

STUDIA ROMANICA
Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth
nominatae

Redigit T. GORILOVICS
SERIES LITTERARIA
FASC. XI.

ANALYSES DE ROMANS

85. 50632 Petőfi Nyomda, Kecskemét

ISSN 0418-4572

Le narrateur et sa fonction interprétative
Le CONTE DU GRAAL et PERLESVAUS

*CRESTIENS semme et fait semence
D'un romans que el encomence . . . (7—8)
Dont avra bien salve sa paine
CRESTIENS, qui entent et paine
Par le comandement le conte
A rimoiier le meillor Conte
Qui soit contez a cort roial:
Ce est li CONTES DEL GRAAL,
Dont li quens li bailla le livre.
Oëz coment il s'en delivre. (61—68)¹*

Li estoires du saintisme vessel que on apele Graal, o quel li precieus sans au Sauvecur fu receüz au jor qu'il fu crucefiez por le pueple rachater d'enfer: Josephes le mist en remembrance par la mencion de la voiz d'un angle, por ce que la veritez fust seüe par son escrit e par son tesmoignage, de chevaliers e de preudomes, coment il voldrent soffrir painne e travaill de la loi Jhesu Crist essaucier, que il volst renouveler par sa mort e par son crucefiement. Li hauz livres du Graal commence o non du Pere e du Fill e du Saint Esperit. Ces trois persones sont une sustance, e cele sustance si est Dex, e du Dieu si muet li hauz contes de Graal . . . (23, 1—10)²

La lecture parallèle de ces deux prologues révèle sinon une opposition, du moins une différence considérable quant aux narrateurs respectifs des deux récits du Graal. Dans le prologue du *Conte du Graal*, le narrateur tient à s'affir-

¹ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, publié par William ROACH, Droz/Minard, Genève/Paris, 1959.

² *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, éd. W. A. NITZE et T. A. JENKINS, New York, 1972. Par la suite, le premier chiffre indique la page du premier volume de cette édition, le second la ligne.

mer comme tel en empruntant le geste évangélique de semer la bonne parole. Il met bien en relief, comme si c'était l'enjeu principal de la narration, la manière, qui lui est propre, de narrer un conte, le dernier vers ayant la résonance d'un défi: "Oëz coment il s'en delivre". Après un tel préambule, on s'attendrait à être guidé tout au long du récit par un narrateur qui se manifesterait en toute occasion et nous livrerait ses intentions, ses jugements de valeur, bref, sa propre interprétation de l'histoire qui ne relève pas de son invention. Nos expériences de lecteur de Chrétien de Troyes nous incitent à en douter.

Ce qui frappe dans les lignes introductrices de *Perlesvaus*, c'est précisément l'effacement du narrateur, à tel point que l'on serait tenté de parler, s'inspirant de l'esprit même du récit, de son humilité devant l'histoire à transmettre. Car, ne l'oublions pas, il nous est dit explicitement que ce haut conte du Graal émane de Dieu même, le narrateur ne peut donc être qu'un simple véhicule de la vérité divine. Le mot-clef de ce prologue est, à mon sens, "tesmoignage" et, bien que ce ne soit pas le narrateur qu'il qualifie directement, mais le premier rédacteur de ce conte, il caractérise aussi l'attitude dans laquelle le narrateur veut se faire voir au narrataire, l'attitude par excellence de l'historien. En effet, en traduisant le récit latin inspiré par une voix céleste, il prolonge, renouvelle le témoignage du saint ermite Joseph. Si la source du récit est extrêmement valorisée dès les premières lignes, c'est qu'elle devra servir d'autorité aux aventures relatées. Le narrateur de *Perlesvaus* se cache derrière l'autorité de sa source, il n'est que le transmetteur fidèle du témoignage de Joseph, du message divin et, grâce à cette stratégie, il réussit à faire admettre toutes ses interprétations comme autant d'éléments d'une *senefiance* absolue, soufflée d'En Haut. Chrétien lui aussi cite sa source, la met en valeur en la qualifiant de "meillor conte / Qui soit contez a cort roial", il se réclame donc à son tour d'une autorité, mais ce qui importe ici vraiment, c'est sa peine, son travail, en dernière analyse, la conscience et le savoir-faire à travers lesquels ce "meillor conte" est filtré.

Ces quelques réflexions inspirées par une lecture parallèle m'amènent à formuler mon véritable propos: comment, dans ces deux récits, le narrateur manifeste-t-il sa présence et dans quelle mesure, par quels moyens interprète-t-il l'objet de sa narration? Dès le départ, j'ai éliminé tous les cas où les procédés de la critique devaient inévitablement intervenir pour qu'une interprétation pût se dessiner. Ou bien, pour poser autrement le problème, je n'ai pris en considération que les cas où la volonté du narrateur de nous imposer, d'une manière ou d'une autre, un sens ou un jugement est manifeste. Je ne tiendrai donc pas compte, entre autres, des interprétations qui résultent de l'analyse des motifs récurrents, de l'examen de certains procédés de structurer la matière romanesque, etc. Par la suite, je retiendrai seulement deux groupes de phénomènes ressortissant à des niveaux distincts de la narration. Le premier est constitué de certains types de discours émis par le narrateur.

Ici j'ai eu recours, pour l'essentiel, à des critères élaborés dans la narratologie.³ Il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de séparer nettement dans nos textes le discours communicatif ou généralisant du discours évaluatif ou émotif, un discours communicatif ou généralisant comportant presque toujours une évaluation ou une explication, etc. Pour la clarté de l'exposé, j'utiliserai la plupart du temps le terme général de "discours de narrateur", discours qui se réalise soit à la première, soit à la troisième personne. Tous les types de discours de narrateur remplissent une fonction interprétative, à des degrés fort différents, il est vrai. L'un des objectifs de la présente étude consiste justement à déterminer la véritable portée des interprétations ainsi dégagées.

Dans le deuxième groupe, j'étudierai les personnages susceptibles de devenir les porte-parole du narrateur. Ici, la distinction de Ph. Hamon entre "personnage-embrayeur" et "personnage anaphorique"⁴ nous est de peu de secours, car ces deux catégories se confondent parfaitement, à de très rares exceptions près, dans les deux romans étudiés. L'exemple le plus éclairant à cet égard est celui des ermites dans *Perlesvaus*: la plupart du temps, ils sont des personnages par excellence anaphoriques⁵, mais ce sont également eux qui nous communiquent les messages les plus importants du narrateur. Par contre, la définition du "personnage référentiel"⁶ nous a inspiré quelques réflexions concernant notre problématique. Quant à savoir quel personnage doit être considéré comme porte-parole, c'est une question délicate qu'il fallait examiner dans chaque cas particulier. Quelques règles générales se sont pourtant dégagées au cours de l'analyse: les porte-parole possèdent un savoir, ou du moins quelques informations dont la source est le plus souvent indéterminée. Ces connaissances, supérieures à celles des protagonistes, nous suggèrent l'idée que leur possesseur participe en quelque sorte d'un pouvoir supérieur, ou au moins de l'omniscience du narrateur. Les porte-parole ont très rarement une part active dans l'action romanesque. Enfin, le narrateur cherche à authentifier leurs paroles, son procédé le plus général consistant précisément à revêtir ces personnages de sa propre omniscience. Mais un simple adjectif peut également y suffire: dans le contexte socio-culturel du roman médiéval, un *saint* ermite ne peut prononcer qu'une interprétation juste. Ce que le narrateur de *Perles-*

³ Cf. l'ouvrage de Jaap LINTVELT, présentant aussi une mise au point des recherches en la matière: *Essai de typologie narrative, Le „point de vue"*, Librairie José Corti, 1981.

⁴ Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, pp. 122—123.

⁵ Ph. HAMON, *op. cit.*, p. 123 "... éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur."

⁶ Ph. HAMON, *op. cit.*, p. 122: „Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris et reconnus*)".

vous veut faire admettre comme sens suprême, il le met dans la bouche d'un saint ermite.

Revenons au prologue du *Conte du Graal*, puisqu'il est de première importance pour nos analyses, même si nous savons que, dans le roman médiéval, le prologue, composé essentiellement de lieux communs, a rarement un lien contextuel avec le récit romanesque. Mais il établit toujours le rapport "narrateur-narrataire", en définissant ces deux termes, en même temps qu'il met en valeur l'histoire à narrer. Dans notre cas aussi, ces trois instances se dessinent clairement: un narrataire "idéal", tel que le narrateur le souhaite pour que son récit trouve le maximum de compréhension, pour que son enseignement produise des fruits, car lui, le narrateur, veut avant tout enseigner et il sait que son enseignement est très important:

*Ki petit semme petit quelt,
Et qui auques requellir velt,
En tel liu sa semence espande
Que Diez a cent doubles li rande;
Car en terre qui riens ne valt,
Bone semence seche et fait.
CRESTIENS semme et fait semence
D'un romans que il encomence,
Et si le seme en si bon leu
Qu'il ne peut [estrè] sanz grant preu,
Qu'il le fait por le plus preudome
Qui soit en l'empire de Rome.*

(1—12)

Que ce ne soient pas exclusivement, aux yeux du narrateur, les qualités de sa source qui garantissent la „bone semence”, mais son travail personnel aussi, nous l'avons vu plus haut. Non pas que l'histoire à narrer ne possède en elle-même de valeur selon le prologue, au contraire, c'est un conte, le „meillor”, qui mérite d'être comparé à la bonne parole évangélique. Voilà donc un narrateur qui a quelque chose à dire à travers un conte excellent et ce message ne peut pas être transmis à n'importe quel narrataire. Tout le prologue nous suggère que nous devons nous attendre à la révélation, au cours du récit, d'une *senefiance* précieuse. Inutile d'évoquer, même sommairement, les tentatives de retrouver la *senefiance* voulue par Chrétien, elles sont vraiment innombrables. J'aurais à mon tour une interprétation à proposer. Mais ce qui n'a jamais été fait, sauf erreur de ma part, c'est l'étude systématique de ce que le narrateur nous livre lui-même de cette *senefiance* par des procédés esquissés plus haut. Pour notre quête du sens voulu par Chrétien, le prologue ne nous livre que quelques indications très générales et très vagues. Ce sont notamment les valeurs attribuées au narrataire „idéal”, Philippe d'Alsace, en tant que „le

plus *preudome*” de l’empire de Rome et, par extension, comme le récit traite des aventures de „*preudomes*”, ces valeurs peuvent être considérées comme exigées des protagonistes du roman.

*Li quens aime droite justise
Et loiauté et sainte eglise
Et toute vilonnie het;*

(25—27)⁷

Rien de surprenant, rien de vraiment spécial dans cet éloge, ces qualités étant „obligatoires” chez les héros de Chrétien de Troyes. Ce qui constitue un indice peut-être plus utilisable, c’est l’insistance du romancier sur l’inspiration chrétienne de toutes les vertus de Philippe et sur leur source, la charité. Mais je me garderais d’exagérer l’importance de cet indice. N’oublions pas le rôle que joue la pitié dans les exploits d’Yvain. Admettons seulement que Chrétien tient à souligner la charité comme la vertu la plus louable d’un „*preudome*”.

Dans le récit inachevé, j’ai repéré à peu près quatre-vingt-dix passages (dont la majorité s’étendent à deux ou trois vers, quelques-uns en contiennent de cinq à dix) qui peuvent être classés comme discours de narrateur. Près de la moitié de ces passages assurent la communication entre le narrateur et le narrataire, renvoient au conte, source du récit, comportent une opinion sur le récit même.⁸ Voyons de plus près le contenu de ces discours. La plupart d’entre eux, même ceux qui renvoient à la source, manifestent simplement la présence du narrateur et maintiennent son contact avec le narrataire. Dans quelques cas, l’évocation du „conte”, de „l’estoire” sert à appuyer ce que dit le narrateur, la source y fonctionne vraiment comme autorité. Reste à savoir dans quel contexte le narrateur éprouve le besoin de recourir à une autorité pour augmenter son crédit. Dans la description de Keu, de sa beauté, de son élégance, nous trouvons ces deux vers à propos de sa ceinture :

*Estoient d’or; bien m’e[n] ramembre,
Que l’estoire ensi le tesmoigne.*

(2806—2807)

Nous rencontrons à peu près la même tournure dans deux autres descriptions.⁹ Il s’agit toujours de la beauté ou de la richesse extraordinaire d’un objet. Un autre exemple nous est offert par la scène où Perceval embrasse de force l’amie de l’Orgueilleux de la Lande :

Set fois, si com li contes dil,

(709)

⁷ Les mots en italique sont de notre fait.

⁸ Discours communicatif, métanarratif et modal chez LINTVELT, cf. *op. cit.*, pp. 61—66.

⁹ V. 3262 et v. 7681.

Ici, bien sûr, l'évocation d'une autorité vise plutôt à amuser le public. Le discours le plus développé de ce type se trouve également dans une description, celle de la Laide Demoiselle :

*Et se les paroles sont voires
Tels com li livres les devise,
Onques rien si laide a devise
Ne fu neïs dedens enfer.
Ainc ne veïstes si noir fer
Come ele ot le col et les mains,* (4616—21)

Ce passage est de ceux (il y en a neuf dans ce premier groupe) qui contiennent ou bien une évaluation, un jugement sur les événements, les personnages, ou bien une explication, comme dans l'épisode où Clamadeus se prépare à se rendre à la cour d'Arthur comme prisonnier :

*Costume estoit a cel termine,
Sel trovon escrit en la letre,* (2722—23)

— et suit l'explication de la coutume. Le narrateur donne encore, en s'adressant directement au narrataire, deux explications dont l'une nous renseigne sur les raisons pour lesquelles Perceval avait été élevé dans l'ignorance du monde chevaleresque.¹⁰ Il me reste encore à étudier cinq passages contenant des jugements de narrateur dont quatre décrivent la beauté ou la richesse d'un être et d'un objet. Chrétien avait visiblement à coeur de faire admettre que tout était vrai dans la description de l'éblouissante beauté de Blanchefleur :

*Et si je onques fis devise
En biauté que Diez eüst mise
En cors de feme ne en face,
Or me replaist que une en face,
Que ja n'en me[n]tirai de mot.* (1805—1809)¹¹

Dans la pensée médiévale beauté corporelle et beauté morale allant de pair, ces vers comportent un jugement moral implicite, une telle observation étant par ailleurs valable pour les autres passages qui insistent sur la beauté physique d'un personnage. Enfin, un cas difficile à classer, un passage qui a trait au problème central de l'oeuvre : le mutisme de Perceval devant le cortège du Graal :

¹⁰ V. 313—322.

¹¹ Voir encore : v. 4150—52, 3076—78, 3176—79.

*Si criem que il n'i ait damage,
 Por che que j'ai oï retraire
 Qu'ausi se puet on bien trop taire
 Com trop parler a la foie[e].
 Ou biens l'en riegne ou mals l'en chiee,
 Ne sai le quel, rien n'en demande.* (3248—53)

Ce n'est pas un jugement, ni une explication, c'est plutôt un pressentiment fondé sur une expérience générale. L'incertitude feinte du narrateur ainsi que l'emploi, très rare chez Chrétien à la première personne, d'un verbe traduisant une émotion attirent peut-être mieux l'attention sur la faute de Perceval que ne le ferait un jugement catégorique.

Un deuxième groupe est constitué des discours de narrateur dont le repérage n'est pas facilité par des indices linguistiques évidents (*je/vos*) ou par l'évocation de la source. Le narrateur de notre récit a fréquemment recours aux adjectifs au superlatif ou avec adverbe, et le plus souvent en construction hyperbolique, pour prononcer une opinion peu nuancée, indiquant ainsi sa position vis-à-vis des choses et des personnages décrits. Citons quelques vers à titre d'exemple :

Li tres fu biax a grant merveille (641)
Qui estoit li plus biax del monde (650)
Yvonés qui molt fu cortois (920)
La meillor espee qui fust (5903)
Et la plus male rien del mont (7258)

Et de nouveau, voilà le narrateur émerveillé par la beauté de Blanchefleur :

*Por voir embler les cuers de gent
 Fist Diex en li passemerville,
 C'onques puis ne fist sa pareille
 Ne devant faite ne l'avoit.* (1826—29)¹²

Au début du roman, où le comportement de Perceval ne correspond pas aux normes de la société chevaleresque et courtoise, Chrétien le qualifie de niais, de simple :

Et li vallés, qui niches fu, (681)

¹² Voir encore : v. 974—975, 1035—1036, 1424—25, 2295—97, 2655—57, 2798—2801, 3076—78, 3176—77, 3315—19, 3324, 5638—39, 5910—11, 5946—47, 6024—27, 6345—47, 7969—70.

tout en suggérant que Perceval ne connaît pas ces normes :

*Si l'embracha molt nichement,
Car il nel sot faire autrement.* (701—702)

Perceval salue le roi Arthur :

A guise d'ome mal sené, (934)

Ce dernier exemple illustre aussi un autre procédé du discours de narrateur : la comparaison.¹³ Il est également fréquent (il s'agit d'une fréquence relative) que le narrateur s'exprime en construction hypothétique. Lors de la „leçon” chevaleresque chez Gornement, Perceval porte les armes :

*Com s'il eüst toz jors veschu
En tornoiemens et en guerres
Et alé par toutes les terres
Querant bataille et aventure;* (1476—79)

La suite¹⁴ est aussi intéressante pour notre propos : Chrétien explique l'extraordinaire rapidité avec laquelle Perceval apprend le maniement des armes par une capacité innée, Perceval est donc en quelque sorte prédestiné à devenir un excellent chevalier. Ce qui compte, c'est la nature, l'éducation ne fait que permettre l'épanouissement de cette nature.¹⁵

Quelques passages appartenant au groupe étudié doivent particulièrement retenir notre attention : il s'agit des discours de narrateur qui communiquent une prise de position claire, explicite. Dans le Château du Graal, Perceval commet une faute en se taisant, le narrateur le dit expressément :

Mais plus se taist qu'il ne covient, (3298)

On sait l'importance, dans la civilisation médiévale, de l'acte de nommer les êtres et les choses. Lors de sa rencontre avec sa cousine, Perceval „devine” son propre nom¹⁶ : l'incertitude du héros quant à son identité, traduite par le verbe „deviner”, surprenant en pareille circonstance, est affirmée par le narrateur :

*Ne ne set s'il dist voir ou non;
Mais il dist voir et si nel sot.* (3576—77)

¹³ Voir les vers 1316, 1748, 1954—55, 2184—85, 3700—3702, 3432—33, 3716, 3726—29, 3833—34, 7969—70.

