⁰ Cité par Michael Fried dans *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 1990) 2.89.

⁶¹ Rousseau 2 : 1 228.

⁶² On suit, en cela, les propositions de Platon : " Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgynie, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle. Aujourd'hui, cette catégorie n'existe plus " (*Le Banquet* 189e, éd. et trad. Luc Brisson [Paris : Flammarion, " GF-Flammarion ", 1998] 114-15). Cela rejoint les analyses de Jean Molino : " entre les deux pôles du masculin et du féminin surgit une catégorie médiatrice, l'androgynie, qui permet de passer d'un pôle à l'autre et de penser en même temps les deux termes de l'opposition " (Yves Bonnefoy, dir. *et al.*, " An-

donne la féminisation et la divinisation traditionnelles des arts mimétiques (pictural et sculptural) : rappelons que l'historien d'art italien Giovanni Pietro Bellori, en son temps, évoquait " Cette Idée, ou Déesse de la Peinture et de la Sculpture " ⁶³. Aussi les marques exclusives de l'*animus* ⁶⁴ et de l'*anima* ⁶⁵, dans le geste viril du sculpteur et dans l'effleurement coloriste de la peinture tombent-elles devant la polarisation transcendée des identités : la conjonction de coordination (*et*) et le point-virgule appartiennent le masculin et le féminin, les placent en vis-à-vis :

la formation de *l'homme* et de *la femme* par Prométhée (446)
il [...] forma *la femme* ; véritable copie de *l'homme*, aussi originale que le modèle : copie faite également pour la symétrie et par le contraste, toujours discordante et née pour l'accord (448)

Parce que la femme est la " moitié de [son] être " (449), " une partie de [lui]-même " (450), l'homme se mire dans le tain du féminin et réciproquement puisque ces " *deux figures* " (446) ornent ce premier " couple humain " (446). Au nom d'un colloque de visages, d'une relation bilatérale entre " deux êtres opposés et faits l'un pour l'autre, deux amis toujours brouillés ensemble, et deux ennemis toujours en termes d'accommodement " (448), parce que l'un " se présentait *en face* " (446) de l'autre et *vice versa*, le duo archaïque s'hypostasie dans l'unification artistique, dans la représentation androgyne : " Après avoir considéré *cette peinture* [...] *ce chef-d'œuvre inconcevable* " (447). Le féminin (*la peinture*) et le masculin (*le chef-d'œuvre*) alternent pour nommer l'œuvre qui subsume les deux genres de la

drogyne (L) ", *Dictionnaire des mythologies* [Paris : Flammarion, 1981] 1 : 28).

⁶³ *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura Discorso* (1664) cité par Stoichita, *Brève histoire de l'ombre* 93.

⁶⁴ L'*animus* du forgeron, du sculpteur, bref du démiurge exemplifie la " leçon de virilité [...] [la] sorte de participation musculaire et nerveuse " qu'évoquait Gaston Bachelard à propos du " lyrisme dynamique du forgeron " dans son livre *La Terre et les Rêveries de la Volonté. Essai sur l'imagination des forces* (1948 ; Paris : José Corti, " Les Massicotés ", 2004) chap. 6, v ; la citation se trouve à la page 137 et l'expression " lyrisme dynamique du forgeron " constitue le titre du chapitre 6. On utilise les concepts d'*animus* et d'*anima* développés dans *La Poétique de la rêverie* de Bachelard (1960 ; Paris : PUF, " Quadrige ", 1986) 48-83.

⁶⁵ L'*anima* de la peinture se démontre par sa liquidité chromatique, dans son expansion fluide et passive ; la substance de la peinture, sa matérialité fuyante relèveraient donc de l'eau et de ses images : voir Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (Paris : José Corti, 1942).

création. Qui plus est, cette dialectique identitaire est ouverte par des démultiplications chiasmatisques : " Il contemplait *son ouvrage* avec complaisance " (447), " Ces deux figures beaucoup plus parfaites que les plus excellentes *statues* d'Alcamène ou de Phidias " ; ici, le terme masculin (*l'ouvrage*) rejoint la passivation féminine de l'arrêt admiratif et bienveillant ; là, le mot féminin (*la statue*) s'entrelace aux images de paternité artistique incarnées par Alcamène et par Phidias.

b) La dualité des *je*

Désormais, s'organisent les représentations du couple primordial selon une logique de la gémellité et de la specularité dépassées. C'est en vertu du " deux " que fonctionne le texte de Meusnier de Querlon : l'alliance polarisée des matières (froide et chaude) : " *le marbre et l'airain* " trouve sa résolution dans la métallurgie accomplie : " Là comme un habile statuaire imprime en quelque sorte la vie au *bronze*, en le réparant au sortir de la fonte, tel Prométhée en approchant le feu divin de ses *deux masses de terre*, soudain les anime et les rend vivantes ". Le métal étincelant (*le bronze*) est l'horizon promis au couple issu du tuf chthonien. Le chiffre de la dualité assure de rencontrer sa fusion rédemptrice par l'art démiurgique : " ils sortirent des mains de Prométhée " (448). Les deux *ego* accèdent aux *ils* anonymes du groupe d'art. Le lecteur assiste à l'émergence du nouveau genre de l'Art, de nature dorénavant androgyne. Le couple est une sorte de Janus originel, que régit le principe d'harmonie : " Leurs âmes ont passé dans leurs yeux : c'est là qu'elles se montrent, et se communiquent " (449), " leurs yeux s'ouvrent et brillent du feu " (448). La prise de conscience mutuelle des deux êtres, leur émergence cognitive à l'unisson révèlent qu'ils ne sont que l'écho, le double, l'image l'un de l'autre, l'ombre portée de la présence de l'autre. L'expérience spéculaire se donne à lire dans l'emploi des verbes pronominaux : " ils se contemplent avec une curiosité bien plus vive, et avec un secret intérêt " (449). Le regard du *je* part de lui-même pour se viser lui-même dans une chorégraphie réflexive, trajet cognitif également pris dans les orbes du regard autocentré et excentré d'autrui⁶⁶. C'est l'expérience

⁶⁶ Une anecdote que rapportent les *Cahiers* de Paul Valéry illustre la connexion entre la visibilité et l'animation : " Quand j'étais un enfant qui dessine des bonshommes sur ses cahiers, j'avais un moment solennel. C'était quand je mettais à mes bonshommes, des yeux. Quels yeux ! Je sentais que je leur donnais la vie et je sentais la vie que je leur donnais. J'avais les sensations de celui qui souffle sur la boue. " (" Arts et esthétique ", *Cahiers II*, éd. J. Robinson [Paris : Gallimard, 1973] 2 : 923). Donner la vue et voir (et finalement être vu) inaugurent l'existence chez la créature

de Narcisse⁶⁷ que dédouble et redouble le couple créé par Prométhée.