¹⁴ V. 1480—84.

¹⁵ Voir encore : 1745—46, 3717—23, 4150—52, 5824—25, 7474—75.

¹⁶ 3573—75.

Je m'interdis de poursuivre la glose de ces vers dans le sens de la quête d'identité, la tâche que je me suis proposée n'étant pas l'interprétation du *Conte du Graal*, mais la recherche des éléments à partir desquels peut se dessiner l'interprétation que le narrateur donne — s'il en donne, cela reste à savoir — des aventures narrées. Notre exemple suivant est pris dans l'épisode où Perceval blesse Keu, comme l'avait prédit le fou à plusieurs reprises :

*Si com li sos le devisa,
Qui molt sovent deviné l'ot;
Voirs fu li devinaz au sot.* (4314—16)

Nous aurons encore à revenir sur le rôle du fou; ce qui importe ici, c'est que Chrétien confirme sa crédibilité: notons la place accentuée de l'attribut „voirs” en tête du vers. Or, le „devinal” prophétisait encore autre chose que la blessure de Keu: selon le fou, Perceval deviendrait le meilleur chevalier du monde. Et le narrateur nous invite, nous l'avons vu, à croire le fou. Enfin, un passage pris dans la partie „Gauvain”: le héros refuse de participer au tournoi de Tintagueil, parce qu'il devra se laver de l'accusation de trahison dans un combat judiciaire, il doit donc se préserver de prison et de blessure, il y va de son honneur. Son comportement, qui éveille du soupçon, de l'étonnement, voire du mépris dans son entourage, est explicitement approuvé par le narrateur :

*Mais il pense, si a raison,
C'on l'apele de traïson,* (5095—96)

Il ne me reste à étudier que les discours de narrateur, par ailleurs peu nombreux, comportant une explication ou une généralisation. Le discours abstrait qui vise à résumer ou à éclairer un cas particulier apparaît le plus souvent, dans les oeuvres de Chrétien, sous une forme concise et sentencieuse; plus rarement, il se réalise dans des digressions d'auteur, utilisant des figures allégoriques (p. ex.: Raison et Amour dans *Lancelot*, Amour et Haine dans *Yvain*). Cette dernière forme est tout à fait absente du *Conte du Graal*, la première est représentée par quelques passages.

Molt grief chose est de fol aprendre; (1173)

— c'est ainsi que le narrateur résume les efforts d'Yvonés pour apprendre à Perceval le port de l'équipement chevaleresque. Pour souligner et expliquer le fait que la Pucelle qui rit ne peut pas oublier l'affront que Keu lui a fait subir, Chrétien donne la sentence suivante :

Que molt est malvais qui oblie

S'on li fait honte ne laidure.

Dolors trespasse et hontes dure

En home viguerous et roide,

Mais el malvais muert et refroidie.

(2902—2906)¹⁷

Ces réflexions de portée générale servent souvent d'explication, comme dans l'épisode où Blanchefleur implore Perceval de ne pas entreprendre le combat contre Engygeron. Selon le narrateur, elle le fait pour attiser le courage du héros.¹⁸ Des discours proprement explicatifs, en dehors de ceux que j'ai déjà cités, deux méritent notre attention particulière. L'un d'eux concerne, une fois de plus, le comportement de Blanchefleur : la première nuit, elle va voir Perceval dans sa chambre, dans l'espoir de pouvoir l'inciter, en provoquant sa pitié, à prendre sa défense.¹⁹ L'autre explication qui est en même temps une sorte d'anticipation se trouve dans la partie „Gauvain” : à la suite des paroles prononcées par la mère de Gauvain, l'ombre de l'inceste plane sur le récit, mais le narrateur se hâte de la faire disparaître en expliquant la situation, déjà claire devant le lecteur : la mère ne reconnaît pas son fils qui séjourne incognito dans le Château de la Merveille, mais quand elle l'aura reconnu, sa joie n'en sera que plus grande.²⁰

Voyons maintenant ce que le narrateur confie à ses porte-parole. Il y a, dans le *Conte du Graal*, des personnages auxquels il serait bien difficile d'attribuer une fonction autre qu'interprétative dans l'économie du récit. Sans la Pucelle qui rit et le fou, sans la cousine et l'ermite — la Laide Demoiselle constitue un cas particulier —, l'action romanesque pourrait avoir à peu près le même cours. Sur ce point, la comparaison qui s'impose entre la cousine et la Laide Demoiselle est très éclairante. A propos de la faute de Perceval, elles formulent le même jugement, mais la Laide Demoiselle provoque, par ses paroles, le départ en aventure des chevaliers d'Arthur, et elle occupe de ce fait une place éminente dans l'action romanesque²¹, tandis que la cousine n'a que le rôle d'informer et de juger ; de prédire aussi, mais cela sans aucun effet sur l'action.²² Les interprétations que de tels personnages transmettent sont de portées fort différentes. Au début du roman, au moment crucial où le valet sauvage rencontre pour la première fois la cour d'Arthur, le narrateur fait parler deux personnages qui sont complémentaires en ce sens qu'ils renforcent mutuelle-

¹⁷ 2812—14, 3248—53, 9165—66.

¹⁸ 2130—37.

¹⁹ 2038—2046.

²⁰ 9065—73.

²¹ 4610—4717.

²² 3654—85.

ment la prédiction de l'autre. La Pucelle qui rit, dès qu'elle aperçoit Perceval, lui dit, tout en riant, qu'il sera le meilleur chevalier du monde²³; par la suite, nous apprenons que selon la prophétie du fou :

*“Ceste pucele ne rira
Jusqu'atant que ele verra
Celui qui de chevalerie
Avra toute la seignorie.”* (1059—1062)

Cette prédiction, se complétant par celle de la blessure de Keu, se répète plusieurs fois dans le récit.²⁴ Nous avons vu plus haut comment Chrétien authentifie les paroles du fou. Bien que très vaguement, le narrateur qualifie donc son héros dès le départ. On peut admettre de nombreuses interprétations de la *senefiance* de ce roman, sauf celles qui contredisent cette prophétie.

Il faut traiter ensemble trois personnages, parce que les jugements qu'ils formulent portent tous sur la visite de Perceval dans le Château du Graal. Bien qu'ils s'accordent pour l'essentiel, ils ne se répètent pas l'un l'autre, chacun apportant un accent particulier à l'interprétation de la faute de Perceval.

Chronologiquement, le premier de ces personnages est la cousine de Perceval²⁵, c'est elle qui nous apprend la première — mais l'idée a déjà été suggérée par le narrateur — que garder le silence était de la part de Perceval une faute très grave, grosse de malheurs, conséquence du reste d'une faute encore plus grave: la cruelle indifférence de Perceval en voyant sa mère évanouie de douleur. C'est également par la cousine que nous apprenons, avec le héros, la mort de la mère. Elle révèle aussi l'origine et le caractère de la maladie du Roi Pêcheur ainsi que tout le bien que la parole de Perceval aurait entraîné. Nous recevons des informations sur l'épée qui a été offerte à Perceval dans le Château du Graal et qui, toujours selon la prédiction de la cousine, se brisera dans un combat difficile. Et en effet, dans l'épisode suivant, elle se brise dans les mains de Perceval. Comment ne pas croire aux paroles de la cousine ?

La Laide Demoiselle²⁶ reproche la même faute à notre héros devant la cour d'Arthur, elle la rend ainsi publique. En détaillant les malheurs qui vont arriver à cause du mutisme de Perceval, elle ajoute un trait nouveau à l'interprétation de la cousine. A propos de ce personnage, je tiens à faire remarquer que tout en ayant une fonction interprétative, il demanderait, lui aussi, à être interprété.

²³ 1034—1044.

²⁴ 1256—74, 2866—71, 4074—76.

²⁵ 3422—3690.

²⁶ 4646—4683.

C'est par rapport à la figure de l'ermite qu'il faut parler du groupe de pénitents que Perceval rencontre sur son chemin le Vendredi Saint.²⁷ Le fait qu'ils dirigent les pas du héros vers l'ermitage leur assigne plutôt une fonction organisatrice, cohésive, mais en évoquant la Passion du Christ, ils dispensent aussi un enseignement. Même si celui-ci est rudimentaire, il est propice à ouvrir l'âme de Perceval à la pitié, et par là, à l'enseignement de l'ermite. Le troisième volet de l'interprétation de la faute de Perceval est donné par l'ermite, l'oncle du héros.²⁸ Tout d'abord, il éclaire les liens entre les membres de la famille prestigieuse dont est issu Perceval et il révèle le mystère du Graal: il est „tante saint chose” que l'hostie qu'il contient suffit à maintenir en vie l'oncle maternel de Perceval depuis douze ans. L'ermite parle avec insistance de la mère, morte de la douleur causée par le départ de son fils. Toutes les fautes ultérieures se ramènent à ce premier péché:

Pechie [z] la langue te trencha,

(6409)

La révélation de la cause initiale de tous les maux va de pair, chez l'ermite, avec l'enseignement de la voie sur laquelle Perceval retrouvera la grâce.²⁹ Sous le rapport de la *senefiance* voulue par le narrateur, nous sommes ici en présence, n'en doutons pas, d'un élément capital, la rencontre d'une interprétation rétrospective et d'un enseignement pour l'avenir. Quant au contenu, de première importance pour notre propos, de cet enseignement, il ne comprend rien de spécial, rien de vraiment nouveau par comparaison avec ce qui caractérise le comportement des héros chevaleresques de Chrétien de Troyes: Erec, Yvain écoutent assez régulièrement la messe, ils vont au secours des femmes opprimées ou déshéritées. On peut tout au plus admettre que, dans les romans précédents, les traits chrétiens n'étaient jamais exigés du bon chevalier avec tant d'insistance. Mais ce n'est pas pour autant un Galaad que l'oncle ermite veut former de son neveu.

Par la suite, il s'agira des personnages qui ne sont qu'accessoirement des porte-parole et ne donnent que des interprétations fort partielles. Le roman restant inachevé, je relève simplement, sans commentaire, le fait que ce type de personnage caractérise plutôt le récit des aventures de Gauvain.

Un vague parallélisme s'esquisse entre la Pucelle qui rit et la Pucelle aux Manches Petites: l'une et l'autre subissent une insulte (toutes deux sont giflées) à cause de la grande estime qu'elles ont pour leur héros. La formule même par laquelle la Pucelle aux Manches Petites qualifie Gauvain semble répondre à

²⁷ 6239—6330.

²⁸ 6348—6513.

²⁹ *Ce veül que por tes pechiez faces,
Se ravoïr veus totes tes graces
Issi com tu avoïr les seus.*

(6471—73)

celle du fou (n'oublions pas que la figure du fou complète celle de la Pucelle qui rit):

... „*Dames, veez venir
Celui qui de chevalerie
A le los et la seignorie.*” (5510—12)

Et dans ce cas-là aussi, cette qualification est justifiée, assez vite même, par les événements. Mais tandis que les figures du fou et de la Pucelle qui rit n'apparaissent dans le récit que pour situer Perceval et tandis que leur prédiction repose sur un savoir d'origine mystérieuse, la Pucelle aux Manches Petites est un personnage qui participe pleinement à l'action, et son jugement sur Gauvain relève d'un pressentiment, d'une sympathie spontanée plutôt que d'une prophétie.

Gauvain bénéficie tout de même, comme Perceval, d'une haute et sûre qualification, grâce à la figure du nautonier. En décrivant à Gauvain la vie et les coutumes du Château de la Merveille, il tient pour fou l'espoir des châtelaines dans la venue d'un libérateur qui romprait les enchantements du château.³⁰ Pour réussir, ce libérateur doit posséder à un haut degré de perfection tant de qualités que le nautonier ne peut croire à son existence. Il devrait être :

*Bel et sage, sanz covoitise,
Preu et hardi, franc et loial,
Sanz vilonie et sanz tot mal.* (7594—96)

Or, Gauvain affronte les épreuves du château et nous apprenons ainsi très vite que le libérateur si attendu est lui-même. La prophétie authentifiée une fois de plus par les événements comprend encore d'autres éléments: tout un programme pour le libérateur, mais sur cette partie de la prédiction, il serait bien hasardeux de se prononcer, vu l'irritante réalité de l'inachèvement du récit.

Enfin, une prédiction émise par l'un des vavasseurs du jeune roi d'Escavalon, une prédiction dont il est tout à fait impossible de dire si elle aurait été confirmée ou non par le narrateur. Elle se rapporte à la Lance qui saigne :

*Et s'est escrit qu'il ert une hore
Que toz li roïames de Logres,
Qui jadis fu la terre as ogres,
Sera destruis par cele lance.* (6168—71)

Au terme de cette revue des discours de narrateur et des personnages porte-parole du *Conte du Graal*, un cas limite s'offre à nos analyses. Tout au début du roman, tous les personnages „référentiels” du roman médiéval: che-

³⁰ 7506—7604.

valier, dame, Dieu surgissent devant le valet sauvage et devant le lecteur, à l'unisson de la nature renaissante, comme des êtres inconnus qui demandent à être nommés, identifiés, définis. Vu la fonction principale des personnages référentiels, à savoir l'ancrage du récit dans un temps, dans les conventions d'une civilisation donnée, la manière dont Chrétien les traite est bien surprenante, et, sans aucun doute, intentionnelle, elle ne doit pas laisser de suggérer une *senefiance*. Mais laquelle ? On s'attend à recevoir une redéfinition de ces personnages, or il n'en est rien. Prenons l'exemple du chevalier qui se présente au regard neuf de Perceval comme une apparition surnaturelle qui n'a rien de commun avec les êtres d'ici-bas : diable ou ange. Perceval pose carrément la question au maître des chevaliers : „N'iestes vos Diex ?” (174). Et la réponse : „Chevaliers sui” (175). Puis le dialogue se poursuit sur la lance, l'écu, le haubert, attributs distinctifs et obligatoires d'un chevalier.³¹ Cette ambivalence se prolonge dans le discours de la mère : la chevalerie y apparaît comme la source à la fois du malheur et de la gloire.³² Le roman ne s'ouvre pas, comme on est en droit de l'attendre, par une redéfinition des termes référentiels du roman courtois, mais par une interrogation qui reste sans réponse explicite de la part du narrateur.

Ce que l'on constate à propos du traitement des personnages référentiels vaut, *mutatis mutandis*, pour les jugements, les évaluations, les interprétations que le narrateur confie soit à ses discours, soit à ses porte-parole. Car, tout bien considéré, les discours et les personnages analysés plus haut ne nous livrent que des interprétations partielles sur quelques éléments du récit, ils ne nous livrent pas l'enseignement du narrateur. Même si certains de ces éléments sont de première importance, leurs interprétations ne forment pas un tout suffisamment cohérent et univoque pour nous dispenser de la quête personnelle de la *senefiance* dont la polyvalence est ainsi sauvegardée. Je ne crois pas que l'achèvement du roman ait beaucoup changé à cet aspect du récit. Certes, nous aurions appris quelque chose sur la Lance aussi, nous aurions eu plus de points de repère dans notre recherche du sens, mais après l'étude de 9234 vers, tout porte à croire que la stratégie et l'attitude du narrateur en face de son histoire, de son récit et de son narrataire seraient restées les mêmes jusqu'à la fin : il aurait laissé à notre effort, à notre imagination un champ assez vaste pour s'exercer.

Après un narrateur qui, dans son prologue, trahit une conscience, rare pour l'époque, de créateur, qui affirme sa volonté d'enseigner, mais qui finalement se prononce très peu dans le récit, se laisse assez difficilement saisir et, surtout, suggère plutôt qu'il n'impose, voyons le narrateur qui fait tout

³¹ 189—290.

³² 396—488.

pour s'effacer dans le prologue de *Perlesvaus*. Et pas seulement dans les lignes introductrices déjà analysées ! Le passage par lequel se termine le roman répond parfaitement à cette intention :

Ici faut li saintismes contes du Graal. Josephes, par cui il est en remembrance, done la beneïçon Nostre Seigneur a toz cex qui l'entendent et qui l'onneurent. Li latins de cui cist estoires fu tretiez en romanz [fu pris] en l'Isle d'Avalon en une sainte meson de religion qui siét au chief des Mares Aventurez, la o li rois Artuz e la roïne gisent, par le tesmoignage des preudommes religieux qui la dedenz sont, qui tote l'estoire en ont, vraie des le commencement desq'en la fin. (409, 10186—10192)

Avant de quitter le lecteur, notre narrateur tient à le rassurer une fois de plus : d'une part, le fait d'avoir écouté le *Haut Livre du Graal* est comme une oeuvre pieuse, il attire la bénédiction divine, d'autre part, les aventures narrées ont toutes eu vraiment lieu. Mais au cours du récit même, le narrateur confirme à maintes reprises sa crédibilité par des références à sa vénérable source. Les discours de narrateur du premier type (communicatif, métanarratif, modal) servent presque tous ce but. D'une centaine de discours que j'ai relevés, à peine une douzaine visent exclusivement à maintenir le contact avec le narrataire en utilisant la première ou la deuxième personne : „com ge vos di” (p. 25, 28), „come vos avez oi” (p. 197, 268), etc. Le reste comprend, sans exception, les termes „conte”, „estoire”, „Josephes”, „branche” ou „escriture”, très souvent dans des constructions telles que „L'autoritez de l'escriture nos dit . . .” (p. 25), „Josephes tesmoigne . . .” (p. 222), „Josephes nos recorde por verité . . .” (p. 224), „Josephes nos recorde par la devine escriture . . .” (p. 239), „Cist hanz estoire nos tesmoigne . . .” (p. 269), „l'estoire nos tesmoigne . . .” (p. 304), „autorité de ce conte . . .” (p. 143), „de coi Josephes nos recorde la verité . . .” (p. 250), „. . . e revient au roi Artu la matiere vraie . . .” (p. 269). Les substantifs „autorité”, „vérité”, le verbe „tesmoigner” reviennent d'une façon obsessionnelle dans ces discours. Selon l'intention du narrateur, son récit doit être reçu comme porteur d'une double vérité : une vérité historique et une révélation chrétienne. Il y a encore un passage qui illustre parfaitement le procédé de notre auteur de s'imposer comme autorité, tout en gardant une modestie exemplaire :

[C]ist haut estoire nos tesmoigne et recorde que Joseph, qui nos en fet remembrance, fu li premerain prouvoires qui sacrefia le cors Nostre Sire, e por tant doit l'en croire les paroles qui de lui sont. (149, 3187—89)³³

³³ Les mots en italique sont de notre fait.

Qui oserait en effet mettre en doute la vérité des paroles de si haute provenance ?

Quelles sont donc les vérités vers lesquelles le narrateur dirige si assidûment notre entendement ? Pour les esquisser, j'aurai recours aux mêmes catégories d'éléments narratifs que lors de l'analyse du *Conte du Graal*. Les discours appartenant au deuxième groupe étant plus nombreux que dans le texte de Chrétien, la présence du narrateur se fait plus insistante dans *Perlesvaus*, guidant notre lecture par des explications, des jugements de valeur, des anticipations, des suppositions. Les moyens le plus fréquemment utilisés dans ces discours sont, somme toute, les mêmes que chez Chrétien : épithètes, comparaisons, constructions hypothétiques et hyperboliques. Peut-être les constructions hypothétiques deviennent-elles plus fréquentes dans *Perlesvaus*. Ce qui caractérise encore ces discours, c'est l'utilisation des tournures „sembloit que”, „sembloit estre”, quand il s'agit de qualifier un personnage, un comportement : à titre d'exemple, je cite un passage sur Gauvain qui était „biax a esgarder, et bien senbloit a estre de grant valor” (116, 2355). Les explications, dont le nombre élevé est en partie dû à la complexité de l'action romanesque, sont souvent introduites par la conjonction „car”, ainsi que par la tournure „ce n'estoit pas meruelle, car . . .”. La méchanceté d'une fille amène le narrateur à l'explication suivante : „Ce n'estoit pas meruelle, car ele estoit estraitte de robeors et norrie de toute et de larrecin . . .” (p. 202). Dans plusieurs cas, il arrive que ce type de discours se combine avec l'autre : l'explication est rehaussée d'une référence à la source. Lancelot et Gauvain errent dans une forêt en la compagnie du roi ; arrivant à un endroit que les deux chevaliers croient connaître, ils „troverent la terre si muee e si diverse qu'il ne savoient o il erent enbatu” (282, 6613—14). Voilà l'explication que le narrateur en donne :

Josephes nos tesmoigne que les samblanches des isles se muoient por les diverses aventures qui par le plaisir de Dieu i avenoient, . . .
(282, 6615—16)

Ce phénomène bizarre, la métamorphose des paysages est donc voulue par Dieu et elle est destinée à „divertir” les chevaliers, „soudeier Nostre Sire” (p. 257) :

que la peine ne li travax ne lor anuiast, e por ce que Dex voloit que la terre fust confermee de la Novele Loi; (282, 6620—22)

De l'explication, le texte glisse progressivement, comme cela arrive souvent, vers un discours appréciatif, comportant donc un jugement favorable du narrateur sur ses personnages :

*e se Dex tant nes amast, il (chevaliers d'Arthur) ne peūsent mie tant
endurer de paine e de travail com il faisoient chascun jor.*

(282, 6625—26)

Le passage se termine par une définition, en bonne et due forme, du bon chevalier :

*Ce n'estoit mie solement ferir; ainz estoient bien loial e vrai, e croioient
fermement en Deu e en sa doce mere, si dotoient honte e amoient
honor.*

(282, 6628—30)

Et ce n'est pas la seule dans le récit, le narrateur saisit toutes les occasions pour préciser les traits du chevalier exemplaire.³⁴ La plus importante de ces définitions se trouve, avec celle du bon roi, tout au début du roman. Par ailleurs, cette place révèle, à elle seule, l'intention du narrateur d'intervenir décisivement dans l'interprétation de son propre récit. Dès le départ, il veut être sûr que son lecteur ne s'égaré pas dans la forêt des aventures, qu'il en retrouve toujours la *senefiance* juste. Et par la suite aussi, rares sont les personnages autour desquels le narrateur laisse subsister une certaine ambiguïté : la plupart du temps, puisqu'il a déjà bien assis sa crédibilité, quelques épithètes (comme *bon, saint, loyal, noble, laid, ennuyeux, hideux, ennemi*, etc.) lui suffisent pour nous aider à discerner du premier coup le bien du mal. Je ne veux pas dire que ce procédé soit de règle absolue chez notre auteur, nous sommes encore loin, avec lui, du didactisme pur et fade : il ménage du côté du bien comme du côté du mal des degrés, des nuances, et même des incertitudes entre les deux.³⁵

Mais revenons au contenu des définitions du départ, qui se nuancera, s'enrichira au fur et à mesure que les aventures s'accumuleront, l'essentiel de ces définitions restant pourtant valable jusqu'à la fin. Voyons d'abord les vertus du bon chevalier :

*Por les pseudomes e por les buens chevaliers dont on orra ramentevoir
les fez, Josephes nos raconte cest saint estoire por le lignage d'un buen
chevalier qui fu après le crucefiement Nostre Seigneur. Buens che-
valiers fu sanz faille, car il fu chastes e virges de son cors, e hardiz
de cuer e poissanz, e si ot teches sanz vilenie.*

*Buens chevaliers fu il par droit, car il fu du lignage Joseph d'Arima-
cie.*

(23, 12—17; 24, 21—23)

³⁴ Voir encore : p. 74, p. 197, p. 250, p. 265, p. 367.

³⁵ Citons, à titre d'exemple, le Chevalier marié par Lancelot et son amie délaissée, l'Orgueilleuse Pucelle, les deux Demoiselles de la Tente, la Dame du Château aux Barbes, le vavasseur d'Aristor.

Chasteté, vaillance, puissance, honnêteté et naissance, voilà les critères énumérés à propos de Perlesvaus qui est, du reste, souvent évoqué dans le roman sous le nom de Bon Chevalier. Laissons de nouveau parler le narrateur qui décrit, cette fois-ci, le bon roi :

[L'] autoritez de l'escriture nos dit que après le crucefiement Nostre Seigneur n'avança rois terriens tant la loi Jesu Crist com fist li rois Artuz de Breteigne, par lui e par les buens chevaliers qui reperant estoient dedenz sa cort. Li buens rois Artuz, après le crucefiement Nostre Seigneur, estoit si com ge vos di; e estoit rois poissanz e bien creanz en Dieu; e molt avenoient de buennes aventures en sa cort, e avoit la Table Reonde, qui estoit garnie des meilleurs chevaliers du monde. Li rois Artuz après la mort son pere mena la plus haute vie e la plus cointe que nus rois menast onques, si que tui[t] li prince e tuit li baron prenoient essanple a lui de bien fere. (25, 58—67)

Ces deux définitions font penser au traitement des personnages référentiels dans le *Conte du Graal* : la différence entre les deux débuts est très significative quant à l'attitude du narrateur en face de sa fonction interprétative. Chrétien, faisant semblant de redéfinir les personnages référentiels du roman courtois, ne fait en réalité qu'introduire l'incertitude concernant les points d'ancrage même de l'univers romanesque. Par contre, l'auteur de *Perlesvaus*, comme s'il voulait donner une réponse sans équivoque à l'interrogation implicite du récit de Chrétien — qu'il a dû absolument connaître, car il a repris l'histoire de Perceval là où Chrétien l'avait abandonnée — redéfinit pour de bon les personnages référentiels (chevalier, roi), tout en dissipant à l'avance les malentendus grâce à l'adjectif „bon”.

A travers ces discours explicatifs, évaluatifs, le narrateur de *Perlesvaus* veille donc soigneusement à ce que nos jugements portés sur les personnages et leurs actions prennent la bonne direction tout au long de notre lecture. Tous ces discours visent à influencer sur l'interprétation avant tout morale des aventures racontées, en nous offrant un système de critères dualiste, mais non moins contraignant. Le même système de critères moraux entre en jeu dans les explications et les interprétations que le narrateur confie à ses porte-parole. Ils sont nombreux, ils sont légion par rapport à ceux de Chrétien de Troyes. Écuyers, chevaliers, demoiselles et surtout ermites envahissent le roman pour surgir à la cour, aux carrefours de la forêt aventureuse, colportant des nouvelles, éclairant des coutumes, des événements passés, découvrant les liens entre les phénomènes et leurs causes. Et si ces personnages ne suffisent pas, le narrateur a recours à des voix célestes, à des rêves, à l'apparition de la Vierge Marie. Il arrive même qu'un protagoniste (Perlesvaus, Gauvain, Lucan, Meliot de

Logres) remplit pour un moment la fonction interprétative, formulant un enseignement sur certains points précis de l'intrigue. Tel Perlesvaus à propos du châtimement des mauvais chevaliers :

Dex commanda en la Viez Loi et en la Nouvele que l'en feïst justice des omicides et des traïtors, et je la feré de vos; ja ses commandemenz ne iert trespassez.
(234, 5387—89)

Ou bien Gauvain, transmettant à Perlesvaus le message de Dandrane et de la Veuve Dame, lui parle des devoirs du fils à l'égard de sa mère en détresse (p. 209—210). Ou encore Lucan, qui attire l'attention de son roi sur l'injustice qu'il a commise envers Lancelot (p. 384—385.) Le repérage de ces cas est facilité par la formulation sentencieuse des enseignements, comme le montre bien le passage cité plus haut, ou le passage pris dans l'épisode du Château Enragé. C'est de nouveau Perlesvaus qui parle :

e itex miracle est bone a veoir, car il est bien droiz que tuit cil qui Deu ne voient croire soient enragié quant il voient les choses qui de lui vienent.
(371, 9098—9100)

Il est encore à noter qu'après avoir pris l'écu de Joseph d'Arimathie, Perlesvaus joue plusieurs fois le rôle d'interprète parallèlement à celui de justicier.

Pour les besoins de l'analyse, il faut mettre un peu de système dans cette catégorie de personnages. Leur très grande majorité remplit en premier lieu une fonction organisatrice et ce n'est qu'accidentellement qu'ils s'érigent en interprètes.³⁶ Et cela vaut aussi pour la plupart des ermites. Sauf quelques cas dont je vais traiter séparément, les explications, les jugements qui proviennent des personnages contribuent, de concert avec les discours de narrateur, à l'explication cohérente des rapports internes du récit et à la formation d'un niveau de significations que j'appellerai morales. Ce niveau correspond à peu près à ce qui peut être considéré chez Chrétien comme le plus haut niveau de l'interprétation qui s'établisse sans l'intervention de nos moyens critiques. Dans *Perlesvaus*, il y a encore un plan supérieur de *senefiance* qui nous est communiqué exclusivement par les discours de certains personnages : la voix de la Vierge Marie, le Roi Pêcheur, le prêtre du Château de l'Enquête (le bien nommé!), le Roi Ermite, le maître de l'Île des Cors et enfin le rêve de Jandree.³⁷ Ils révèlent le sens spirituel de certaines aventures à l'intention des protagonistes qui

³⁶ Ils sont trop nombreux pour qu'ils soient tous analysés; ici, nous n'avons que la possibilité d'énumérer quelques exemples: la Demoiselle déshéritée (p. 42—45), un chevalier à l'entrée du Château de la Joie (p. 122), la Reine des Pucelles (p. 177), la Veuve Dame (p. 231, p. 236), le Pauvre Chevalier (p. 249), et ses deux soeurs (p. 286), la Reine au Cercle d'Or (p. 251), la Demoiselle du Château aux Barbes (p. 276).

³⁷ P. 33, p. 117, p. 108—112, p. 257—262, p. 375—377, p. 389—391.

les ont vécues. L'ensemble de ces interprétations allégoriques et anagogiques place le récit dans une perspective transcendante et fonde l'enseignement moral du niveau précédent. Le rapport de ces deux types d'interprétation et leur fonctionnement peuvent être très bien caractérisés par le traitement de deux personnages : la Demoiselle du Char et le Couard Chevalier participent à l'action et, par moments, deviennent des porte-parole, leur interprétation rend parfaitement claire et cohérente la partie du récit sur laquelle elle porte. Ce n'est que plus tard, comme sous un éclair, que nous nous rendons compte que vus d'un plan supérieur, ils ne sont eux-mêmes que des signes, des *semblances* à interpréter. Un regard privilégié, particulièrement pénétrant, bénéficiant de la grâce peut découvrir en eux les figures de la Fortune ou de la Loi détournée avant la Passion du Christ.³⁸ De même, l'histoire de Marin le Jaloux, de sa femme et de leur enfant Meliot est tout à fait cohérente, compréhensible et porte un sens sans que l'on éprouve le besoin d'une interprétation quelconque. Or nous apprenons par la suite, toujours par le prêtre du Château de l'Enquête, qu'elle est destinée à représenter, d'une part, la défaite de la Vieille Loi (la femme tuée par Marin), d'autre part, le Sauveur (l'enfant Meliot chevauchant un lion).³⁹ Marin et Meliot continuent leur vie romanesque, Meliot deviendra un chevalier et un vassal exemplaire, il gardera son lion, mais sa carrière romanesque n'aura plus rien de commun avec la vie du Sauveur. Si l'on étudie les autres aventures faisant l'objet d'une interprétation spirituelle, on aboutit aux mêmes conclusions. Il n'y a pas de liens nécessaires entre le sens moral de l'aventure et l'interprétation spirituelle à laquelle l'aventure ne sert très souvent que de prétexte, car tous les phénomènes, tous les événements terrestres sont bons pour constituer un point de départ d'où une âme contemplative peut s'élancer vers les vérités divines. Ces enseignements spirituels ne sont pas systématiques, ni contraignants, en ce sens qu'ils ne s'appliquent pas à chaque aventure, une bonne partie du récit échappe à leur emprise : ce n'est pas en fonction de la *senefiance* spirituelle que l'intrigue romanesque s'organise, comme dans la *Queste del Saint Graal* où c'est la règle : „L'aventure, en dernière analyse, ce n'est que l'occasion pour l'auteur de donner un enseignement à son lecteur et il le fait sans vergogne avec une insistance qui peut parfois lasser” — conclut J. Ribard dans un article récent.⁴⁰ Les paroles du Roi Ermite, du prêtre ou du Roi Pêcheur créent, dans *Perlesvaus*, comme des moments privilégiés, elles nous proposent certaines images, certaines scènes du

³⁸ P. 110—111.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Jacques RIBARD, *L'aventure dans la Queste del Saint Graal*, in *Mélanges offerts à Alice Planche*, Nice, 1984, tome II, p. 421.

récit comme des exemples à méditer, mais elles ne transforment pas pour autant les êtres romanesques en figures allégoriques.⁴¹ A cet égard, le discours du prêtre du Château de l'Enquête offre des indices précieux :

„Vos n'i demanderoiz ja chose dont en ne vos die la senefiance, par le tesmoignage de Josep le bon clerc et le bon hermite par cui nos le savons, et il le set par l'anoncement del Saint Esperit et de l'angle.”