2. Tableau vivant de la hiérogamie

a) Liaison narcissique

Se justifie, donc, la scopophilie⁶⁸, cette transaction égalitaire des regards, cette circulation alternée des visibilitées chez les créatures de Prométhée. La découverte bouleversante (*la curiosité, l'intérêt*) de la radicale différence identitaire : " ils se contemplent avec une curiosité bien plus vive, et avec un secret intérêt " succède à une soudaine conscience de soi : " leurs premiers regards tombent sur eux-mêmes ". Ce constat *de visu* revient pour le moi à être précipité dans l'être, malgré lui. À partir de ce nouveau savoir, la pulsion optique travaille le *je* à outrepasser son aire de vision pour une appréhension tactile d'autrui, bref une captation érotisée de la chair étrangère : " Le plaisir qu'ils ont à *se voir* n'est plus borné à l'impression de la vue ". L'envie optique s'approfondit en besoin haptique. Ainsi s'annonce le double sacre du visible et du regard engagé, incarné : " on dirait que tout vient d'éclorre en même temps, *le spectacle et les spectateurs* " (449) : Prométhée a créé l'objet à voir et le sujet du voir, solidaires dans une relation fusionnelle et fantasmatique : " *tes yeux* t'assurent mieux l'empire sur moi " (452). Ce fonctionnement narcissique⁶⁹ trahit la participation du sujet à ce qu'il voit, avère la dette pulsionnelle et identitaire

sans identité ni regard. Dans cette expérience enfantine, sont confondus le surplomb animateur du démiurge Pygmalion et l'" homoérotisme " de Narcisse impliqué, déjà saisi par ce qui s'éveille. Par ailleurs, la note 9 (649) de l'édition bilingue des *Métamorphoses* d'Ovide enseigne que, si on peut lire " Si se non noverit " : " S'il ne se connaît pas " (3.348, 130-31), d'autres manuscrits proposent : " Si se non viderit " : " s'il ne se voit pas " (voir n. 9, 649). Quand il s'agit de l'expérience qu'endure Narcisse, il est probant que la connaissance a partie liée avec la perception ; l'invisibilité ontologique de Narcisse prépare l'avènement érotique de son apparition statufiée dans le champ de sa conscience subséquentement fascinée.

⁶⁷ Voir " Se cupit imprudens et qui probat ipse probatur " : " Inconsciemment, il se désire, est à la fois sujet et objet de sa quête " (Ovide, *Les Métamorphoses* 3.425. 134-35).

⁶⁸ Ou scoptophilie, autre mot pour désigner la *Schaulust* chez Sigmund Freud. Voir *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905, éd. et trad. P. Koeppl (Paris : Gallimard, " Folio/essais ", 1987) II, [5], 123-27 et *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones (1908-1939)*, ed. R. Andrew Paskauskas, 44, " Sigmund Freud to Ernest Jones ", 20 November 1910 (Washington : Library of Congress, 1993) 77-78.

⁶⁹ Voir Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967 ; Paris : PUF, " Quadrige/Dicos poche ", 2004) " Narcissisme ", 261-63 et " Narcissisme primaire, narcissisme secondaire ", 263-65.

contractée à l'égard du spectacle : une gratitude ontologique⁷⁰, une gratification identitaire⁷¹, une grâce esthétique.

b) Tableau d'un *autre* genre

" Le XVIII^e siècle [...] est [...] la mode des 'tableaux vivants' ", rappelle opportunément Victor I. Stoichita⁷². Le spectacle célèbre son empire dans les reflets majorés de son plein exercice et des identités qu'il gouverne : " formez-vous de tout cela *l'idée d'un tableau* que je ne puis vous crayonner que bien faiblement " (446). Cette théorie de la *mimêsis*, cette iconographie de la Fiction s'accomplissent dans la hiérogamie suprême du couple ancestral : " attachée à lui comme la vigne se lie à l'ormeau " (450)⁷³. Le lecteur déchiffre l'assomption de la psyché masculine dans la perte amoureuse : " quelle langueur m'enchaîne encore ! " (452), obéissant en cela à une gradation qui abandonne l'imagination onirique pour aborder le désir, cette érotique de l'image : " de délices en délices, des bras de Morphée dans ceux de l'Amour " (451). L'imagination narcotique cède le pas à la faculté désirante de faire tableau animé, *tableau vivant*⁷⁴ quand cette visibilité spectaculaire s'émancipe de l'obligation des corps, quand toutes les césures (masculin et féminin, spectateur et spectacle...) sont résolues grâce à une visibilité intermédiaire, médiatrice... androgyne⁷⁵. L'os-

⁷⁰ Ici est évoquée la reconnaissance de l'être pour l'être reçu dès lors que le *je* entérine sa subjectivité dans ce qu'il perçoit de lui intimement. Ovide résume l'affaire dans le mythe de Narcisse de la manière suivante : " Cunctaque miratur quibus est mirabilis ipse " : " Et il admire tout ce qui en lui est admirable " (*Les Métamorphoses* 3.424134-35).

⁷¹ Donald Woods Winnicott expliquait cet état de fait en ces termes : " Que voit le bébé quand il tourne le regard vers le visage de la mère ? Généralement ce qu'il voit, c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit " cité dans Alain de Mijolla, dir., *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, vol. 2 (2002 ; Paris : Hachette Littératures, " Pluriel ", 2005) 2 : " Narcissisme ", 1133 [article de Michel Vincent].

⁷² Stoichita, *L'Effet Pygmalion* 164.

⁷³ Voir Ps 128 (127) 3 : " *Uxor tua sicut vitis abundans / in latèribus domus tuæ* " : " Ton épouse : une vigne fructueuse / au cœur de ta maison " et Jn 15,4 : " *Manete in me, et ego in vobis* " : " Demeurez en moi, comme moi en vous ".

⁷⁴ Je me permets de dire toute ma dette à l'égard des recherches du professeur Bernard Vouilloux et, pour les besoins de la cause, de son livre magistral *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre* (Paris : Flammarion, " Idées et recherches ", 2002). Ma 3^e partie se place, bien modestement, sous la tutelle inspirante de l'" Ouverture : Rhétorique et peinture : faire tableau ", 11-39.

⁷⁵ Reportons-nous à ce qu'écrit Jean Molino dans son article sur l'androgyne : " à la fois *animus* et *anima*, l'homme est double et oscille entre les deux pôles d'une tota-

cillation désignative dans le texte de Meusnier de Querlon, touchant à l'œuvre d'art, signale le statut frontalier de l'événement visuel ; tantôt, la spécificité fragmentaire arrime la représentation picturale à l'éternité pétrifiée : " un grand morceau de peinture " (445), " morceau de peinture " (446) ; tantôt, l'*evidentia* du reliquat dépièce la cohérence sculpturale, la ravale à une macule sans projet : " une pièce de marbre " (445), sorte de stèle funéraire en l'honneur du projet mimétique disparu : " cette base de marbre, poids inutile, dont il n'a point voulu charger son vaisseau " (445-46). De quoi s'agit-il ? De la transfiguration des corps en statues vivantes, de la transmutation du visible en simulacre, de la présentation d'images sans corps et sans présence. À ce moment-là, peut retentir l'exclamation finale : *Anch'io son pittura !* (" Moi aussi je suis tableau ! ").

Je péris par l'excès de vie qui lui manque⁷⁶.

La nouvelle *Les Hommes de Prométhée* (1748) narre la genèse des premières statues humaines sous le patronage mythique des figures de démiurge, Pygmalion et Prométhée. Entre effigie et simulacre, entre représentation et fantôme, la créature prométhéenne s'offre à la visibilité publique lors de son émergence artistique. Cet accomplissement esthétique fut louangé par un verbe épideictique, c'est-à-dire par la puissance langagière d'ostentation. Il n'empêche que la perfection monumentale de ces corps archaïques est entrée en tension avec la *mimêsis* de Narcisse, incertaine de ses prérogatives descriptives, doublée, trahie par une idéalisation si exigeante que le séjour incarné des êtres et leur visibilité plénière furent déjoués, rejoués. Afin de conjurer le regard aveugle de l'idole⁷⁷, afin de briser l'anathème de la *mimêsis* déceptive, l'écrivain du XVIII^e siècle élabore une mythopoétique de l'Art pour faire entendre une nouvelle légende : une esthétique androgyne, d'abord, propre à articuler les exclusions paradigmatiques de l'identité, ensuite, apte à pacifier les imaginaires antagonistes de la peinture et de la sculpture, enfin, susceptible de *faire tableau* des corps " artialisés "⁷⁸, proposant, au final, à la fois une visibilité précaire de l'Idée

lité qu'il cherche à reconstituer " (Bonney, dir., " Androgyne [L]' ", 28).

⁷⁶ Rousseau 2 : 1 228.

⁷⁷ Voir " l'œil de la sculpture [...] ne peut que montrer l'absence de regard " (Lichtenstein, *La Tache aveugle* 116).

⁷⁸ Voir Alain Roger, *Nus et paysages, Essais sur la fonction de l'art* (Paris : Aubier, 1978).

incarnée dans la pierre immobile et une *mimêsis* crédible de la contre-
façon iconographique. " Ars adeo late arte sua ! " ⁷⁹.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Aristote. *De l'âme*. Éd. et trad. R. Bodéüs. Paris : Flammarion, " GF-
Flammarion ", 1993.

Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur
l'imagination des forces*. 1948. Paris : José Corti, " Les Massico-
tés ", 2004.

---. *La Poétique de la rêverie*. 1960. Paris : PUF, " Quadrige ", 1986.

---. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris,
José Corti, 1942.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Minuit, " Critique ", 1969.

Freud, Sigmund. *Trois Essais sur la théorie sexuelle*. 1905. Éd et trad.
P. Koepfel. Paris : Gallimard, " Folio/essais ", 1987.

---. *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones (1908-1939)*. Éd. R. Andrew Paskauskas. Washington : Library of Congress, 1993.

Hésiode. *Théogonie*. Éd. bilingue Annie Bonnafé. Paris : Rivages,
" Rivage poche/Petite bibliothèque ", 1993.

---. *La Théogonie. Les Travaux et les jours*, et autres poèmes. Éd. et
trad. Philippe Brunet et Marie-Christine Leclerc. Paris : Livre de
Poche, " Classiques de Poche ", 1999.

Homère. *Iliade – Odyssée*. Éd. et trad. Victor Bérard, Jean Bérard et

⁷⁹ " L'art véritable cache parfaitement l'artifice ! " (Ovide, *Les Métamorphoses* 10.247, 406-07).

- Robert Flacelière. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1955.
- Longin. *Du sublime*. Éd. et trad. J. Pigeaud. 1991. Paris : Rivages poche, " Petites Bibliothèques ", 1993.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Éd. bilingue Danièle Robert. Paris : Actes Sud, " Thesaurus ", 2001.
- Platon. *Le Sophiste*. Trad. Néstor-Luis Cordero. Paris : " GF-Flammarion ", 1993.
- . *La République*. Éd. et trad. G. Leroux. Paris : " GF-Flammarion ", 2004.
- . *Phèdre suivi de La Pharmacie de Platon de Jacques Derrida*. Éd. et trad. L. Brisson. Paris : " GF-Flammarion ", 1989.
- Pline l'Ancien. *Histoire naturelle*, XXXV. Trad. Jean-Michel Croisille et Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Les Belles Lettres, " Classiques en poche ", 2002.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Vol. 2. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1964.
- Valéry, Paul. *Cahiers II*. Éd. J. Robinson. Vol. 2. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1973.
- Wald Lasowski, Patrick, dir. *Romanciers libertins du XVIII^e siècle I*. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 2000.

Sources secondaires

- Cassin, Barbara, dir. *et al. Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris : Seuil et Le Robert, 2004.
- Démoris, René. " Les Statues vivent aussi : Peinture et belles antiques dans la première moitié du XVIII^e siècle ". *XVIII^e Siècle* 27 (1995) : 129-42.

- Fried, Michael. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 1990.
- Gaillard, Aurélia. *Le Corps des statues – le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*. Paris : Honoré Champion, " Les dix-huitièmes siècles ", 2003.
- Laplanche, Jean et Jean-Baptiste Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 1967. Paris : PUF, " Quadrige/Dicos poche ", 2004.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. 1989. Paris : Flammarion, " Idées et Recherches ", 1999.
- . *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 2003.
- Mazaleyrat, Jean et Georges Molinié. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris : PUF, 1989.
- Mijolla, Alain de, dir. *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*. Vol. 2. 2002. Paris : Hachette Littératures, " Pluriel ", 2005.
- Molino, Jean. " Androgyne (L') ". *Dictionnaire des mythologies*, A-J. Dir. Yves Bonnefoy et al. Paris : Flammarion, 1981. 1 : 27-29.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 1961. Paris : PUF, 1989.
- Poulot, Dominique. *Les Lumières*. Paris, PUF, " Premier cycle ", 2000.
- Rey, Alain, dir. *Dictionnaire historique de la langue française*, F-PR. 1992. Paris : Le Robert, 1998.
- Riout, Denys. *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. 1996. Paris : Gallimard, " Folio/essais ", 2006.

- Roger, Alain. *Nus et paysages, Essais sur la fonction de l'art*. Paris : Aubier, 1978.
- Serres, Michel. *Statues. Le Second livre des fondations*. 1987. Paris : Flammarion, " Champs ", 1989.
- Stoichita, Victor I. *Brève Histoire de l'ombre*. Genève : Droz, " Titre courant ", 2000.
- . *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève : Droz, " Titre courant ", 2008.
- Vernant, Jean-Pierre. " Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le kolossos ". *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. 1965. Paris : La Découverte, " La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales ", 1996.
- Vouilloux, Bernard. *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris : Flammarion, " Idées et recherches ", 2002.

**" LA CRITIQUE D'ART,
RENCONTRE ENTRE ART ET ÉCRITURE :
LES SALONS DE DIDEROT "**

Zsófia SZUR

Université de Szeged

En 1755, dans sa *Correspondance littéraire*¹, Grimm écrit des Salons² : " [T]out Paris y court en foule pour juger à tort et à travers les productions [exposées] "³. En 1753, le comte de Caylus avait décrit cette foule de visiteurs : " Qu'on s'imagine un peuple d'amateurs de tous les âges & de toutes les conditions, témoignant une égale avidité pour étudier les talents, pour les juger, pour entretenir ses connoissances, ou en acquérir de nouvelles [...], & on aura quelque idée du spectacle que présentait à chaque instant du jour, le salon où étoient exposés les ouvrages de Peinture & de Sculpture "⁴. Comme en témoignent ces extraits, les Salons, inventés par l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle, ressemblent à un spectacle animé. Tout le monde peut y entrer gratuitement : vers le milieu du XVIII^e siècle en France, l'art est devenu une affaire collective.

¹ La *Correspondance littéraire, philosophique et critique* est un ensemble de lettres périodiques sur les nouveautés artistiques et culturelles parisiennes – qui paraît sous la forme de quelques exemplaires manuscrits – adressées de Paris à des correspondants étrangers, essentiellement de rang (Catherine II, les ducs de Saxe-Gotha, la reine de Suède Louise-Ulrike *etc.*). Elle est dirigée, à partir de 1753 jusqu'en 1793, par Friedrich Melchior Grimm.

² Quant aux expositions des Salons, ce sont des manifestations artistiques majeures pendant des siècles. À partir de 1751, les membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture exposent leurs œuvres dans le Salon Carré du Louvre.

³ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, le 15 septembre 1755, n° 18, éd. Robert Grandroute, tome 2 (1755) (Ferney-Voltaire : Centre International d'étude du XVIII^e siècle, 2006) 197. Cité par Élisabeth Lavezzi, " Remarques sur la critique d'art au XVIII^e siècle ", *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 111.2 (2011) : 269-82.