(108—109, 2157—60)

Et un peu plus tard :

Et par ce nos fet Josephes remembrance du Chastel au Noir Hermite qui senefie enfer, . . . Sire, fait li prestres, ce nos trete en senefiance li bons hermites por la Novele Loi, en la quele li plusor ne sont pas bien connoissant, si en volt fere remembrance par essamples.

(109—110, 2180—81, 2183—86)⁴²

Rappeler par des exemples — c'est ce que veut Joseph, ou plutôt le narrateur. Car par ces passages, et par d'autres encore qu'on trouve également dans ce discours⁴³, le narrateur se trahit curieusement. Si l'on faisait abstraction du contexte, on croirait que les passages cités font partie du prologue ou d'un autre discours de narrateur. Un personnage d'un roman dont la source est le récit latin de Joseph se réfère, pour authentifier son savoir, à ce même Joseph. Au moment où a lieu l'événement (l'une des aventures de Gauvain) dont Joseph fera *remembrance*, ce témoignage nécessairement futur fait déjà autorité. Le temps, c'est vraiment celui de la vérité éternelle. Et qui parle ? Évidemment, le narrateur, son identification avec l'un de ses personnages ne pourrait être plus parfaite, plus spectaculaire.

Il n'est pas sans intérêt d'étudier la place de ces moments d'enseignement dans l'économie du récit. Seuls Gauvain et Perlesvaus bénéficient des aventures qui se transformeront en exemples dans le discours des porte-parole. Ce sont eux qui sont jugés dignes d'être initiés aux mystères de la foi chrétienne. Et le moment choisi pour leur instruction n'est pas non plus sans signification : c'est juste avant qu'ils n'affrontent une épreuve. Gauvain se trouve dans le Château de l'Enquête le soir précédant sa visite dans le Château du Graal. Perlesvaus écoute l'enseignement de son oncle, le Roi Ermite, avant la reconquête du Château du Graal ; sa visite à l'Île des Cors et le rêve de Jandree précèdent sa victoire remportée sur le Noir Ermite. Nous avons encore un cas particulier à traiter : au début du roman, Arthur assiste à un débat entre le bien et le mal

⁴¹ Cf. Th. E. KELLY. *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus: A Structural Study*, Droz Genève. 1974, p. 92.

⁴² C'est nous qui soulignons.

⁴³ Voir encore : p. 109—111 : 2166—67, 2191, 2207—2208.

dont l'enjeu est l'âme d'un ancien chevalier pillard devenu ermite. Une voix douce, celle de la Vierge, intervient dans le débat et sauve l'âme du pécheur repentant. C'est par ce message céleste, rayonnant d'espérance, que s'ouvre le récit.

Une étrange contradiction se fait jour si nous étudions les enseignements spirituels sous le rapport de leurs destinataires, Gauvain et Perlesvaus. Et pourquoi pas Lancelot ? Pourtant, dans le *Haut Livre du Graal*, sa figure n'est pas moins valorisée que celle de Gauvain. Et même, vers la fin du roman, il semble remplacer Perlesvaus dans des missions évangélisatrices, comme Th. E. Kelly l'a fait fort judicieusement remarquer.⁴⁴ La réponse doit être cherchée autour du Château du Graal. Lancelot a, lui aussi, sa visite dans ce château, mais elle se réduit à une simple scène d'hospitalité courtoise de grand luxe, le Graal n'apparaît pas en sa présence. Il a, lui aussi, droit à un ermite avant cette visite, mais l'enseignement est exclusivement moral, il ne peut pas devenir spirituel, parce que l'âme de Lancelot reste irrémédiablement tournée vers une autre transcendance, celle des troubadours. Il est prêt à accomplir toute pénitence, mais il ne *veut* pas se repentir de son amour.⁴⁵ Grâce à l'extrême discrétion du narrateur, l'amour de la reine et de Lancelot est, dans *Perlesvaus*, une réalité si peu terrestre que je ne crois pas exagérer en utilisant le terme de „transcendance”. On sent, chez le narrateur, comme un embarras, très fertile d'ailleurs pour la complexité de son univers romanesque : tout en militant pour la christianisation de la chevalière, il ne peut pas toujours résister aux charmes de la *fin'amor*.

Avec ces dernières remarques, nous touchons déjà aux conclusions que nous offre l'étude du narrateur dans deux récits appartenant à la littérature du Graal. Tout d'abord, il résulte des analyses précédentes une certitude d'ordre méthodologique, si nous plaçons notre problématique dans une perspective plus vaste, notamment celle des différents modèles romanesques des XII^e et XIII^e siècles : parmi d'autres critères, le statut du narrateur — précisé avec beaucoup de détails — peut servir à la description et à la différenciation de ces modèles. Au premier abord, nos récits ressortissent tous les deux à la „narration hétérodiégétique auctorielle” avec „omniscience éditoriale”⁴⁶, tout comme d'ailleurs la grosse majorité des romans médiévaux ; à cet égard, ils obéissent donc au même modèle romanesque. Mais ce type de narration peut admettre toute une série de variantes et ce n'est que par l'étude de ces variantes que s'ouvre devant nous la voie d'une compréhension plus profonde des conceptions que les auteurs médiévaux se faisaient du récit de fiction. Il était particulièrement séduisant de comparer les narrateurs respectifs de deux récits

⁴⁴ Th. E. KELLY, *Love in the Perlesvaus: Sinful Passion or Redemptive Force?* *Romanic Review*, 66/1 (1975), pp. 1—12.

⁴⁵ P. 167—169, p. 175.

⁴⁶ LINTVELT, *op. cit.*, p. 37—40, p. 61.

apparemment si proches l'un de l'autre (romans arthuriens tous les deux, se rattachant à la légende du Graal, *Perlesvaus* continuant en quelque sorte le *Perceval* de Chrétien), ayant quand même suffisamment de contrastes manifestes, dont le plus important est constitué par le passage du vers à la prose.

J'espère avoir démontré l'importante différence qui existe entre le narrateur du *Conte du Graal* et celui du *Haut Livre du Graal*. Le premier ne s'impose pas, il ne dévoile pas directement ses intentions; son but didactique, s'il en avait un, reste parfaitement caché, il demande donc au lecteur un effort considérable, une participation active à la production des sens. Chrétien nous offre, dans son chef-d'oeuvre inachevé, un aliment très riche à nos rêveries, à nos réflexions toujours recommencées, jamais rassurantes. L'attitude du narrateur dans *Perlesvaus* fait contraste sur beaucoup de points essentiels avec celle de Chrétien: on peut très facilement connaître ses intentions, son but didactique est clairement formulé et fortement accusé dans ses discours: c'est un grand moralisateur un peu simpliste. Par ailleurs, cette attitude va dans le sens principal de l'évolution du roman au XIII^e siècle, dont l'un des signes est l'apparition de la prose: le roman veut justifier son existence, se faire pardonner — faire pardonner sa matière „vaine et plaisante” — en se donnant la tâche d'instruire l'élite, de donner des exemples de morale chrétienne. Le point d'aboutissement en même temps que le sommet artistique de cette tendance sont représentés par la *Queste del Saint Graal*. Mais *Perlesvaus* se situe plutôt au point de départ de ce changement. Son narrateur, tout moraliste fervent qu'il est, n'oublie pas qu'il est aussi romancier. Son interprétation ne se fait pas pesante, elle n'est d'ailleurs pas, nous l'avons vu, trop systématique. Ce romancier achevé nous présente une forêt d'aventures assez sauvage, assez variée pour sauver la richesse et la complexité de la *senefiance*. C'est ce caractère intermédiaire entre deux types romanesques qui assure à son récit une place éminente parmi les romans arthuriens. Pour d'autres raisons, cette place lui a été déjà reconnue par quelques rares critiques modernes, dont le très regretté Jean-Charles Payen: „... le *Perlesvaus* est avant le *Lancelot-Graal*, qu'il prépare à sa manière, une étape fondamentale dans l'histoire du roman français”.⁴⁷

⁴⁷ Jean-Charles PAYEN, *L'art du récit dans le Merlin de Robert de Boron, le Didot Perceval et le Perlesvaus*, Romance Philology, 17 (1964), p. 585.

Les jeux sur la dualité dans AUCASSIN ET NICOLETTE

Le renversement des idées conventionnellement acceptées dans la tradition littéraire du XII^e siècle est le trait le plus frappant de la chantefable *Aucassin et Nicolette*. Les critiques qui oscillaient entre la louange et la condamnation quant à sa structure, s'accordaient pour la traiter de parodie, de pastiche, de satire. Aussi la mise au point de Tony Hunt sur l'exagération de telles définitions¹ et l'analyse de Philippe Ménard sur la composition de la chantefable² ont-elles ouvert la voie à un nouvel examen de l'oeuvre.

Définir un récit comme parodie, pastiche, satire implique que tel était le but de l'auteur, or, dans *Aucassin et Nicolette* on reconnaît les techniques qui produisent ces effets, mais il n'est pas du tout certain que telle était l'intention de l'auteur. Par contre, il y a dans l'oeuvre, à tous les niveaux, une virtuosité dans l'emploi de la dualité qui engage à considérer les emprunts ou les imitations dans la perspective d'un jeu.

Tout d'abord, la composition unissant le vers et la prose n'est pas nouvelle en soi,³ en revanche l'originalité réside dans le parti que tira l'auteur en jouant sur le rythme binaire qu'elle impose. Le nom inusité de *chantefable* (XLI,24)⁴ qu'il lui donne, exprime une conscience du dualisme de sa création perçue comme :

vers	et prose
parole chantée	et parole dite
discours lyrique	et discours narratif

¹ *La Parodie Médiévale; le cas d'Aucassin et Nicolette*, Romania, 99 (1979), pp. 341—381.

² *La composition d'Aucassin et Nicolette, Mélanges de Philologie et de Littératures Romanes offerts à Jeanne Whathelet-Willem* (Marche Romane, Liège, 1978), pp. 413—432.

³ J. R. REINHARD, *The Literary Background of the Chantefable*, Speculum, 1 (1926), pp. 157—169; G. W. GOETINCK, *Aucassin et Nicolette and Celtic Literature*, Zeitschrift für Keltische Philologie, 31 (1970), pp. 224—229; CH'EN LI-LI, *Pien-wen Chantefable and Aucassin et Nicolette*, Philological Quarterly, 23 (1971), pp. 253—261; T. HUNT, *Precursors and Progenitors of Aucassin et Nicolette*, Studies in Philology, 74 (1977), pp. 1—19.

⁴ Nous nous référons à l'édition de Jean DUFOURNET (Garnier-Flammarion, Paris, 1973).

alternance qui affecte aussi la stylistique comme l'a montré Simone Monsonégo dans l'opposition des structures lexicales du monde „coloré mais statique, idéalisé, transcendant du vers” et le monde „réaliste et surtout dynamique” de la prose.⁵ Dès le titre *C'est d'Aucassin et Nicolette*, l'auteur annonce la dualité sous les noms des personnages qui sont inversés dans le Prologue :

*Qui vauroit bons vers oïr
del deport du viel antif
de deus biax enfans petis,
Nicholette et Aucassins* (I,1—4)

dont le bonheur dans l'union du mariage à la fin du texte coïncide avec le rétablissement de l'ordre premier des noms :

*Or a sa joie Aucassins
et Nicholette autresi:
no cantefable prent fin,
n'en sai plus dire.* (XLI,22—25)

Au niveau de la macro-structure, la ternarité n'est qu'un voile recouvrant la composition binaire du récit. On passe à deux reprises de la séparation des jeunes gens à leur réunion et la narration progresse avec la participation alternée des protagonistes à l'action. Ainsi, après le Prologue (I) et l'Introduction (II, III) qui apprend qu'un puissant voisin, le comte de Valence, dévaste la terre du comte de Beaucaire, père d'Aucassin, mais que l'amour préoccupe tellement le jeune homme qu'il n'a aucun intérêt pour la chevalerie, sauf s'il pouvait épouser l'esclave sarrasine, Nicolette, le récit est structuré de la manière suivante :

A. SÉPARATION DES JEUNES GENS (IV—XIX)

1°) *Nicolette est enfermée* (IV—X)

— Complainte de Nicolette (V)

Aucassin — Lorsqu'Aucassin apprend que Nicolette a disparu il se rend chez *actif* le vicomte, parrain de Nicolette pour savoir ce qu'elle est devenue (VI, VII). Attaqué du comte de Valence, Aucassin refuse d'abord de combattre à moins que son père ne lui permette de voir et d'embrasser Nicolette. Le père accepte le marché. Aucassin se prépare et se dirige vers le combat (VIII, IX). Préoccupé par l'unique pensée de son amour, Aucassin se laisse prendre par

⁵ *Étude stylo-statistique du vocabulaire des vers et de la prose dans la chantefable Aucassin et Nicolette* (Paris, 1966), pp. 356 et 359—360.

l'ennemi, mais revenu à lui, ce même amour le rend vainqueur et il fait prisonnier le comte de Valence. Le père refusant de tenir sa promesse, Aucassin libère le comte (X).

2^o) *Aucassin est enfermé* (XI—XIX)

— Complainte d'Aucassin (XI)

Nicolette active — Elle s'échappe par la fenêtre (XII), se dirige vers le cachot où est enfermé Aucassin et ils se parlent quelques instants (XII—XV). Nicolette fuit en direction de la forêt (XVI, XVII), rencontre des bergers et leur demande d'avertir Aucassin (XVIII). Elle pénètre dans la forêt, fait une hutte de feuillages et de fleurs et considère que si Aucassin s'y arrête pour s'y reposer, ce sera une preuve d'amour (XIX).

B. LIBÉRATION D'AUCASSIN ET SA RÉUNION AVEC NICOLETTE (XX—XXXIII)

1^o) *Aucassin retrouve Nicolette dans la forêt* (XX—XXVI)

Aucassin actif — Triste au milieu de la fête donnée par ses parents à sa sortie du cachot, Aucassin suivant les conseils d'un chevalier s'en va dans la forêt pour y calmer sa peine (XX). Il rencontre les bergers (XXI—XXII), cherche Nicolette (XXIII), rencontre un bouvier, puis il voit la hutte et s'y arrête (XXIV, XXV).

Nicolette active — Nicolette le rejoint et guérit le bras qu'il s'était démis en tombant de cheval (XXVI).

2^o) *Aucassin et Nicolette au pays de Torelore* (XXVII—XXXIII)

Aucassin actif — Aucassin prend Nicolette sur son cheval, ils quittent la forêt et arrivent à la mer. Il hèle un navire et prie qu'on les embarque. Une tempête s'élève, les fait aborder à Torelore. Il se dirige avec Nicolette vers le château et s'enquiert du roi. Il s'en va lui parler, alors que Nicolette lui tient son cheval (XXVII, XXVIII). Il abolit la coutume de la couvade en rouant de coups le roi qui est couché pour se rétablir de la naissance de son fils. Il accompagne le roi à la guerre pendant que Nicolette reste dans les appartements de la reine (XXIX, XXX). Aucassin est étonné de voir que l'armée commandée par la reine se bat avec des fromages frais, des pommes blettes et des champignons et que celui qui trouble le plus l'eau du gué est proclamé prince des chevaliers. Aucassin propose de venger le roi et attaque les ennemis avec ses armes, mais le roi l'arrête, car ils n'ont pas l'habitude de s'entre-tuer (XXXI, XXXII).

Nicolette exprime son amour — Les habitants du pays de Torelore veulent renvoyer Aucassin et garder Nicolette, en qui ils reconnaissent une femme de haute naissance, mais celle-ci qui n'a pas dit un mot depuis le départ de la forêt, exprime son amour pour Aucassin (XXXIII).

C. NOUVELLE SÉPARATION ET NOUVELLE RÉUNION

(XXXIV—XLI)

1°) *Pris par les Sarrasins les jeunes gens sont séparés* (XXXIV—XXXVIII)

Aucassin exprime sa peine — Le bateau dans lequel a été jeté Aucassin échoue près de Beaucaire. Ses parents étant morts, les habitants lui prêtèrent hommage et il gouverna son fief en se morfondant de ne savoir où aller chercher Nicolette (XXXIV, XXXV).