⁴ Comte de Caylus, *Exposition des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture faite dans une salle du Louvre le 25 août 1753*, 1-2 (Collection Deloynes, Tome V/Pièce 54)

La situation de la vie artistique au XVIII^e siècle est, en effet, bien complexe : le retour à l'antique représenté par le grand goût et par le classicisme de Le Brun, mis en œuvre par des peintres d'Histoire est accompagné par la naissance de nouveaux modèles de style en peinture. La tendance à la diversification se présente non seulement dans la production artistique, mais aussi dans les débats sur les arts figuratifs. Depuis le temps du grand académisme de Le Brun jusqu'aux années 1730 au moins, le discours sur la peinture est l'affaire d'un cercle restreint des spécialistes : des membres de l'Académie, donc des artistes eux-mêmes. Pourtant, avec les changements généraux, les discussions sur les arts gagnent aussi des couches de plus en plus vastes et contribuent ainsi à la formation de l'opinion publique⁵. La naissance de la critique d'art en tant que genre littéraire est liée à l'ère des Lumières. En 1747, le critique La Font de Saint-Yenne publie ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Il est considéré comme le fondateur de la critique d'art ; c'est après cette publication que les amateurs d'art commencent, eux aussi, à revendiquer le droit de donner leur avis sur les œuvres d'art exposées. Mais s'agit-il, dans ces critiques d'art, d'un vrai *jugement* du public ou davantage de la manifestation de leur *goût* ? Ce jugement fait-il appel à la *raison* ou au *sentiment* ? L'avis sincère et immédiat des critiques s'appuie sur le *sentiment* qui est la notion-clé des *Réflexions critiques* de l'abbé Du Bos⁶.

*

Dans le préambule du *Salon de 1765*, Diderot annonce les trois niveaux du dispositif descriptif, comme le souligne Stéphane Lojkin :

Je vous décrirai les tableaux, et ma *description* sera telle, qu'avec un peu d'*imagination* et de *goût* on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile ; et afin qu'on *juge* du fond qu'on peut faire sur ma *censure* ou sur mon *éloge*, je finirai le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la gravure et l'architecture⁷.

⁵ Massimo Modica, " Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot ", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 33 (2002) : 85.

⁶ Abbé Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, éd. Dominique Désirat (Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1993).

⁷ Diderot, *Salon de 1765, Œuvres, Esthétique – Théâtre*, éd. Laurent Versini, 5 vols. (Paris : Robert Laffont, 1996) 4 : 293-94. (Nous soulignons.)

Cette citation est révélatrice car elle semble condenser les mots-clés liés qui entrent en jeu lors de l'appréciation des œuvres d'art par le critique. De même, elle rend compte des diverses opérations que celui-ci effectue face à l'œuvre : d'une part, il y a la réalité objective de l'espace pictural, une disposition grâce laquelle le lecteur imagine le tableau, le réalise virtuellement ; de l'autre, le tableau est *jugé* : il devient l'objet d'une censure ou d'un éloge. Les trois régimes de visibilité de textes selon Diderot sont alors l'ordonnance – la disposition, l'imagination et le jugement⁸.

Dans le présent article, nous nous occuperons, en premier lieu, de ce deuxième régime, c'est-à-dire de la question de l'illusion susceptible de contribuer à la création d'une nouvelle forme d'écriture dans les *Salons* de Diderot : " l'illusion qui amollit le marbre, abolit la surface plane du tableau pour qu'un bras, une tête, une jambe "sortent" opportunément de la toile, ou pour que le spectateur puisse pénétrer dans le paysage, s'y allonger à l'ombre, écouter la flûte d'un musicien, converser paisiblement "⁹. En décrivant les œuvres exposées, le critique fait appel à toutes les sensations, non seulement à la vue, mais également au toucher, à l'ouïe, à l'odorat et au goût. Il ne décrit pas dans le détail ce qu'il voit, mais il l'entend, il sent, il veut le toucher, il veut le prendre, voire le manger. Ainsi, son lecteur a l'impression de mieux imaginer, connaître, sentir l'œuvre d'art. Ces nouvelles formes du discours sur l'art défient pratiquement toutes les règles classiques de la description. Elles expriment alors de nouvelles voies, plus variées, ondoyantes, ludiques : il s'agit donc là d'une véritable rencontre de l'art et l'écriture.

Par rapport au discours de l'Académie, ces nouvelles formes d'écriture bouleversent, en effet, l'écriture sur l'art de l'époque. Les brochures sur les expositions se multiplient après l'apparition de l'ouvrage de La Font de Saint-Yenne et elles émettent souvent des avis négatifs sur les œuvres exposées, ce qui mène souvent à des scandales et bouleverse l'Académie. Les peintres refusent d'exposer aux expositions ; Diderot explique, lui aussi, la pauvreté de l'exposition en 1767 en comparant les amateurs d'art aux " bêtes " : " Il n'y avait rien de Pierre, ni de Boucher, ni de La Tour, ni de Bachelier, ni de Greuze. Ils ont dit pour leur raisons qu'ils étaient las de s'exposer aux bêtes et

⁸ Stéphane Lojkine, " Le Problème de la description dans les *Salons* de Diderot ", *Diderot Studies* 30 (2007) : 53-72.

⁹ Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le Sacrifice en rêve* (Paris : Réunion des musées nationaux, 1991) 26.

d'être déchirés "¹⁰. C'est la nouveauté de la critique d'art par rapport au discours académique qui explique les réactions parfois véhémentes. En 1747, l'abbé Le Blanc – critique et amateur d'art – condamne la multiplication des amateurs qui écrivent sur les arts : " Si tant de gens se mêlent d'écrire, ce n'est pas qu'ils soient plus savans ou qu'ils ayent plus d'esprits que le commun des hommes, c'est uniquement parce qu'ils veulent faire un Livre "¹¹. Dans le même esprit, il déclare que c'est une erreur de " se croire être l'interprète du public "¹². En revanche, la même année, La Font de Saint-Yenne écrit qu'" Un tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement "¹³.

Qu'est-ce donc alors que la critique d'art ? C'est un jugement publié, tenu par le public, par les visiteurs des Salons, et il traite des œuvres rendues publiques par l'exposition¹⁴. Pourtant, il faut souligner que ces écrits n'ajoutent pas de nouveauté à la théorie de l'art : la plupart des critiques, au XVIII^e, siècle tiennent encore au paradigme classique de la théorie de l'art ; elles formulent, en général, leurs réserves à l'égard des nouvelles théories qui apparaissent dans la peinture à cette époque. Parmi les critiques d'art qui abordent la peinture par le biais de la littérature, Diderot est, sans conteste, le plus connu. Pourtant, il importe de savoir qu'il n'est pas considéré comme le fondateur de ce genre. Ses écrits n'ont pas pu influencer la naissance de ce genre : ses critiques d'art apparaissent dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de son ami Grimm ; leur circulation en France est alors limitée à quelques lecteurs ; les manuscrits voyagent hors de France, surtout au-delà du Rhin, et aucun *Salon* n'est publié du vivant de Diderot¹⁵. Ses critiques ne sont érigées en modèle du

¹⁰ Diderot, *Salon de 1767* 518.

¹¹ Abbé Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, à Monsieur P.D.R.*, 1747, 8 (Collection Deloynes, Tome II/Pièce 26)

¹² Le Blanc 9.

¹³ Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* cité in Élisabeth Lavezzi, *La Scène de genre dans les Salons de Diderot* (Paris : Hermann, 2009) et in René Démoris et Florence Ferran, *La Peinture en procès. L'Invention de la critique d'art au siècle des Lumières* (Paris : PSN, 2001) 68.

¹⁴ Lavezzi 11.

¹⁵ À ce propos, voir Daniel Mornet, *Diderot l'homme et l'œuvre* (Paris : Boivin et Cie, " Connaissance des lettres ", 1941) 180 ; Modica, " Diderot philosophe et critique d'art ", 82. ; Else Marie Bukhdal, *Diderot critique d'art*, 2 vols. (Copenhague : Rosenkilde et Bagger, 1980-1982).

genre littéraire que rétrospectivement¹⁶. En ce qui concerne ses idées, Diderot les puise dans les écrits des théoriciens de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles. Pourtant, à cause de la qualité littéraire de ses écrits sur l'art, ils peuvent être considérés comme des œuvres littéraires plutôt que comme des ouvrages théoriques. Les premières critiques d'art des littérateurs sont, effectivement, les *Salons* de Diderot¹⁷.