Nicolette active — Nicolette débarque à Carthagène, dans son pays, et se trouve être la fille du roi. Elle s'enfuit déguisée en jongleur lorsque ses parents veulent la marier à un roi païen (XXXIV—XXXVIII).

2°) *Réunion d'Aucassin et Nicolette et leur mariage* (XXXIX—XLI)

Nicolette active — Nicolette, toujours déguisée en jongleur, arrive à Beaucaire et chante à Aucassin leur aventure. Il ne la reconnaît pas, mais lui demande de ramener Nicolette. Celle-ci s'en va chez l'épouse de son parrain, y reste une semaine à se reposer et à se faire belle (XXXIX—XL).

Mariage — La dame vient prévenir Aucassin que Nicolette l'attend, il la suit et le lendemain épouse Nicolette (XLI).

Si l'alternance entre divergence et convergence, statisme et dynamisme rythment la macro-structure, les personnalités d'Aucassin et Nicolette qui s'opposent et se complètent, ainsi que les allusions aux héros, situations ou thèmes des grandes oeuvres qui placent en perspective la chantefable, font aussi partie de ce jeu sur la dualité. Le récit devient un miroir reflétant toute une tradition littéraire. Or, tout reflet renvoie une image quelque peu déformée. Pour cette raison le couple que forment Aucassin et Nicolette est différent de celui de Tristan et Iseut ou de Lancelot et Guenièvre, tout en ayant des traits qui leur sont empruntés.

Ainsi la force d'amour est-elle le seul moteur qui anime Aucassin. D'un côté elle l'annihile: au cours du combat contre le comte de Valence, perdu dans ses pensées, il court le risque de perdre sa liberté. De l'autre, elle le rend capable de sortir de la situation la plus inextricable et de mettre fin à une guerre de vingt ans en ramenant prisonnier son adversaire. Aucassin a le potentiel d'être un excellent chevalier, mais sa valeur ne vient ni d'un goût pour la gloire et l'héroïsme, ni par obéissance filiale (il accepta de se battre uniquement parce que son père lui avait promis qu'il reverrait Nicolette), ni même pour s'assurer son héritage (lorsqu'il découvrit que son père n'avait aucune intention de tenir sa promesse, il libéra le prisonnier au risque de perdre à jamais sa terre). Seul l'amour de Nicolette peut faire de lui un héros ou un renégat. Elle est son unique but comme le montre le fait qu'il se dirigea sans hésitation vers la hutte d'amour qu'elle avait construite dans la forêt. Aucassin est un être

essentiellement incomplet. De lui-même il n'a pas d'idées. Lorsqu'il fut libéré du cachot, un chevalier dut lui suggérer d'aller faire un tour en forêt. De retour chez lui, après le séjour à Torelore et sa séparation d'avec Nicolette, il ne savait que faire pour la retrouver. Elle est la seule à combler ses manques, sans elle il est comme sans vie, sans personnalité, il se meut dans un espace fermé : sa famille, le cachot ou les limites de son fief. En lui, l'auteur a brossé, au pied de la lettre, le portrait du héros courtois dont toute la valeur vient de la femme aimée ; le glissement vient de l'absence des nuances qui parent le héros traditionnel.

Au contraire Nicolette est la totalité, aussi nécessaire à la subsistance que le pain et le vin :

*plus es douce que roisins
ne que soupe en maserin.* (XI, 14—15)

Elle redonne même la vie : non seulement elle remplaça l'épaule démise d'Aucassin, mais un pèlerin malade recouvra la santé à la vue de sa *ganbete* (XI, 16—31). Elle est en tout présentée comme superlative et non pas uniquement par sa beauté. Enfermée, on la met dans une pièce élevée, alors qu'Aucassin est dans un cachot souterrain (XI, 32). Elle est douée d'imagination, sait prendre des décisions et malgré son statut d'esclave sarrasine, se meut dans un espace ouvert : elle trouve le moyen de s'échapper de sa prison en descendant par la fenêtre et de s'aventurer dans la forêt malgré sa terreur des animaux sauvages, puis ayant retrouvé ses parents elle s'enfuit afin d'éviter un mariage imposé, se déguise en jongleur et traverse la Méditerranée pour retrouver Aucassin. Dans ce jeu de la dualité, Nicolette est le complément, l'égale et l'opposée d'Aucassin tout en incarnant le rêve dont est paré l'amour. Ainsi s'expliquent l'alternance de leur activité/passivité dans l'action, l'infériorité sociale et la supériorité de la jeune fille.

L'inversion est la principale déformation que subit l'image. On a souvent remarqué le fait qu'Aucassin, jeune Français, est porteur d'un nom qui semble d'origine arabe et Nicolette, Sarrasine de naissance, mais blonde comme les blés et blanche comme lis est porteuse d'un nom bien français. Ce phénomène apparaît aussi sur d'autres plans d'une manière plus subtile. Il se manifeste par exemple dans la façon dont l'auteur expose le conflit qui oppose les devoirs envers la société et les devoirs envers soi-même, par comparaison avec la manière dont Chrétien de Troyes traita cette question. Dans *Erec* comme dans *Yvain* le conflit est intériorisé, les héros doivent eux-mêmes trouver l'équilibre délicat à réaliser entre ces deux pôles. Dans la chantefable, le conflit est extériorisé. Les parents d'Aucassin représentent la morale sociale, ils ne veulent pas que leur fils fasse un mariage incompatible avec son rang, alors que le jeune homme pratique la morale du cœur, peu lui importe de faire une mésalliance

puisqu'il aime Nicolette. En fait, le conflit s'avère non seulement inexistant, Nicolette étant la fille du roi de Carthagène, mais la situation est inversée, Aucassin est en quelque sorte d'un rang social inférieur. Il semble que la constance de l'amour qu'Aucassin voua à une jeune fille socialement indigne de lui fut récompensée d'une manière similaire à celle des héros dans les récits du „fier baiser". On découvre, après le séjour à Torelore, qu'Aucassin s'était épris „d'un amour en haut lieu" de même que les chevaliers qui ont le courage de donner un baiser à la guivre effroyable découvrent qu'elle s'est transformée en une ravissante jeune fille. L'amour vainc tous les obstacles.

C'est dans la représentation de l'Autre Monde chrétien, de celui de Torelore et de celui des bergers que la technique du miroir est portée à l'extrême logique du jeu. Traditionnellement les „Autres Mondes" sont représentés comme l'inverse de ce qui est considéré comme ce monde-ci. Il s'ensuit que dans *Aucassin et Nicolette* l'inversion de l'image déjà inversée conduit à son rétablissement : en effet au paradis, les vieux prêtres, les éclopés et les manchots restent vieux, éclopés et manchots ; de même en enfer tous ceux qui y sont destinés conservent-ils leurs attraits (VI, 26—43). Lorsqu'Aucassin dit préférer l'enfer à condition d'être avec Nicolette, c'est l'inversion du langage cliché qui exprimerait le désir de n'aller au paradis qu'avec l'être aimé.

La présentation des bergers et du bouvier est aussi soumise à cette inversion. Pour cette raison ils sont peints avec un réalisme qui se manifeste chez eux par un refus du langage imagé d'Aucassin et Nicolette, représentants de ce monde-ci. Lorsque la jeune fille s'éveillant de sa nuit dans la forêt vit un groupe de pasteuraux à l'orée du bois, installés auprès d'une source et occupés à manger leur pain, elle se précipita vers eux et leur demanda de porter un message à Aucassin, où elle se définissait comme un animal de prix qu'il devait venir chasser :

„Se Dix vos aït, bel enfant, fait ele, dites li qu'il a une beste en ceste forest et qu'i le viegne cacier, et s'il l'i puet prendre, il n'en donroit mie un membre por cent mars d'or, non por cinc cens, ne por nul avoir." (XVIII, 18—21)

Ce à quoi l'un des bergers répondit qu'il n'y avait aucun animal de cette valeur dans la forêt et qu'il ne porterait pas le message :

„Je li dirai? fait cil qui plus fu en parlés des autres; dehait aït qui ja en parlera, ne ne qui ja li dira! C'est fantosmes que vos dites, qu'il n'a si ciere beste en ceste forest, ne cerf, ne lion, ne sengler, dont uns des membres vaille plus de dexdeniers u de trois au plus, et vos parlés de si grant avoir! Ma dehait qui vos en croit, ne qui ja li dira! Vos estes fee, si n'avons cure de vo compaignie, mais tenés vostre voie." (XVIII, 24—31)

Lorsque cherchant Nicolette, Aucassin pleurait de ne pas la trouver, il rencontra un bouvier ressemblant à celui qui dirigea Yvain vers la fontaine dans le *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes. Le bouvier, qui avait reconnu le jeune homme, s'étonna de ses larmes et lui en demanda la cause. Aucassin raconta qu'il avait perdu, à la chasse, un lévrier, s'attirant ainsi le mépris du bouvier qui, lui, ayant perdu le meilleur boeuf de son attelage avait bien plus de raisons de se lamenter :

„Os! fait cil, por le cuer que cil Sires eut en sen ventre! que vos ploras-tes por un cien puant? Mal dehait aït qui ja mais vos prisera, quant il n'a si rice home en ceste terre, se vos percs l'en mandoit dis u quinse u vint qu'il ne les eust trop volentiers, et s'en esteroit trop liés. Mais je doi plorer et dol faire.” (XXIV, 44—49)

L'auteur oppose donc les deux classes sociales par une appréhension différente du langage. A la première correspondent les figures imagées et la quête de l'amour, à l'autre le langage concret et les préoccupations beaucoup plus vitales.

Les bergers et le bouvier s'opposent aussi à leurs confrères des oeuvres contemporaines ou antérieures à la chantefable par une liberté d'expression étonnante qui frise l'insolence. Par exemple, lorsqu'Aucassin entendit les pastoureaux chanter leur rencontre avec une jeune fille en qui il reconnut Nicolette, il leur demanda de bien vouloir recommencer. L'un d'eux lui répondit vertement qu'il ne le ferait pas :

„Os, por le cuerbé! fait cil; por quoi canteroie je por vos, s'il ne me seoit, quant il n'a si rice home en cest païs, sans le cors le conte Garin, s'il trovoit mé bués ne mes vaces ne mes brebis en ses prés n'en sen forment, qu'il fust mie tant herdis por les ex a crever qu'il les en ossast cacier? Et por quoi canteroie je por vos, s'il ne me seoit?” (XXII, 17—23)

C'est aussi avec force que le bouvier exprima son mépris à Aucassin.

Cependant cette opposition au niveau linguistique se trouve renversée par l'aide que s'apportent les deux classes. La première par son pouvoir d'argent : Nicolette donna des deniers aux bergers et Aucassin offrit au bouvier le prix de son boeuf. La seconde, par les renseignements ou l'encouragement : en fait les pastoureaux communiquèrent avec Aucassin, et le bouvier par son courage dans la détresse incita le jeune homme à espérer.

Le pays de Torelore, situé au-delà des rivages de ce monde (XXVIII, 5—7) a la même fonction que l'Autre Monde des romans et lais bretons. Mais ce monde-ci étant déjà inversé, dans la chantefable, Torelore ne peut s'y opposer qu'en

étant renversé, pour conserver le décalage que l'Autre Monde possède par comparaison avec celui-ci. On y voit donc le roi couché après la naissance de son enfant, la reine conduire la guerre, et des armes qui sont des pommes pourries, des champignons et des pommes blettes. Dans ce monde à l'envers, le comportement du héros est aussi affecté. Aucassin maintenant s'intéresse à la guerre et il est même d'une activité hors mesure qui le fait qualifier de *preu* (XXXI, 11). L'étrangeté de son comportement s'explique non seulement parce qu'il arrive en étranger dans cet autre monde, mais surtout parce que, ayant Nicolette avec lui, il n'est plus le même homme. Celle-ci aussi a changé, elle n'est plus audacieuse, mais soumise, elle se laisse conduire par Aucassin. Elle reste à lui tenir son cheval lorsqu'il va rencontrer le roi de Torelore (XXVIII, 24), elle se retire dans les appartements de la reine lorsqu'il va à la guerre. On veut lui faire épouser le fils du roi alors qu'à Beaucaire, le comte ne la considérerait pas digne de son fils, enfin dans la déclaration de son amour pour Aucassin elle se présente totalement différente, *grasse et mole* (XXXIII, 5) alors qu'auparavant on célébrait sa minceur, sa finesse et son énergie.

Le passage dans l'Autre Monde à l'image de la connaissance de l'amour est une transcendance, une transfiguration. Lorsqu'Aucassin et Nicolette on reviendront ils seront transformés sur le plan social. A Beaucaire, le jeune homme succéda à son père et Nicolette retrouvant ses parents n'est plus une pauvre esclave mais une riche héritière. Elle rejoindra Aucassin comme ces fées qui viennent combler de leur amour celui qu'elles ont choisi d'aimer.

Cette brève étude suffit à montrer la maîtrise du créateur de la chantefable. Sur tous les plans il a joué avec les possibilités du rythme binaire exploré à l'extrême, non seulement dans la composition stylistique et la structure linéaire et narrative, mais aussi dans le reflet des traits de héros ou des grands thèmes de la tradition littéraire du XII^e siècle.

Ce jeu de miroirs suggère de la part de l'auteur toute une réflexion sur les rapports du fictif et du réel, qui annonce les préoccupations de Cervantes dans son *Don Quichotte*. En effet, si l'on conçoit la création littéraire comme un reflet de la réalité, il s'ensuit que le miroir qui renverrait l'image fictive recréerait cette réalité. *Aucassin et Nicolette* serait donc, en ce sens, une oeuvre réaliste et appartiendrait plutôt à la fin du XIII^e siècle. Cependant l'auteur s'amuse et ne se laisse pas prendre dans les lacs du langage. Il annonce ses cartes dans le deuxième vers :

*Qui vauroit bons vers oïr
del deport du viel antif* (I, 1—2)

que Jean Dufournet traduit :

*Qui veut entendre de bons vers
que, pour se divertir, un vieux bonhomme écrit*

mais qui pourrait signifier tout autre chose comme le montrent les nombreuses interprétations de ce vers⁶. Il semble que l'auteur se joue du terrain mouvant de la langue qui traduit de diverses façons la réalité. On retrouve ce même jeu à la fin de ce prologue :

*Doz est li cans, biax li dis
et cortois et bien asis:
Nus hom n'est si esbahis,
tant dolans ni entrepris,
de grant mal amaladis,
se il l'oït, ne soit garis
et de joie resbaudis,
tant par est douce.*

(I, 8—15)

On ne sait si *douce* se rapporte à la chantefable ou à Nicolette. Jean Dufournet pense qu'il s'agit de l'histoire, alors que Karl Rogger penchait pour Nicolette, car elle aussi guérit les malades et est qualifiée de douce.⁷ Les deux interprétations se recouvrent, la question n'est pas à trancher.

La chantefable et Nicolette se reflètent l'une et l'autre comme la réalité et le rêve, le réel et le fictif. L'écart est franchi par la magie du langage, lieu de toutes les rencontres et de toutes les possibilités dont le grand artiste connaît les ficelles. *Aucassin et Nicolette* est avant tout un jeu, „a comedy of language”, dit Eugene Vance⁸, où l'auteur s'amuse de sa virtuosité et prend au piège le critique qui s'aventure dans son palais des glaces.

⁶ L. SPITZER, *Le vers 2 d'Aucassin et Nicolette et le sens de la chantefable*, *Modern Philology*, 45 (1947—48), pp. 8—14; L. SPITZER, *Aucassin et Nicolette, Line 2, again*, *Modern Philology*, 48 (1950—51), pp. 154—156; G. FRANK, *Aucassin et Nicolette, Line 2*, *Romanic Review*, 40 (1949), pp. 161—164; R. LEVY, *L'emploi du mot desport dans Aucassin et Nicolette*, *Modern Language Notes*, 64 (1949), pp. 164—166; M. PELAN, *Le deport du viel antiç*, *Neuphilologische Mitteilungen*, 60 (1959), pp. 180—187.

⁷ K. ROGGER, *Étude descriptive de la chantefable Aucassin et Nicolette*, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 70 (1954), p. 6.

⁸ *The World at Heart: Aucassin et Nicolette as a Medieval Comedy of Language*, *Yale French Studies*, 45 (1970), pp. 33—51.