Ainsi que déjà mentionné, Diderot aborde la peinture par le biais de la littérature : d'une part, comme le souligne Massimo Modica, il s'agit d'une " utilisation spéciale d'une langue ", d'" une langue " qui emploie des termes techniques, des termes relatifs au champ sémantique de l'art, tels que "beau", "laid", "forme", "esprit", "grâce", "goût", "imagination", "magie", "manière", "style", "vision", "création", "expression", "ornement", etc. Cette " langue spéciale " existe déjà à l'époque, mais il est aussi évident que Diderot l'enrichit et la perfectionne du point de vue stylistique et littéraire ; le langage de la critique d'art devient ainsi un genre " élevé " de la littérature¹⁸. D'autre part, à côté des nouveautés lexicales, Diderot recourt essentiellement à deux méthodes de description : la méthode analytique et la méthode poétique¹⁹. La première est plus proche des méthodes classiques : il s'agit, ici, plutôt d'une description énumérative : " on voit à droite " ou " un peu plus vers la gauche au fond ". En revanche, avec ses descriptions poétiques, Diderot arrive à la limite des règles de la critique d'art : dans la plupart des cas, il évite la parole directe ; en général, il ne veut pas " tout dire ", il parle de ses sentiments et de ses impressions davantage que des choses qui sont visibles sur les toiles. Il écrit à propos du style à utiliser pour la description des expositions :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand et voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet²⁰.

¹⁶ Lavezzi 17.

¹⁷ Katalin Bartha-Kovács, *A Csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században* (Budapest : L'Harmattan, 2010) 87.

¹⁸ Modica 87.

¹⁹ Roland Mortier et Raymond Trousson, dir., *Dictionnaire de Diderot* (Paris : Honoré Champion, 1999) 465.

²⁰ Diderot, *Salon de 1763* 237.

Autrement dit, le critique essaie de représenter les images par des moyens narratifs, dramatiques et stylistiques : les lecteurs peuvent, ainsi, mieux comprendre l'ambiance des œuvres : l'histoire, mais aussi le coloris ou les matières.

Il est évident alors que les réflexions de Diderot ne se manifestent pas seulement à travers les opérations habituelles – c'est-à-dire la description et la compréhension, l'évaluation et l'interprétation – mais elles sont inhérentes à l'œuvre d'art. À l'aide de ses méthodes, le lecteur parvient presque à entrer dans la réalité physique de l'œuvre²¹. La question que nous allons aborder à présent concerne les frontières fragiles qui séparent la réalité et l'illusion. Ainsi, les questions qui se posent concernent la dimension visuelle, tactile et acoustique des œuvres d'art, tout comme le spectacle total : à ce propos, l'imagination des lecteurs – le deuxième régime de visibilité selon Lojkiné – est bien présente dans la critique d'art de Diderot.

Généralement, lorsque Diderot retrouve l'illusion picturale parfaite, il montre à ses lecteurs qu'il la croit et, ainsi, il détourne l'interprétation : d'une part, en décrivant ces œuvres, il fait appel à toutes les sensations, à la vue, au toucher, à l'ouïe, à l'odorat et au goût. Dès l'Antiquité, la vraisemblance de l'imitation fut considérée comme un critère déterminant dans le jugement des œuvres d'art : dans son *Histoire naturelle*, Plin l'Ancien décrit une légende ancienne qui rapporte une querelle d'artistes entre Zeuxis et Parrhasios. Ils n'arrivaient pas à décider lequel d'entre eux avait le plus de talent. Zeuxis réussit à tromper les oiseaux par son tableau, en peignant des raisins avec tant de vérité que ceux-ci venaient y donner des coups de bec. Cependant, Parrhasios représenta un rideau de façon si naturelle que son image trompa Zeuxis même, quand il voulut tirer ce rideau pour voir le tableau. Autrement dit, Zeuxis trompa les animaux, mais Parrhasios, lui, trompa l'œil d'un artiste.

La conception mimétique de l'art remonte à la *Poétique* d'Aristote (*Ars imitatur naturam*)²². À ce propos, Diderot, dans son *Essais sur la peinture*, écrit au sujet des sentiments ressentis devant un tableau " parfait " voire " magique " :

Nos pas s'arrêtent involontairement ; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh ! que cela est beau ! Il semble que nous considérons la nature comme le résultat de

²¹ Modica 90.

²² Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien (Paris : Librairie Générale Française, 1990)..

l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'un forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre ou éclaire, que Louthembourg et Vernet sont grands²³.

Pour ne citer que quelques exemples, déjà au cours du XVII^e siècle, une réflexion commence à se développer qui peut être liée à la représentation vraisemblable des objets d'une manière qui trompe les sensations des spectateurs. Dans son œuvre intitulée *De la peinture*, le peintre et théoricien de l'art Gérard de Lairesse consacre tout un chapitre à la représentation de la poussière qui couvre les objets²⁴. Roger de Piles, dans son *Cours de peinture par principes*, raconte l'histoire de Rembrandt qui " se divertit un jour à faire le portrait de sa servante pour l'exposer à une fenêtre et tromper les yeux des passants. Cela lui réussit, car on ne s'aperçut que quelques jours après de la tromperie "²⁵. Cette tromperie ne passe, pourtant, pas uniquement par les yeux : dans son livre intitulé *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, Gérard Dessons remarque, à propos du *Bœuf écorché* du peintre flamand, que, " Pour la première fois peut-être dans l'art occidental, la peinture a une odeur. Elle sent "²⁶. Selon une anecdote, le peintre lui-même déconseille aux spectateurs de s'approcher de son tableau : l'odeur pourrait les faire fuir.

Au XVIII^e siècle, le questionnement de l'abbé Condillac concerne également la question de l'illusion. L'effet de vraisemblance est provoqué par le savoir-faire du peintre qui arrive à mettre un relief sur une surface plane : " Surpris de ce phénomène, il les regardoit, il les touchoit et il demandoit quel est le sens qui me trompe ? Est-ce la vue ou le toucher ? "²⁷. demande un aveugle de naissance, qui, ayant retrouvé la vue pour la première fois, n'a pas encore pu bien interpréter les objets extérieurs. Il touche alors l'image qui lui donne la sensation d'une surface plane. Mais l'image représente une scène en trois dimensions qu'il n'arrive pas à percevoir par le toucher ; c'est la raison

²³ Diderot, *Essais sur la peinture* 478.

²⁴ Gérard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek* (1712), éd. française : *Le Grand Livre des peintres ou L'Art de la peinture* (1787) 2 vols. (Genève : Minkoff, 1972) 1 : 379-82, cité in Bartha-Kovács 54.

²⁵ Roger de Piles, *Cours de peinture pas principes* (Paris : Gallimard, 1989) 11.

²⁶ Gérard Dessons, *Rembrandt, l'odeur de la peinture* (Paris : Éd. Laurence Teper, 2006) 9.

²⁷ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations, Traité des animaux* (Paris : Fayard, 1984) 199.

pour laquelle il se pose la question sur la tromperie des sens et découvre, avec étonnement, la vue d'un relief. À propos de deux tableaux d'Oudry représentant des bas-reliefs, Diderot parle du même problème : " La main touchait une surface plane ; et l'œil, toujours séduit, voyait un relief ; en sorte qu'on aurait pu demander au philosophe lequel de ces des sens, dont les témoignages se contredisaient, était menteur "28.