Les rapports entre la structure et la signification dans
L'HISTOIRE DE GIL BLAS DE SANTILLANE

Gil Blas de Lesage est considéré par beaucoup de critiques littéraires comme le prototype du genre picaresque en France. Une partie des critiques croient toutefois y reconnaître déjà la parodie du genre. Ceux qui partagent ces opinions soulignent que *Gil Blas* n'est pas un vrai héros, qu'il est médiocre, de caractère terne, et que l'auteur ne se sert de lui que pour relier les anecdotes qu'il veut raconter et pour pouvoir présenter les différentes couches sociales, sans que le roman se dissolve complètement en épisodes, en mosaïques hétérogènes. Sans vouloir contester que plusieurs de ses composants lient ce roman au genre picaresque, nous attestons qu'on peut retrouver au fond de la structure de roman un fil solide qui — aux dépens de nombreux éléments ajoutés — assure l'unité du roman. Ce fil unificateur est offert par la réalisation de l'ascension sociale et du bonheur du protagoniste. Il faut reconnaître que l'auteur ne réussit pas toujours à mettre en évidence l'importance de ce fil (la composition semble être souvent inconsciente) et que les épisodes éclipsent quelquefois le fil conducteur, qu'on a de ce fait du mal à suivre. Mais en analysant le rôle des histoires annexes et les milieux dont les représentants sont présentés par l'intermédiaire de *Gil Blas*, on peut trouver dans le protagoniste la cause ultime du choix et de l'ordre des épisodes ou des milieux représentés. Nous acceptons l'opinion de R. Laufer, selon lequel l'équilibre des éléments, c'est-à-dire de la structure n'est pas toujours couronné de succès dans le roman, mais il nous semble que la découverte et l'analyse de la structure pourra enrichir par un aspect nouveau la compréhension, l'image jusqu'ici reçue du roman, ainsi que le message de cet écrivain des Lumières dont nous savons si peu.

Pour comprendre la structure et la signification de *Gil Blas*, il faut le comparer aux autres romans de l'époque et chercher également son rapport avec l'idéologie de son temps.

Plusieurs écrivains du siècle des Lumières rejettent la construction trop visible d'un ouvrage littéraire qui suggère un monde fermé, une signification univoque. Leur idéal est l'oeuvre où une logique interne, une structure cachée assure l'unité, suggère la signification. Montesquieu compare pertinemment la

structure des romans par lettres à une „chaîne secrète” et nous savons que c’est le genre par excellence de ce siècle. Diderot estime que la construction d’un ouvrage littéraire dont „l’échafaudage” sera visible aussi par le lecteur est mauvaise, il exige „un ordre sourd” des auteurs. Goethe admire dans le Neveu de Rameau la composition savamment ordonnée: „tout y est lié d’une chaîne invisible, d’une chaîne d’acier qu’une guirlande dérobe à nos yeux”. Beaucoup de critiques s’occupent des négligences, voire des défauts de la construction de *Gil Blas*, et on s’est même risqué à dire qu’il n’y a pas de structure interne dans le roman. Ceux qui supposent une structuration, lient tellement la construction au personnage du protagoniste ou bien au voyage que personnage ou voyage semblent déjà la remplacer.¹ R. Laufer, dans son excellent livre, prouve la structuration de certaines parties, mais il révèle plutôt des corrélations que l’unité interne de l’oeuvre.² Pourtant Lesage avertit son lecteur dans la préface qu’il doit retrouver lui-même la cohérence cachée de l’ouvrage pour pouvoir comprendre le vrai message de l’auteur, en suivant le fil conducteur de l’enseignement moral caché dans les aventures.

Comme la „chaîne secrète” des Lettres persanes (au moins une de ces chaînes) est retrouvable à notre avis dans la présentation complexe du principe de la liberté en théorie et en pratique, pareillement dans *Gil Blas*, l’auteur est obsédé pendant vingt ans par la possibilité de réaliser une idée dans la pratique, idée qui assure l’unité de l’oeuvre, en dépit des modifications qu’on peut attribuer à la longue durée de la genèse du roman. Celui-ci essaie de relier ces valeurs importantes, dont l’unité peut assurer l’identité de l’individualité de l’homme-citoyen: le naturel, donc l’identité avec sa nature originelle, et l’utilité sociale, c’est-à-dire la sociabilité, la moralité et le bonheur. Il cherche une philosophie morale acceptable, dans laquelle chaque vertu jaillit de l’intérieur de l’homme, et que l’on peut pratiquer sans effort, spontanément, donc une morale fondée sur le sentiment, sur la nature humaine.³ L’élément assurant l’unité de l’oeuvre n’est donc pas simplement *Gil Blas*, le héros ou le narrateur, ni le voyage comme on l’affirme souvent, mais l’enseignement moral de l’ouvrage qui peut être résumé ainsi: la réussite et le bonheur de l’homme-citoyen ne

¹ Par exemple V. CHKLOVSKI: „*Gil Blas* de Lesage a si peu de caractère qu’il incite les critiques à penser que le but de l’auteur fut de présenter un homme moyen. Ce n’est pas vrai. *Gil Blas* n’est pas un homme, c’est un fil qui relie les épisodes du roman; et ce fil est gris.” (*La construction de la nouvelle et du roman*, in *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. TODOROV, Seuil, Paris, 1955, p. 190.) W. BAHNER croit retrouver dans *Gil Blas* „Tous les éléments du genre picaresque” et il affirme que „Le premier roman de la littérature française qui correspond à la structure du genre c’est le *Gil Blas* de Lesage”. (Il faut remarquer qu’il fait quand même des restrictions et que dans la discussion qui a suivi sa conférence, les participants ont discuté cette affirmation.) (*Quelques observations sur le genre picaresque*, in *Roman et Lumières* . . . , pp. 64—72.)

² LAUFER, *Lesage ou le métier* . . . surtout pp. 303—384.

³ Jean EHRARD estime que cette philosophie morale caractérise le mieux les bourgeois dans la première moitié du 18^e siècle. (*L’idée de nature en France à l’aube des Lumières*, Flammarion, Science de l’Histoire, Paris, 1970.)

peuvent être atteints qu'au cas où il est capable de s'adapter à son entourage, de telle façon qu'il reste lui-même, qu'il développe toujours son individualité, et qu'il ne se mutile ni ne laisse mutiler ses valeurs positives.⁴ Ainsi le bourgeois moyen talentueux peut, par des actions non exceptionnelles, entreprendre une ascension sociale et atteindre en même temps le bonheur. Cette réussite individuelle, présentée par Lesage, est une possibilité caractéristique de l'époque, mais les restrictions et les nuances de Lesage sont également remarquables.⁵ Dans l'unité de l'oeuvre, la diversité est assurée par la multiplicité de la réalisation du principe décrit ci-dessus. Les expériences réussies (l'histoire de Gil Blas et de Scipion) donnent deux solutions possibles dans deux époques différentes, et dans le cas des tentatives ratées (l'histoire de Roland, Laure, Fabrice, Rafaël et Lamela), il manque quelque élément de la morale „idéale”.

Dans la première moitié du 18^e siècle (le roman paraît entre 1715 et 1735), les protagonistes des romans peuvent être classés essentiellement en deux groupes: individus appartenant à l'élite sociale (p. ex. Usbek); individus dont l'origine est obscure ou qui viennent d'une couche inférieure de la société (p. ex. Gil Blas, Jacob, Marianne). Ces derniers seront remplacés fréquemment par l'enfant naturel ou par le „bon sauvage” dans la seconde moitié du siècle.

L'analyse de la structure des romans faisant partie de ce dernier groupe nous fournit des renseignements importants pour la découverte de la structure de *Gil Blas*. On peut reconnaître dans ces romans trois parties fondamentalement distinctes. La première est courte (p. ex. dans *Gil Blas* deux à trois pages sur sept cents), mais d'une importance primordiale. Le protagoniste présenté dans cette partie est jeune, il a moins de vingt ans. Nous y rencontrons sa nature véritable qui se révèle encore totalement, qui ne cache rien. Nous pourrions comparer dans la suite du roman l'épanouissement de sa personnalité à cet état originel. Ce qui le caractérise, c'est qu'il est un „enfant” naïf, pur, ne connaissant pas le monde, ni ne se connaissant soi-même. (Il est remarquable que les enfants manquent absolument dans les produits littéraires de cette époque.) On nous fait sentir que le héros est doué de facultés positives, qu'il est beau, bon, sage, compatissant, qu'une inclination naturelle le conduit à faire le bien, qu'il est incapable de feindre. Il est indéterminé et cette indétermination peut être sociale, morale, sentimentale, etc. On ne connaît de son milieu que ce qui le concerne directement. Pour faire connaître cette étape de la vie qui précède

⁴ EHRARD présente comme une conception répandue cette dualité de l'homme naturel qui est à la base de cette philosophie morale. (L'homme est assujéti à des lois déterminantes mais en même temps aux lois de perfection, puisque l'homme n'a pas d'autre fin que l'accomplissement de sa nature.) (Ibidi.)

⁵ „C'est la perspective de l'individualisme victorieux, rendue possible par la nouvelle base sociale qu'offrait la bourgeoisie française du XVIII^e siècle, qui est la caractéristique essentielle du Gil Blas.” (Félix BRUN, *Littérature et société*, Bruxelles, 1976, p. 135. Cité par W. Bahner, *op. cit.*, p. 70.)

l'éveil de la conscience, la mémoire donne une possibilité naturelle, mais restreinte (souvenirs plutôt vagues, idées généralisées).

La deuxième partie est le tronc de l'ouvrage. L'écrivain y expose le héros pur et naturel aux différentes influences, à son milieu: c'est l'âge d'acquérir des expériences. On utilise volontiers le procédé où l'acquisition des expériences est liée à une vie mouvementée. Le protagoniste s'instruit surtout par ses propres aventures, mais aussi par les histoires vécues et racontées par d'autres héros, qui lui permettent une appréciation plus juste, plus valable des expériences acquises. La longue durée et le changement de lieu augmentent également l'intensité et l'extension de l'acquisition d'expériences, ainsi on relie volontiers biographie et changement de situations (Marivaux) ou biographie et voyage (Lesage). Nos héros voyagent à leur gré (ils n'agissent pas sous contrainte comme Usbek qui appartient à l'autre type de roman), le but de leur voyage n'est pas seulement de faire connaître une société dans ses détails, mais „la recherche d'un moyen d'existence" convenable.⁶ Les romans de la seconde moitié du siècle de construction semblable diffèrent qualitativement des romans antérieurs en dépit de leur ressemblance: leurs héros en seront plus imprégnés par les expériences comme s'ils étaient en cire molle, ils les reçoivent avec un esprit critique.

Leur but n'est pas non plus le même: au lieu de rechercher une intégration sans problème à la société, ils se révoltent d'une certaine façon contre elle.

La dernière partie, qui sera courte comme l'était la première, sert à tirer la conclusion. Il faut montrer comment la société a formé cet individu naturel et quel est le sort qui l'attend. Peu d'écrivains sont capables de le faire. Marivaux laisse ses romans inachevés, la fin ambiguë y est également fréquente. Lesage termine son roman, mais sa conclusion n'est pas non plus univoque, son optimisme est nuancé d'ironie: „Il y a déjà trois ans, ami lecteur, que je mène une vie délicieuse (. . .) le ciel a daigné m'accorder deux enfants dont l'éducation va devenir l'amusement de mes vieux jours, et dont je crois pieusement être le père" (p. 1197). Cette dernière partie restera semblable dans les romans de la seconde moitié du siècle, mais elle deviendra souvent tragique (Religieuse, Nouvelle Héloïse) ou tout au moins plus pessimiste, plus énigmatique (Neveu de Rameau).

La structure décrite ci-dessus ressemble moins à celle des romans picaresques qu'à celle des romans français de l'époque. Le „voyage" de Gil Blas rappelle celui des héros de romans contemporains et les pérégrinations toujours victorieuses des héros du peuple moralement purs et naïfs. (Pensons au succès des contes populaires au début du 18^e siècle — Perrault, Contes de ma mère l'Oye; Mille et une nuits.)

⁶ Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, p. 20.

Le thème principal de l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* est à notre avis l'histoire du protagoniste (récit premier) à laquelle les histoires des autres héros (récit seconds) sont liées de manière plus ou moins distendue.⁷ La présentation des moeurs de la société est inséparable du thème principal. Un second thème, un leitmotiv y est lié moins organiquement : la description du sort de l' "intelligentzia", les confessions de l'auteur sur la littérature, le théâtre, l'art. L'insertion naturelle de ce thème est assurée par deux personnages importants dont la vie se déroule parallèlement à celle du protagoniste.

Dans la suite, nous analyserons en détail d'abord la structure de l'histoire de la carrière de Gil Blas (récit premier), puis l'enchaînement des récits seconds et une signification supplémentaire, que nos deux schémas joints à notre étude se proposent de résumer.

L'auteur souligne l'appartenance du protagoniste à la bourgeoisie dès les premières lignes. Sa détermination sociale (ses parents sont des domestiques) est tout aussi importante que son héritage biologique : sa nature. Lesage n'arrête pas son récit pour détailler l'origine sociale de Gil, c'est seulement la situation sociale de l'enfant sur le point de partir (pour réaliser sa carrière) qui lui est essentielle et les normes morales qui caractérisent spécifiquement cette couche sociale. Les conseils des parents de Gil, avant le départ, s'avèrent justes à long terme, surtout ceux qui l'exhortent à l'honnêteté, au respect de la propriété d'autrui. Plusieurs critiques blâment l'individu Gil pour sa grisaille, mais c'est un type humain selon la conception des écrivains de l'époque, puisqu'il réunit les caractéristiques de sa condition sociale. L'origine bourgeoise le détermine, lui donne la possibilité de l'égalité sociale. En épanouissant les capacités de sa nature, il peut tout atteindre.⁸

Nous avons pris donc pour base de notre analyse le niveau *nature* (= détermination sociale originelle et héritage biologique de l'individu) auquel est lié le niveau *société*, milieu pour l'épanouissement de cette nature. Pour Lesage la nature de l'individu reste primordiale jusqu'à la fin du roman. Il est significatif que Gil s'aliène de soi-même, il perd sa nature originelle quand il nie son origine : „J'étais devenu si fier et si vain, que je n'étais plus le fils de mon père et de ma mère". Il devient „un fils dénaturé"; „il change d'humeur": „Je devins (. . .) un sot animal". Son ami le plus proche ne le reconnaît plus : „Gil Blas n'est plus ce même Gil Blas que j'ai connu" (pp. 976—979).

⁷ Voir nos deux schémas.

⁸ EHRARD caractérise ainsi la nouvelle philosophie morale qui commence à se dessiner bien avant 1750: elle est „optimiste et libérale, elle affecte de faire confiance à l'homme, proclame qu'il suffit à celui-ci de développer sans contrainte extérieure les virtualités de sa nature pour être à même de goûter le beau, de connaître et pratiquer la vertu, de mériter — si elle existe — la vie éternelle, et de jouir ici-bas des bienfaits de la vie sociale. Destin limpide et sans pièges, qui se résume d'un mot: le bonheur." (*L'idée de nature . . .*, p. 156.)

On retrouve cette conception de l'auteur aussi dans le fait qu'il attribue une importance cathartique à la maladie, explication, source du renouveau de Gil. Rejeté de la société, en prison, à l'ombre de la mort, il regagne son individualité première, originelle quand les médecins laissent le champ libre à sa nature: „C'est ma maladie et ma prison qui ont fait reprendre à la nature tous ses droits et qui m'ont entièrement détaché de la cour" (p. 1034). Le changement capital de sa situation sociale est précédé d'une purification biologique, il redeviendra lui-même, désormais avec une connaissance consciente de soi et enrichi des connaissances les plus importantes concernant la société.

Gil connaît une ascension sociale lente dans le premier volume pour arriver au sommet dans le métier qu'il s'est choisi (suivant d'abord les traces de ses parents): à la fin de son „apprentissage" il est vraiment un valet intelligent, un „génie supérieur", mais quand même un valet. A la fin du premier volume, il sera intendant; le changement de sa situation sociale est mesurable aussi par le fait que son maître va le traiter désormais comme un „frère" et non plus comme un valet. Dans la progression individuelle, l'ascension sociale sera essentielle puisqu'il servira par la suite avec ses capacités spirituelles.

Le second volume montre en apparence la plus importante des ascensions, mais ce n'est qu'une ascension sociale qui entraîne le déclin de sa morale, la dégradation de sa nature. Ainsi le vrai changement restera pour le troisième volume, quand il se retrouvera après la catharsis de la maladie et qu'il deviendra maître de son sort. Il sera propriétaire d'une terre en cessant ainsi d'être „le jouet de la fortune". Cet état signifie sa première ascension qualitative et inaltérable dans la société, qui entraîne également un développement constant et positif de son individu. Dans la première moitié du 18^e siècle, la propriété foncière est la fortune la plus durable, qui assure un revenu permanent par sa rente. On peut reconnaître ici la structuration consciente de Lesage dans le fait que Gil, avant de remplir la fonction de seigneur, revoit les étapes de son ascension, refait son voyage en sens inverse, retourne dans son village pour pouvoir faire face à sa nature originelle et regarder d'un oeil critique le chemin parcouru. Lesage cherche ensuite une possibilité acceptable pour accomplir le sort de Gil par un mariage d'amour (le mettant de nouveau en opposition avec l'étape antérieure où, durant la dégradation de sa nature, il ne voyait dans le mariage qu'un moyen de s'enrichir). Il épouse la fille de son fermier, et aucun avantage financier ou social ne l'influence dans ce fait. Mais ce ne sera pas la solution définitive. Après la mort de sa femme, il retournera encore une fois à la cour pour faire valoir les vertus bourgeoises dans la vie politique: liberté, honnêteté, etc. Il poursuit ce dessein si bien que dès ce moment, nous ressentons son être comme terne, monotone et même faux à cause de son désintéressement. Cette image de Gil paraît fautive surtout parce que ce Gil changé veut être un éloge du pouvoir actuel. Mais la sagesse bienfaisante qui le caractérise découle logiquement de sa nature.