Quant à la question de la vraisemblance, elle apparaît de façon ambiguë au XVIII^e siècle. Dans l'article " Illusion " de l'*Encyclopédie*, Marmontel démontre que, d'une part, le but des artistes et des arts est de tromper l'œil du spectateur, mais que, d'autre part, leur public ne veut pas croire à l'illusion, à la ressemblance parfaite dans les œuvres. Il recourt à des arguments identiques à ceux que Lessing énumère, dans son *Laocoon*, concernant l'illusion offerte par la ressemblance parfaite²⁹ :

Mais quand par une ressemblance parfaite, il serait possible de faire une pleine illusion, l'art devrait l'éviter, comme la sculpture l'évite en ne colorant pas le marbre, de peur de le rendre effrayant. Il y a un tel spectacle dont l'illusion tempérée est agréable et dont l'illusion pleine serait révoltante ou péniblement douloureuse [...]30.

Selon lui, l'illusion *presque* parfaite est, en général, plus agréable que la ressemblance totale. D'une part, une imitation entièrement fidèle peut faire peur³¹ ; d'autre part, toujours selon Marmontel, une perspective parfaitement peinte ne sert d'agrément qu'au moment où le spectateur s'aperçoit que ce n'est qu'une illusion. L'imitation qui donne l'illusion parfaite du réel n'est alors pas l'objet d'un plaisir esthétique ; c'est la raison pour laquelle Marmontel poursuit :

Il ne faut donc pas croire [...] que le meilleur peintre de la nature soit le plus fidèle copiste : car si l'imitation était une parfaite ressemblance, il faudrait l'altérer exprès en quelque chose, afin de laisser à l'âme

²⁸ Diderot cité in Starobinski 23.

²⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, trad. française de Courtin [1866], revue et corrigée (Paris : Hermann, 2002).

³⁰ Jean-François Marmontel, article " Illusion " de l'*Encyclopédie*, cité in Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle* (Paris : Gallimard, 2003) 81.

³¹ Diderot écrit, dans son *Salon de 1765*, à propos de la toile de Chardin intitulée *Les Attributs de la musique* que " si un être malfaisant, un serpent était peint aussi vrai, il effrayerait " (*Salon de 1765* 347).

le sentiment confus de son erreur, et le plaisir secret de voir avec quelle adresse on la trompe³².

Il est intéressant de contraster cette idée avec l'opinion de Diderot. Comme nous le verrons, Diderot est absolument fasciné par l'œuvre de Chardin, qu'il juge comme l'imitation parfaite de la nature, étant d'une telle ressemblance qu'elle conduit la main à toucher la toile. Diderot s'occupe, parmi tant d'autres questions, de la création de l'illusion et de son créateur aussi : *la magie du coloris*. En regardant les toiles de Chardin, le spectateur désire toucher le tableau, mais, en s'en approchant, l'objet sur l'image semble disparaître : " Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit "³³. Toucher la toile permet de vérifier l'illusion que procure l'image ; sentir une surface plate au lieu d'un véritable objet – ce que les yeux voient en même temps – persuade le spectateur que les objets peints n'existent pas dans la réalité³⁴.

Roger de Piles affirme, dans son *Cours de peinture par principes*, que l'essence de la peinture ne consiste pas seulement à plaire aux yeux mais aussi à les tromper. La véritable peinture, comme celle d'un coloriste tel Jean-Baptiste Siméon Chardin, ne doit pas affecter seulement la vue³⁵, mais elle doit inciter également la main à toucher les objets représentés sur les toiles. Elle doit éveiller l'appétit du spectateur, l'inciter à prendre les fruits, les couteaux ou les bouteilles, c'est-à-dire qu'elle doit le tromper. Selon Cicéron, le mouvement de l'âme entraîne un mouvement du corps. C'est dans cet esprit que René Démoris propose de réinterpréter l'idée de Roger de Piles selon la-

³² Marmontel, article " Illusion ", cité in Lichtenstein 81.

³³ Diderot, *Salon de 1763* 265.

³⁴ À l'ère des Lumières, c'est l'Anglais John Locke qui fonde – dans son *Essai philosophique concernant l'entendement humain* – les bases théoriques de l'origine des connaissances humaines. Il est le premier à s'occuper du problème de l'aveugle de Molyneux. Dans son œuvre intitulée *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac continue de réfléchir sur cette question. Quelques années plus tard pourtant, dans son *Traité des sensations*, il modifie quelque peu sa pensée et se concentre plus spécifiquement sur le toucher : il y affirme que le seul sens avec lequel l'homme soit capable d'atteindre une vraie image du monde extérieur est le toucher. Dans sa *Lettre sur les aveugles* Diderot s'occupe également de ce problème.

³⁵ Selon la *Dictionnaire de Trévoux*, " Tous les sens n'ont pas le privilège de connoître le beau. Il y en a trois que la nature a exclus de cette noble fonction : le goût, l'odorat & le toucher. " Article " Vue " dans *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue...*, Thabarestan-Zythomiers, 8 vols. (Paris : Compagnie des libraires associés, 1771) 8 : 490.

quelle " les Yeux ont horreur des choses que les mains ne voudraient pas toucher " ; nous pouvons alors comprendre le désir qu'a Diderot de toucher les œuvres d'arts : " les mains désirent toucher ce que les yeux aiment voir "³⁶. Dans son *Salon de 1763*, Diderot émet l'opinion suivante : la vraisemblance avec la nature est tellement grande dans les tableaux de Chardin que copier ses toiles s'avère une tâche tout aussi difficile que copier les modèles de l'artiste – " peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier "³⁷.

" [I]l n'y a qu'à [...] y [dans le pâté] mettre le couteau "³⁸, écrit-il à propos de *Bocal d'olives* de ce même peintre. Il imagine prendre le couteau qui semble sortir de la toile et le planter dans le pâté. Nous y retrouvons une allusion tout à fait évidente aux mains et au toucher. L'objet devient ainsi disponible pour la main, pour l'usage pratique³⁹. C'est aussi à propos de la même toile qu'il écrit : " il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarde, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire ; ces fruits, et les peler [...] "⁴⁰. La plupart des verbes de cette citation, à savoir " prendre ", " ouvrir ", " peler " font penser à un mouvement des mains. Et, plus loin, lorsque Diderot propose de " manger " et de " boire " les aliments de la toile, cela évoque également une invitation à toucher l'œuvre et à prendre les objets qui sont y présents. Par ailleurs, la même idée apparaît déjà dans son *Salon de 1759*, quand Diderot écrit, à propos de l'une des natures mortes de Chardin qu'il ne spécifie pas : " [c]'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les

³⁶ Roger de Piles cité par René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet* (Paris : A. Biro, 1991) 165. En anglais, " to move " a conservé ce double sens, mais également dans plusieurs langues, comme, par exemple, en français ou en hongrois, nous pouvons retrouver un certain rapport entre " mouvoir " et " émouvoir ", ou bien " indit " et " megindit " (voir Lichtenstein 234.)

³⁷ Diderot, *Salon de 1763* 264. Chardin tente d'imiter parfaitement la nature. Diderot ne méconnaît pas ces tentatives parfois douloureuses du peintre pour atteindre un degré de vérité qui le satisferait lui-même : " Chardin est un si rigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même, que j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que de petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs " (Diderot, *Salon de 1769* 844).

³⁸ Diderot, *Salon de 1763* 265. Il importe de remarquer, à propos de la toile *La raie dépouillée*, que Chardin y représente un couteau dont le manche dépasse de la table en appelant la main du spectateur pour qu'il participe à l'acte cruel. Bien que Diderot ne mentionne pas cet détail de la toile, il revient au même motif au sujet du tableau *Bocal d'olives*.

³⁹ Starobinski 26.

⁴⁰ Starobinski 26.

pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main ⁴¹. Les aliments sont tellement appétissants et vraisemblables que, si les spectateurs avaient faim ou soif, ils ne devraient que prendre les bouteilles ou les fruits représentés sur le tableau ; " l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement ⁴², souligne Diderot à propos de la *Raie*, peinte par le même artiste, comme s'il sentait véritablement l'odeur de la mer : l'odorat, l'appétit et le goût apparaissent ainsi dans sa critique d'art.

La dureté et la mollesse, faisant également partie des qualités palpables, apparaissent aussi dans la critique d'art de Diderot. En 1765, il écrit, à propos du pendant du *Rafraîchissement* de Chardin : " le mouchoir est d'une mollesse à étonner ⁴³. À propos de la statue de Falconet, intitulée *Pygmalion aux pieds de sa statue à l'instant où elle s'anime*, Diderot propose à ses lecteurs de s'approcher de l'œuvre et de la toucher : " Quelles mains ! Quelle *mollesse* de chair ! Non, ce n'est pas du marbre. *Appuyez-y* votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté, *cédera à votre impression* ⁴⁴.

Aux valeurs tactiles et spatiales, Diderot ajoute le registre acoustique : " toutes les intensités sonores, du silence au fracas ; toutes les expressions vocales, du murmure aux cris ⁴⁵. Dans les différents genres de peinture, le critique fait naître les sons différemment. En 1763, à propos du tableau de Vernet qui représente un naufrage, il exclut la vue : " S'il élève un brouillard, la lumière en est affaiblie, et, à son tour toute la masse vaporeuse en est empreinte et colorée. La lumière devient obscure, et la vapeur devient lumineuse ⁴⁶. En l'absence de la vue, les autres sens du spectateur se renforcent : " S'il suscite une tempête, vous *entendez siffler* les vents et mugir les flots ; vous voyez s'élever contre les rochers et le blanchir de leur écume. Les matelots *crient* ⁴⁷. " Diderot arrive à reproduire les impressions de la nature par le rythme musical de la description ⁴⁸ : en 1765, à propos des *Quatre parties du jour* de Vernet, il écrit : " J'en vois qui flottent, j'en vois qui sont prêts à disparaître dans le gouffre, j'en vois qui se hâtent d'atteindre le rivage contre lequel il seront brisés ⁴⁹. Comme nous ve-

⁴¹ Diderot, *Salon de 1759* 197.

⁴² Diderot, *Salon de 1763* 265.

⁴³ Diderot, *Salon de 1765* 348.

⁴⁴ Diderot, *Salon de 1763* 286. (Nous soulignons.)

⁴⁵ Starobinski 28.

⁴⁶ Diderot, *Salon de 1763* 270. (Nous soulignons.)

⁴⁷ Diderot, *Salon de 1763* 270. (Nous soulignons.)

⁴⁸ Mortier, Trousson, *Dictionnaire de Diderot* 465.

⁴⁹ Diderot, *Salon de 1765* 355.

nons de le voir, dans la description détaillée de différentes scènes, Diderot fait appel aux sensations. Il écrit à propos du tableau intitulé *Les Grâces* de Carle Vanloo :

C'était au printemps, il faisait un beau clair de lune ; la verdure nouvelle couvrait les montagnes ; les ruisseaux *murmuraient*, on *entendait*, on voyait jaillir leurs eaux argentées ; l'éclat de l'astre de la nuit ondulait à leur surface. Le lieu était solitaire et tranquille. C'était sur l'herbe *molle* de la prairie, au voisinage d'une forêt, qu'elles *chantaient* et qu'elles dansaient. Je les vois, les les *entends* aussi ; que leurs *chants sont belles*, que leurs chants sont doux ! qu'elles sont belles ! que leurs *chairs sont fermes* !⁵⁰

Nous trouvons important d'examiner l'opinion de Diderot sur le rapport du spectateur et de l'œuvre. Comme le montre l'extrait précédent, le critique n'est pas sans ambiguïtés : d'une part, le spectateur peut presque entrer dans le monde visuel du tableau. De l'autre part, contrairement à cette idée, dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot note : " [l]a toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi, ni l'un ni l'autre ne me savaient là "⁵¹. Selon le critique, les compositions qui revendiquent la présence du spectateur sont contre les règles des illusions : pourtant, il existe des tableaux qui placent le spectateur dans leur monde visuel⁵². Dans ces cas-là, Diderot recourt à l'écriture dramatique qui appartient également au registre acoustique.

Quant à la relation des stratégies narratives et à la place du spectateur des critiques de Diderot, Jacques Chouillet en distingue trois : le dialogue, l'entrée du spectateur dans la tableau et le rêve⁵³. Diderot fait dialoguer les personnages représentés soit entre eux, soit avec lui-même. Déjà au cours du XVII^e siècle, Roger de Piles écrit, dans son *Cours de peinture par principes* : " la véritable Peinture doit appeler

⁵⁰ Diderot, *Salon de 1765* 297. (Nous soulignons.)

⁵¹ Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* 412. Voir Michel Fried, *La Place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne* (Paris : Gallimard, 1990).

⁵² Bartha-Kovács, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festésetelméleti gondolkodás kezdetei* (Budapest : Eötvös Kiadó, 2004) 143.

⁵³ Bartha-Kovács, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája* 143. Voir Jacques Chouillet, " Du langage pictural au langage littéraire ", in *Diderot et l'art de Boucher à David* (Paris : RMD, 1984) 41-54, et Huguette Cohen, " Diderot et les limites de la littérature dans les Salons ", in *Diderot Studies* 24 (1991) : 25-45.

son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation, et que le spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente "⁵⁴. Selon Diderot, il y a des peintures qui " saisissent " le spectateur : le critique les décrit à l'aide de stratégies narratives grâce auxquelles il s'éloigne de plus en plus de la peinture originale et de la description classique⁵⁵. Il suffit de penser à la scène lorsqu'il commence à consoler, en 1765, la fillette de Greuze qui pleure son oiseau mort. Diderot indique à ce propos :

Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises. ' Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? Quoi, pour un oiseau ! Vous ne pleurez pas [...] ouvrez-moi votre coeur, parlez-moi vrai [...]"⁵⁶.

Un autre exemple éloigne encore plus le lecteur des méthodes classiques de la description des œuvres d'art. Il s'agit du *Salon de 1767* de Diderot où il entre en conversation avec le Mercure représenté par le peintre Lagrenée :

O Mercure que fais-tu ? qu'attends-tu ? Tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu t'en saisis pas, et tu ne la dévores pas ? Et tu ne vois pas l'ivresse d'amour qui s'empare de cette jeune innocent, et tu n'ajoutes pas au désordre de son âme et de ses sens, le désordre de ses vêtements ; et tu ne t'élances pas sur elle, dieu des filous !⁵⁷

Souvent – surtout à propos des peintures de genre –, ce sont les personnes représentées qui se parlent dans les écrits de Diderot. Il devient ainsi témoin des conversations des figures, en 1765, en regardant le tableau intitulé *Le Fils puni* de Greuze ; la scène commence presque à bouger devant les yeux du critique : " elle soulève un de ses bras, et sa bouche entrouverte crie : Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus "⁵⁸.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot va encore plus loin que la conversation : il imagine l'intrusion du spectateur à l'intérieur de l'espace pictural :

⁵⁴ Piles, *Cours de peinture par principes* 9.

⁵⁵ Bartha-Kovács, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája* 143.

⁵⁶ Diderot, *Salon de 1765* 381.

⁵⁷ Diderot, *Salon de 1767* 563.

⁵⁸ Diderot, *Salon de 1765* 198-99.

C'est une assez bonne méthode pour décrire les tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avancant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à la mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plus tôt. Je vous dirai donc : Marchez jusqu'à ce que vous trouviez à votre droit de grandes roches [...]. Poursuivez votre chemin [...]⁵⁹.

Les paysages de Vernet fournissent de bons exemples ; le critique décrit ces spectacles presque toujours en entrant dans la scène : " Nous voilà partis. Nous causons. Nous marchons. J'allais la tête baissée, selon mon usage ; lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté le site que voici "⁶⁰. Il recourt, à propos de la *Cuisine italienne* d'Hubert Robert, à la même méthode de description : " Entrons dans cette Cuisine ; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos, et faisons place à ce bambin qui la suit avec peine [...]"⁶¹. On pourrait, certes, encore multiplier les exemples.