On peut encore reconnaître vers la fin un élément symétrique : le protagoniste parvient à la fin de sa carrière sociale au métier souhaité au départ, il exercera les fonctions d'enseignant. Mais quelle différence entre les situations sociales ! Il voulait être le précepteur dont le sort au 18^e siècle était l'esclavage spirituel et souvent le dédain. (Fabrice le voit justement.) Mais Gil sera gouverneur, et cela signifie un rang estimable dans la société ; on l'anoblit pour qu'il puisse remplir cette fonction. Il est vrai que le roi lui octroie un titre de noblesse en apparence pour ses services dans les charges de l'État pendant vingt ans, mais Gil voit clairement que l'anoblissement n'est pas la récompense de ses vrais mérites. C'est pourquoi il se moque de cet acte : „Voyons un peu de quelle façon on y dégrasse le vilain” (p. 1176). L'anoblissement par charge était très rare à cette époque.⁹

Pour le moment, Gil met la lettre de noblesse au fond de son tiroir, il ne lui attribue aucune importance, la seule vraie valeur étant pour lui le mérite personnel. Mais il doit perdre définitivement ses illusions : la vie publique ne récompense point les vraies valeurs. Gil va chercher et trouver le bonheur dans la vie privée : il se marie, il aura des enfants. Aussi son ascension sociale atteint son sommet par ce mariage, puisqu'il épouse la soeur d'un hidalgo. C'est grâce à la lettre de noblesse que cette union aura été possible non seulement dans la fiction romanesque, mais aussi en réalité, car le titre de noblesse se transmettant par les hommes, une mésalliance entre une fille noble et un roturier aurait été invraisemblable. (Le contraire est plus fréquent, ainsi Lesage ne falsifie pas non plus l'histoire de son époque en liant par le mariage la fille du valet de Gil et l'hidalgo.)

La conclusion suggère l'équilibre, la sérénité : l'union du bourgeois parvenu ayant une fortune et des connaissances multiples avec la famille noble, appauvrie mais gardant encore certaines valeurs, paraît utile aux deux classes sociales. Lesage, qui évite soigneusement les descriptions, renforce la vraisemblance de la nécessité de cette union en décrivant l'état des deux châteaux : celui de Gil, simple et servant en tout l'utilité et l'agrément ; celui de l'hidalgo, majestueux mais en ruines, qu'il faut restaurer avec l'argent du „bourgeois”. L'individu bourgeois ne peut réaliser son ascension sociale que par l'adaptation, mais en gardant son identité, en n'abandonnant jamais ses vertus bourgeoises et son aptitude à la réalisation de son bonheur. Dans la noblesse provinciale, il trouve un associé pour réaliser ce programme (don Alphonse, don Juan). La structure de l'histoire du protagoniste suggère cette signification, cependant les possibilités de promotions données par les récits seconds assurent la variété dans l'unité et rompent la linéarité du récit premier en enrichissant la signification. Mais un doute subsiste aussi au fond de la solution en apparence heureuse du récit premier : l'impossibilité d'unir l'intérêt privé et l'intérêt public est un

⁹ Pierre GOUBERT, *L'ancien régime, I: la société*, (Colin, Paris, 1969), p. 149.

problème d'importance générale dans cette société. C'est ce que symbolise la retraite de Gil de la vie publique et aussi sa résignation à déployer son activité à la campagne, en rendant heureuse la petite société qui l'entoure. Il cultivera son jardin. (Scipion pourra parcourir une ascension différente, sa figure rappelle plutôt celle de Figaro.) La division structurale du roman suit de près la promotion sociale du protagoniste. La répartition en chapitres est liée à des changements primordiaux de son caractère et de sa morale. Gil est naïf à son départ : il croit qu'en rassemblant les expériences on connaît la réalité, il accepte ainsi l'apparence pour la vérité, il suppose la „transparence de l'être" et il veut utiliser directement ses connaissances fraîchement acquises, en imitant les autres. Dans la phase suivante, cette imitation aboutira à la négation de son être véritable (qui équivaut au rejet des valeurs bourgeoises : il devient un mauvais enfant, un mauvais ami, il ne fait valoir que ses propres intérêts), il s'identifie avec l'apparence (paraître). Ensuite il apprend à reconnaître la différence entre être et paraître, et alors il retrouve consciemment son moi naturel, originel (il sera un bon enfant, un bon mari, ami, père, etc.). Les livres se succèdent en suivant les grades de l'ascension sociale de Gil (sauf dans deux cas, voir schéma 1). Les chapitres n'ont pas de rôle structural quoiqu'ils déterminent le rythme des histoires (comme on a publié le roman à l'époque sous forme de roman-feuilleton, les déterminants de la longueur étaient plutôt extérieurs).¹⁰

Gérard Genette définit ainsi le récit second : „... est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier”.

L'Histoire de Gil Blas contient onze récits seconds qui conviennent à la définition ci-dessus. L'auteur désigne chacun d'eux dans le titre du chapitre. Quelques récits seconds se fondent à un moment ou à un autre dans le récit premier et à partir de là se déroulent simultanément à celui-ci.

Parmi les récits seconds, les trois premiers, racontés par les brigands (I/5) se distinguent complètement des autres récits du roman. Aussi l'auteur les appelle-t-il „conversations" au lieu d'écrire „histoire" dans le titre. Ces histoires sont courtes et quoique chacune décrive une carrière humaine, elles restent inachevées. L'enchâssement de ces récits seconds est très artificiel dans le roman puisque les brigands racontent l'histoire de leur vie devant Gil, le nouveau venu, cependant qu'ils auraient pu le faire maintes fois déjà durant le temps qu'ils ont passé ensemble. Seules ces histoires sont suivies d'une analyse morale directe et généralisée sur la société actuelle par le chef des bandits (généralisée comme par un miroir grossissant) : „... tous les hommes aiment à s'approprier le bien d'autrui. C'est un sentiment général. La manière seule en est différente" (p. 517).

¹⁰ Le livre de M.-H. HUET nous a été d'une aide estimable pour la caractérisation des étapes de la vie de Gil Blas.

Les récits seconds signifient des suppléments importants pour le récit premier et c'est vrai même pour ceux que Lesage puise à une source espagnole, à peine transformée.

Nous avons analysé leur rôle structural de deux points de vue: selon la situation sociale de leur protagoniste d'abord, et ensuite selon leur rapport avec le récit premier.

I. 1. Au sommet de la hiérarchie sociale se trouve une histoire royale (IV/4). Ce récit a une certaine *véracité historique*. Les noms de Roger (premier roi de Sicile), de Constance et d'Enrique sont vrais. Mais Enrique, le protagoniste de l'histoire était en réalité allemand et il épousa Constance, dans le roman il est italien et il ne se marie pas. Dans la fiction du roman, l'histoire se déroule au 16^e siècle, au lieu du 12^e siècle. L'histoire rejoint la tragédie amoureuse avec les soucis du gouvernement et avec le danger que les mauvais conseillers peuvent signifier pour lui.

I. 2. Les héros de l'histoire de don Pompeyo de Castro appartiennent à un degré un peu moins élevé de la hiérarchie sociale (III/7). Le protagoniste est un gentilhomme castillan qui acquiert des mérites à l'étranger grâce à ses exploits illustres. Lesage touche ici à un problème réel de la noblesse de son époque: en France cette possibilité d'ascension sociale n'est plus possible et comme don Pompeyo est un cadet d'une famille noble peu riche, il réalise cette promotion hors de son pays.¹¹ C'est à la cour royale que se passe l'action de cette histoire. Le sujet de ce récit coïncide en partie avec celui du précédent: l'amour et la vengeance en sont les thèmes, mais tandis que l'histoire précédente est tragique, celle-ci se termine par la réconciliation des rivaux et par la louange des moeurs chevaleresques et du bon roi.

I. 3. Le groupe suivant se compose d'histoires de la haute noblesse. L'histoire de *doña Mencia de Mosquera* nous fait connaître un sort féminin tragique (I/11, 14). La protagoniste, pleine de beauté et de bonne volonté, obéit toujours aux sentiments les plus purs, à l'amour, à l'estime, mais le sort lui est toujours défavorable. L'amour se trouve contrarié par l'honneur, l'estime par l'amour, et elle est toujours victime de ces contradictions. L'histoire tragique de ses amours est fondée sur le double hasard. Les bandits ne sont que des outils dans les mains du destin, ce qui montre l'impossibilité du bonheur innocent. Pour trouver la tranquillité dans la vie, il ne lui reste que le couvent, donc elle se retire de la vie.

¹¹ Nous ne voulons pas entrer ici dans les détails des analogies qu'on peut faire ou ne pas faire entre l'histoire de la France et celle de l'Espagne.

Quatre histoires-types appartiennent encore à ce groupe. Chacune est singulièrement remaniée, adaptée aux moeurs et à l'époque. Le rôle du hasard est primordial dans ces récits.

Don Alphonse tombe amoureux de Séraphine après avoir tué son frère comme c'était le cas de Roméo et de Juliette. Mais l'histoire tragique prend un tour favorable quand don Alphonse sauve deux fois la vie de la jeune fille et lorsqu'on découvre sa haute naissance (IV/10).

L'amour tragique de don Valerio de Luna et d'une marquise rappelle l'histoire d'Oedipe. Le fils amoureux ne peut survivre à la révélation de sa mère, et il se suicide (VIII/1).

L'auteur écrit le récit de don Roger de Rada en utilisant certains éléments de l'histoire d'Othello et de Zaïre. La jalousie insensée du mari, la vengeance amoureuse, puis la délivrance des chrétiens où le fils libère son père rappellent au lecteur des histoires connues, la fin heureuse aide à insérer harmonieusement l'histoire dans le récit premier (VIII/8).

Lesage renvoie à l'histoire d'Hélène et de Paris dans le récit du sort de don Gaston de Cogollos. L'histoire interrompue aura par la suite une solution heureuse tout comme les précédentes (IX/6, 13).

I. 4. L'intrigue centrale des histoires précédentes, histoires se déroulant dans les couches supérieures de la hiérarchie sociale, est liée à l'amour. Les héros des histoires du quatrième groupe peuvent être qualifiés de bourgeois. Leur ascension sociale est placée au centre de l'intrigue, elle est due à leur métier ou à leur talent. L'amour n'est qu'un colorant, il ne joue qu'un rôle secondaire dans ces récits, ou, dans le cas du protagoniste féminin, c'est le moyen de l'ascension. Comme dans la deuxième partie de notre étude nous analyserons surtout ces histoires, maintenant nous nous contentons de les énumérer :

L'histoire du garçon barbier (II/7).

L'histoire de Don Rafaël (V/1).

L'histoire de Laure (VII/7).

L'histoire de Scipion (X/10—12).

En concluant cette partie de notre analyse, on peut constater que les héros du premier groupe sont des personnages historiques; ceux du second, des gens en rapport avec des personnages historiques: donc leur authenticité est assurée par ces derniers; enfin les héros du troisième et du quatrième groupes sont des personnages fictifs.

Dans l'analyse des relations du récit premier avec le récit second, nous recourons à la terminologie narrative introduite par Gérard Genette. Il distingue deux sortes de récits seconds du point de vue du contenu narratif: „ . . . (le

récit second peut être, par rapport au récit premier, soit homodiégétique, c'est-à-dire concernant par exemple les mêmes personnages que le récit principal (...), soit hétérodiégétique, c'est-à-dire se rapportant à des personnages entièrement différents et donc en général à une histoire sans rapport de contiguïté avec l'histoire première (ce qui, entendu, n'exclut pas la relation d'un autre ordre, d'analogie, de contraste, etc.) . . ."¹²

II. 1. Il est remarquable que l'histoire que nous avons citée en première quand nous avons opéré un classement selon la hiérarchie sociale, est exceptionnelle du point de vue de sa relation structurale. Aussi Lesage la distingue-t-il des autres en la désignant par un genre différent : celui de la nouvelle ; et par le titre où il indique le sujet au lieu des personnages, comme dans le cas des autres récits : *Le mariage de vengeance*. C'est le seul récit qui se déroule à une grande distance spatio-temporelle (au moins 70 ans avant l'époque du récit premier, en Sicile) ; ses personnages ne participent au récit premier ni comme narrateurs ni comme acteurs.

II. 2. L'histoire du groupe second du classement précédent occupe également la deuxième place dans celui-ci. Quoique le protagoniste soit présent dans le récit premier en tant que narrateur et en tant qu'acteur, l'action se passe loin du récit premier quant au temps et quant à l'espace, et les personnages de l'histoire n'ont aucun rapport avec Gil Blas qui écoute l'histoire, caché derrière une porte. Les histoires 1 et 2 sont hétérodiégétiques, leur relation avec le récit premier est très floue. Mais elles ne peuvent pas être considérées comme de simples fioritures ou comme des digressions. Elles soulèvent un thème qui sera important du point de vue du récit premier : l'influence du bon roi sur les mœurs (il est intéressant de noter que le lieu de l'action est un pays étranger dans les deux histoires). Elles servent en même temps à la présentation de valeurs anachroniques en comparaison avec le système de valeurs du récit premier (honneur = gloire), elles offrent l'exemple de leur absurdité (sur ce point elles sont équivalentes avec les histoires du groupe 3). L'auteur met en même temps en valeur une opposition fondamentale dans les deux histoires, pour montrer d'un côté la fatalité des passions amoureuses, et de l'autre la possibilité de les vaincre.

II. 3. Les récits seconds du troisième groupe sont liés plus organiquement au sort de Gil Blas. On peut les diviser en trois parties :

A. Les protagonistes du récit VIII/1 et XVIII/8 ont un rôle passif dans

¹² Gérard GENETTE, *Figures II, D'un récit baroque* (Seuil, Collection „Tel quel”, Paris, 1969, p. 202.).

l'histoire de Gil. Leur histoire se déroule juste avant celle de Gil Blas, le lieu de l'action est (en partie) le même pays. L'un des deux protagonistes est narrateur et acteur du récit premier (l'autre n'y a aucun rôle).

B. Les récits faisant partie de ce groupe sont suspendus, c'est-à-dire retardés, ainsi une partie de leur histoire est simultanée avec le récit premier. Doña Mencia et don Gaston de Cogollos (avec doña Helena) (I/11 et 14; IX/6 et XI/13) sont narrateurs et acteurs du récit premier, mais ils ne participent pas activement à la formation du destin de Gil, ils contribuent plutôt à la présentation complexe de son caractère et à la formulation plus exacte de son jugement. (R. Laufer analyse les moyens artistiques que Lesage utilise pour lier naturellement ces récits au récit premier.)

C. Le rôle de l'histoire de don Alphonse et de doña Serafina est spécifique. La première partie de leur histoire peut être liée au troisième groupe. Le problème central y est l'amour, Gil a un rôle actif dans la réalisation du bonheur de ces personnes. L'histoire que don Alphonse raconte se passe avant sa rencontre avec Gil. Mais par la suite don Alphonse devient le compagnon de voyage de Gil non seulement au sens strict, donc sur les routes, mais aussi au sens large, donc dans la formation de son caractère. L'ambiguïté du rôle structural de l'histoire de don Alphonse est doublée de l'ambiguïté de sa situation sociale. Il est un enfant trouvé quand nous faisons sa connaissance et son ascension sociale dure jusqu'à la fin du roman (Gil y contribue deux fois).

II. 4. Les récits seconds composant le dernier groupe sont tous ceux d'une carrière, de la tentative de gravir les échelons de la société. Chacun se déroule parallèlement à celui de Gil Blas, et donne à celui-ci une signification complémentaire ou le rend plus nuancé, plus ouvert. Les héros de ces histoires sont les compagnons de voyage de Gil Blas et des acteurs et narrateurs dans le récit premier.

Les récits seconds appartenant aux groupes 3 et 4 sont homodiégétiques, une partie de ces récits fait corps avec le récit premier.