*

La critique d'art, ce nouveau genre littéraire – telle que Diderot la pratique –, est étroitement liée à la question des sensations. Ce n'est pas un hasard : le milieu du XVIII^e siècle voit la naissance de l'esthétique, conçue comme la connaissance du sensible. La critique d'art s'occupe également de la question du sensible mais elle évite toute prétention philosophique. Ce genre d'écriture sur l'art se distingue des jugements et des débats qui se déroulaient précédemment au sein de l'Académie⁶² : les discours des académiciens revendiquent des critères clairs et précis⁶³, tandis que le genre de la critique d'art est plus libre.

Avec ces nouvelles formes de l'écriture artistique – plutôt littéraires qu'académiques –, Diderot parvient à transmettre le " message " des œuvres sans pour autant les décrire dans leur disposition concrète. Le critique est conscient de la nouveauté de ses écrits sur l'art : il les

⁵⁹ Diderot in Starobinski 15.

⁶⁰ Diderot, *Salon de 1767* 594.

⁶¹ Diderot, *Salon de 1767* 711.

⁶² Sur ces débats, voir *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. Alain Mérot (Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003).

⁶³ Lavezzi 11-12.

considère, lui-aussi, comme le résultat de sa " franchise ", de son jugement subjectif. Il l'avoue, par ailleurs, à propos des dessins de Louthembourg dans son *Salon de 1767* :

Au reste, n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien ; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse remporter fidèlement autant de compositions diverses ; mon jugement ; parce que je ne suis ni artiste ni même amateur. Je vous dis seulement ce que je pense et je vous le dis avec toute ma franchise. S'il m'arrive d'un temps à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre, j'ai été diversement affecté, également impartial, quand je loue et je me dédis d'un éloge, quand je blâme et que je me dépars de ma critique. Donnez un signe approbation à mes remarques lorsqu'elles vous paraîtront solides ; et laissez les autres, pour ce qu'elles sont. Chacun a sa manière de voir, de penser, de sentir ; je ne priserai la mienne que quand elle se retrouva conforme à la vôtre⁶⁴.

Selon Paolo Quintili, la nouveauté des textes de Diderot tient à l'irruption de la subjectivité, du sujet regardant et écrivant, du spectateur dans l'œuvre : par conséquent, les barrières conventionnelles entre l'auteur de la composition et le spectateur tombent⁶⁵. Le nouveau genre – la critique d'art – est fondé, avant tout, sur la sensibilité du spectateur : sur ses sens, sur ses facultés sensibles et intellectuelles. La naissance de ce genre est l'aboutissement logique d'un processus, d'un changement de paradigme global qui commence avec Du Bos, au début du XVIII^e siècle, et qui atteint son comble avec Kant, à la fin de même siècle, et selon lequel la réception de l'œuvre d'art devient finalement plus importante que sa création⁶⁶.

⁶⁴ Diderot, *Salon de 1767* 749.

⁶⁵ Paolo Quintili, " Sur quelques sources de Diderot critique d'art ", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 33 (2002) : 97.

⁶⁶ Bartha-Kovács, *A Csend alakzatai a festészetben* 76.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Aristote, *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris : Librairie Générale Française, 1990.

Caylus, comte de. *Exposition des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture faite dans une salle du Louvre le 25 août 1753*. Collection Deloynes. Tome 5 / pièce 54.

Condillac, Étienne Bonnot de. *Essai sur l'origine des connaissances humaines : ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*. 1746. Préface Michèle Crampe-Casnabet. Paris : Édition Alive, 1998.

---. *Traité des sensations, Traité des animaux*. 1754. Paris : Fayard, 1984.

Diderot, Denis. *Salons (de 1759, de 1763, de 1765, de 1767, de 1769)*. *Œuvres*. Vol. 4. *Esthétique – Théâtre*. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 1996.

---. *Essai sur la peinture*. *Œuvres*. Vol. 4. *Esthétique – Théâtre*. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 1996.

---. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. 1749. *Le Rêve d'Alembert et autres écrits philosophiques*. Paris : Librairie Générale Française, 1984.

---. *Pensées détachées sur la peinture*. *Œuvres*. Vol. 4. *Esthétique – Théâtre*. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 1996.

Du Bos, Jean-Baptiste (abbé). *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. date. Éd. Dominique Désirat. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

Grimm, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*. 15 septembre 1755, n° 18. Cité dans éd. Robert Grandroute. Ferney-Voltaire : Centre International d'étude du XVIII^e siècle, 2006. 2 : 197.

La Font de Saint-Yenne, Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* date. *Œuvre critique*. Éd. Etienne Jollet. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

Lairesse, Gérard de. *Le Grand Livre des peintres ou L'Art de la peinture*. 1787. [*Het Groot Schilderboek* (1712)]. Genève : Minkoff, 1972.

Le Blanc, Jean-Bernard (abbé). *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, à Monsieur P.D.R. S. I. 1747* (Collection Deloynes). Vol. 2 / pièce 26.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon*. date. Trad. Courtin. 1866. Paris : Hermann, 2002.

Locke, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, 1690. Trad. Pierre Coste. Paris : Vrin, 1972.

Piles, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Paris : Gallimard, 1989.

Dictionnaires, Anthologies

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue... Vol. 8. Paris : Compagnie des libraires associés, 1771.

Marmontel, Jean-François. " Illusion " (article). *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. CD-rom. Paris : Redon, 2001.

Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle. Éd. Alain Mérot. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

Sources secondaires

- Bartha-Kovács, Katalin. *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században [Figures de silence en peinture. Théorie de l'art français aux XVII^e-XVIII^e siècles]*. Budapest : L'Harmattan, 2010.
- Bukhdal, Else Marie. *Diderot critique d'art*. 2 vols. Copenhague : Rosenkilde et Bagger, 1980-1982.
- Chouillet, Jacques. " Du langage pictural au langage littéraire ". *Diderot et l'art de Boucher à David*. Paris : RMN, 1984.
- Cohen, Huguette. " Diderot et les limites de la littérature dans les Salons ". *Diderot Studies* 24 (1991) : 25-45.
- Démoris, René. *Chardin, la chair et l'objet*. Paris : Adam Biro, 1991.
- et Florence Ferran, éd.s. *La Peinture en procès. L'Invention de la critique d'art au siècle des Lumières* Paris : PSN, 2001.
- Dessons, Gérard. *Rembrandt, l'odeur de la peinture*. Paris : Éditions Laurence Teper, 2006.
- Fried, Michel. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, " N.R.F. Essais ", 1990.
- Kovács, Katalin. *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei [L'Expression des passions et la hiérarchie des genres. Les débuts de la réflexion sur l'art en France]*. Budapest : Eötvös Kiadó, 2004.
- Lavezzi, Élisabeth. *La Scène de genre dans les Salons de Diderot*. Paris : Hermann, 2009.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La Tache aveugle*. Paris : Gallimard, 2003.
- Lojkine, Stéphane. " Le Problème de la description dans les Salons de Diderot ". *Diderot Studies* 30 (2007) : 53-72.

- Modica, Massimo. " Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot ". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. "Varia ", 33 (2002) : 73-95.
- Mornet, Daniel. *Diderot l'homme et l'œuvre*. Paris : Boivin et Cie, " Connaissance des lettres ", 1941.
- Mortier, Roland et Raymond Trousson, dir. *Dictionnaire de Diderot*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- Quintili, Paolo. " Sur quelques sources de Diderot critique d'art ". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. " Varia ", 33 (2002) : 97-133.
- Starobinski, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le Sacrifice en rêve* . Paris : RMN, 1991.