La première histoire rapportée par l'auteur est celle du garçon barbier. L'auteur désigne dans le titre sa condition sociale au lieu de son nom comme dans le cas des autres récits (II/7). Diego raconte l'histoire de son apprentissage, une possibilité du destin qui s'ouvre devant Gil à ce stade de sa vie. Possibilité qu'il rejette, qui lui déplaît, cela se voit clairement par le jugement qu'il fait de l'histoire du barbier: „... (il) me raconta d'autres aventures encore qui lui étaient arrivées depuis; mais elles me semblent si peu dignes d'être rapportées que je les laisserai sous silence" (p. 616). Diego, après s'être perfectionné dans son métier, retourne dans son village, l'ascension sociale ne le tente pas. L'aventure amoureuse occupe une grande place dans cette histoire, mais sa

présentation est burlesque (miroir grossissant de celle des seigneurs). Il est intéressant que les héros de Lesage n'essaient pas de gravir les échelons de la société à l'aide des femmes, bien que cela soit assez fréquent à l'époque (voir le *Paysan parvenu* de Marivaux), la promotion de Gil est même retardée par les femmes. Diego pourrait changer son sort par ce moyen, mais il n'y pense pas.

Rafaël est le vrai picaro. „Je ne suis pas moins prêt à faire une bonne action qu'une mauvaise" (p. 828) — c'est ainsi qu'il caractérise sa philosophie morale. Son histoire (V/1) clôt un stade de la vie de Gil Blas où il se laisse balloter par le sort aussi passivement que Rafaël. Gil commence à trembler quand il comprend, lors de la mort de Rafaël, l'horreur du sort auquel il a échappé. La vie de Rafaël s'écoule simultanément avec celle de Gil Blas, du premier au dernier livre, et il devient ainsi l'antagoniste de Gil, dont le caractère s'enrichit de traits de plus en plus précieux. Rafaël, en dépit de son origine (il est un enfant naturel), veut suivre le mode de vie des riches, et il l'imite, mais sans conviction, ne comprenant que le scintillement extérieur. Gil reconnaît l'artifice et la stupidité de cette imitation—adaptation, il se transforme, et essaie de vivre selon les valeurs positives des bourgeois. La période de la vie de Rafaël qui précède l'histoire simultanée prend la tournure d'une parodie de roman d'aventures, avec des pirates, des sérails, des marchés d'esclaves, etc. Quelquefois cela fait penser aux Contes des mille et une nuits. Les héros pareils à Rafaël ne peuvent plus parvenir au 18^e siècle, aussi doit-il subir la mort: l'autodafé.

Un récit second diffère primordialement dans sa structure des autres, celui de Fabrice Nuñez. Son histoire ne se déroule que parallèlement avec celle de Gil, il est son compatriote et même son compagnon d'école. Sa vie est la carrière typique de l'„intelligentzia" de l'époque, celle de l'écrivain. Sa fonction auprès de Gil varie au cours du roman. Au début, il dirige le sort de Gil (qui l'appelle son Pylade), il l'aide durant le premier stade de l'épanouissement de son être. Ensuite il commet la même erreur que son ami quand il ne cherche que l'apparence du succès, et il se vante. Il reste également „le miroir" de Gil quand il devient son critique en confrontant le héros avec son être originel; puis, lors de sa transformation positive, il donne à l'auteur la possibilité d'une nouvelle confrontation. Vers la fin de l'histoire, il refuse la sécurité offerte par Gil, et par là, la participation à la vie sociale. Le sort qu'il choisit est une préfiguration de celui du neveu de Rameau de Diderot: seule la liberté, l'indépendance, est importante pour lui, cette liberté qu'il peut concilier avec une vie de parasite auprès de la table des riches, avec la situation précaire qui la suit nécessairement. Quoiqu'il soit moins cynique et déçu que son successeur, pareillement à lui, il ne veut pas prendre part à la vie de la société de laquelle il se retire.

Laure est l'analogue féminin de Gil Blas. Son histoire se déroule longtemps parallèlement à celle du protagoniste (VII/7). Ils imitent leurs maîtres tous les deux, et c'est ainsi qu'ils se rencontrent, une liaison amoureuse les lie aussi. Leurs caractères sont semblables. Mais la carrière sociale de Laure promet une

ascension moins importante que celle de son analogue masculin. Son sort appartient à la réalité sociale de l'époque. Quoique dans ses années brillantes elle sache jouir du bonheur offert par le moment, sa carrière „splendide” est souvent rompue d'épisodes pénibles, de recommencements perpétuels. Sa vie a un seul vrai sens : le bonheur de sa fille. C'est elle qui est responsable de la mort tragique de celle-ci, car elle veut la rendre heureuse contre sa nature (comme maîtresse du roi). Sa retraite de la société montre une solution typique de la destinée tragique de beaucoup de femmes du 18^e siècle : le couvent.

Les histoires de Laure et de Scipion sont les mieux insérées dans le récit premier. Laure raconte son histoire à partir d'un point connu déjà par le lecteur et par Gil Blas ; Scipion, lui, commence son histoire au milieu d'un chapitre, sa femme est en même temps actrice et auditrice de son histoire, et même elle l'interrompt.

L'histoire de Scipion est celle du valet s'identifiant à l'intérêt de son maître, qui garde en même temps son individualité propre. Jusqu'à sa rencontre avec Gil Blas il est un picaro, faire le bien ou le mal lui est égal, il agit sans méditer sur les résultats de ses actions et sans éprouver de remords après. Il a l'origine la plus basse parmi les héros du roman (sa mère est bohémienne), mais sa fille s'élève au plus haut rang dans la société : ainsi ses héritiers appartiendront à la haute noblesse. Les événements de son enfance et de son adolescence (l'hôpital des orphelins, les escroqueries, vols, vagabondages) rendent peu croyable la transformation de son caractère. On peut supposer que les contradictions extrêmes de ce caractère découlent du fait qu'une partie de son histoire est la traduction d'un récit espagnol.¹³ Sinon en rang, au moins en esprit, il parvient à la hauteur de Gil Blas. Le choix de son nom lui donne un certain rang social (il est porteur du nom du célèbre général romain, Scipion l'Africain, qui a détruit la puissance d'Annibal), mais montre également l'esprit ironique de l'auteur (qui est conscient de ces deux significations), car Scipion épargne son talent dans des affaires quotidiennes (dont la valeur morale est au moins douteuse).

Scipion est le vrai bourgeois et il se plaît dans cette situation. Il ne veut pas s'enrichir en amassant de l'argent pour le garder, il a de la richesse une conception fort moderne : „ . . . j'aime à faire circuler les espèces. Je ne thésaurise point” (p 950).

Le caractère de Scipion commence à se transformer semblablement à celui de Gil : de valet il devient l'ami du maître. Gil voit bientôt en lui son alter ego, l'infériorité et la supériorité disparaissent dans leur relation.

Il commence sa vie conjugale en même temps que son maître (en retrouvant sa femme), et leurs enfants naissent aussi en même temps.

¹³ Note d'ÉTIEMBLE, éd. citée, p. 1496. (Pour désigner les sources de certains récits seconds, nous avons suivi surtout les notes d'Étiemble.)

Il ne refuse point l'enrichissement facile, rapide et honnête; aussi le moyen qu'il choisit convient-il à l'esprit nouveau de l'époque: son voyage en Nouvelle-Espagne lui apporte une fortune considérable.

Il est sincère, fidèle et franc comme les valets de Molière, il ne veut pas s'adapter, il est fier de sa personnalité comme Figaro.

Partisan de l'égalité, il est méfiant à l'égard de la noblesse. Il n'accepte pas tout de suite l'idée du mariage de sa fille avec un noble: „Ne ressemble-t-il pas à la plupart de ses pareils? n'est-il pas fier de sa noblesse, et insolent avec les roturiers?“ (p. 1192). Représentant de son siècle, il est éclairé, sensé, il conçoit l'exigence double du siècle philosophique: „J'estime moins la noblesse (. . .) que les qualités du coeur et de l'esprit“ (ibid).

A la fin de l'histoire de Gil Blas, le lecteur accepte que l'écrivain règle le sort du protagoniste, mais il est douteux que Scipion, avec sa „nature bohémienne“ puisse s'installer dans le bonheur „paradisique“.

Scipion est donc l'alter ego de Gil Blas mais il n'est pas identique à lui. C'est Scipion qui représente le coeur et l'esprit, il est le vrai bourgeois et il veut le rester. Il est le héros que Gil rencontre quand il commence à „faire le seigneur“, qui peut rester valet quand son maître devient seigneur et même noble. Ainsi il assure l'ouverture du roman parce qu'il est capable de tenter une ascension différente, plus convenable à l'époque déjà changée.

Nous avons représenté dans le schéma 2, outre les rapports du récit premier et des récits seconds¹⁴, le rapport des héros narrateurs et acteurs, les sujets des histoires; en revanche l'enchâssement des récits seconds est caractérisé dans le schéma 1. Ce schéma montre aussi quant aux récits seconds — et ceci est important — que les récits seconds s'insèrent de plus en plus dans le récit premier à partir du troisième livre. Donc une fois les matériaux, les expériences rassemblés, l'auteur se concentre sur le sort du protagoniste et sur l'histoire de Scipion.

La structure du roman est donc subordonnée à la signification et quoiqu'elle soit souvent compliquée, et quoique dans quelques histoires l'écrivain se laisse emporter par sa „matière première“ ou par le poncif suivi, les détails ne sont pas arbitraires, ils s'attachent au récit premier d'une façon directe ou indirecte, ainsi l'unité du roman est assurée. La confrontation du texte avec l'histoire, l'histoire des idées et avec quelques autres romans du début du siècle prouvent qu'on peut retrouver dans ce roman de Lesage certains traits caractéristiques du roman français de cette époque. L'unité de la structure et de la signification permet que son enseignement moral soit univoque mais aussi nuancé et ouvert.

¹⁴ Le point de départ de notre schéma 2 est celui de Frédéric DELOFFRE. (*Op. cit.*, p. 128 schéma représentant la construction des *Illustres Françaises.*)

1715

Gil	valet			in- ten- dant
	1. chez des bourgeois 2. voyage	1. chez des cavaliers 2. petit-maître, 3. comédienne	1. chez des nobles, marquis 2. voyage	voyage
société nature individu société extérieure	Donna Mencía barbier	Don Pompeyo de Castro	"nouvelle" Mariage de vengeance Don Alphonse	Don Rafaël
"conversations" Don Rolando → alguazil				
Oviedo → Valladolid	→	Madrid →	(Salamanca) → Madrid →	Toledo → Valen- cia
I.	II.	III.	IV.	V. VI.
17/66	9/60	12/60	11/83	2/60 3/14

Livres
chapitres/pages

1724

1735

serviteur spirituel

seigneur propriétaire

dans la direction politique

noble

1. chez l'archevêque

1. intendant

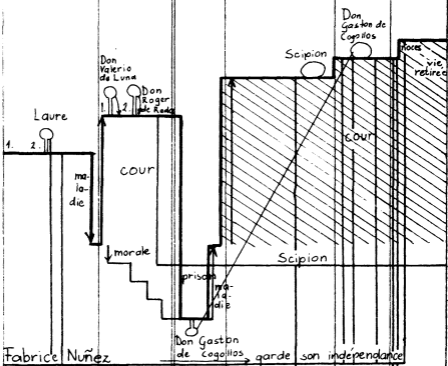
= il domine sa destinée

1. gouverneur

2. intendant d'un comte

2. secrétaire du ministre

2. père de famille

1^{er} schéma

Fabrice Nuñez

Laure

Don Rafaël Lamelo

garde son indépendance

cloître

autodafé

→ Granada

→ Madrid

→ Segovia

Madrid-Valladolid-
Oviedo-LiriasMadrid →
(Toledo)Madrid →
(Loches) →
Lirias

VII

VIII

IX

X

XI

XII

16/79

13/54

10/42

12/91

14/44

14/41

2^e schéma



¹ Il n'y a pas de personnages communs avec le récit premier.

² Ce récit a une liaison très distendue avec le récit premier mais le narrateur est présenté dans l'histoire de Gil.

³ Les protagonistes de ces histoires n'ont pas de rôle actif dans le récit premier, Gil n'est que l'auditeur de leur histoire, mais son sort en dépend quelque peu.

^{3v.} Les protagonistes de ces histoires sont tous nobles, Gil rend des services à chacun.

⁴ et ^{4v.} Parallèles du récit premier, se déroulent en partie en même temps. Le protagoniste est d'abord présenté dans le récit premier, ensuite il raconte son histoire qui y est insérée plus ou moins organiquement.

Note bibliographique

Les citations de *l'Histoire de Gil Blas* renvoient à l'édition *Romanciers du XVIII^e siècle*, Textes établis, présentés et annotés par ÉTIEMBLE, T. I, Paris, 1960, Bibliothèque de la Pléiade (pp. 493—1200: *Histoire de Gil Blas de Santillane*; pp. 1413—1521: Notes, variantes, bibliographies concernant Gil Blas).

Principaux travaux utilisés :

Roger LAUFER, *Lesage ou le métier de romancier*, Gallimard, Paris, 1971.

LINTILHAC, *Lesage*, Hachette, Paris, 1893.

Charles DEDEYAN, *Lesage et Gil Blas*, T. I—II, SEDES, Paris, 1965.

Marie-Hélène HUET, *Le héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Corti, Paris, 1975.

Roman et Lumières au 18^e siècle (Colloque Littéraire), Éditions Sociales, Paris, 1970.

Frédéric DELOFFRE, *Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*. In *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, P. U. F., Paris, 1961.

Le sens d'un échec: DELPHINE de Madame de Staël

L'importance du rôle de Germaine de Staël dans la formation de la pensée romantique est depuis longtemps reconnue, ainsi que son influence sur la critique littéraire et la pensée politique de son temps. Il n'en reste pas moins vrai que, malgré quelques tentatives pour remettre en honneur l'ensemble de l'oeuvre, celle-ci est de nos jours encore appréciée avant tout dans ses aspects théoriques. Si Germaine de Staël est devenue „immortelle”, c'est grâce à des livres comme *De la littérature* ou *De l'Allemagne*. Au moment de leur publication, *Delphine* et *Corinne*, tout en remportant un énorme succès auprès du public, étaient vite devenus la cible de violentes attaques, voire de la persécution de la critique officielle. C'est leur fond idéologique que l'on trouvait dangereux et surtout immoral, à l'inverse de ce qui se passe aujourd'hui, où on ne lit plus guère spontanément ces deux romans, alors que la critique, elle, en apprécie l'ampleur et la complexité, la vigueur intellectuelle avec laquelle cette femme extraordinaire y revendique une émancipation morale et intellectuelle pour son sexe, y attaque l'Église des prêtres ou prône des idées libérales. L'originalité et la portée de ces oeuvres est à chercher, en effet, dans leurs aspects pour ainsi dire extra-littéraires, par ailleurs en parfait accord avec la conception que Germaine de Staël, en fidèle disciple des Lumières, se faisait de la littérature, considérée avant tout comme un moyen de civiliser l'humanité, de lui imposer un idéal moral et social, de la „libérer de l'ignorance, de la superstition, de la brutalité et de l'injustice, de développer son sens inné de la vertu par la culture de la raison, de la sensibilité, de l'enthousiasme et des passions généreuses”.¹ C'est cet „enthousiasme” sans doute qui explique qu'elle ne s'est pas préoccupée outre mesure de questions de style² ou de forme et qu'elle a largement puisé, sans presque y penser, dans tout ce que lui offrait de conventionnel et de stéréotypé la mode du roman sentimental et du roman noir. D'où, dans ces grands romans manqués, une sorte de relâchement de l'écriture qui donne au

¹ J. Christopher HEROLD, *Germaine Necker de Staël*, Plon, 1962, p. 202.

² Cf. SAINTE-BEUVE, *Madame de Staël*, in *Portraits de femmes*, Garnier frères, 1865, p. 85.

lecteur d'aujourd'hui l'impression d'un certain désordre. Pourtant une lecture plus attentive de *Delphine* nous invite à nous demander si, derrière cet apparent désordre, il n'y a pas malgré tout un ordre à découvrir, en rapport avec une intention créatrice plus prononcée peut-être qu'on ne le pense généralement et qui, à vrai dire, ne devrait pas tellement étonner de la part d'un écrivain qui a consacré une partie non négligeable de son oeuvre aux questions littéraires et tout particulièrement à l'art d'écrire des romans.

Bien que Germaine de Staël, dans sa bonne foi un peu naïve, ne pût prévoir toute l'ampleur de la campagne de calomnies que son roman allait provoquer et dont les conséquences fâcheuses sont bien connues, elle n'en était pas moins consciente de tout ce qu'il y avait de délicat et de hardi dans la philosophie de *Delphine*, si bien que, dès la préface de la première édition, elle s'adressait „à la France silencieuse mais éclairée, à l'avenir plutôt qu'au présent”.³ Outre son intérêt passionné et durable pour les fictions, le seul fait que, cette fois, au lieu de choisir l'essai, elle ait opté pour la forme romanesque, suffit pour justifier une hypothèse, à savoir qu'il s'agit d'une épreuve qu'elle se serait délibérément imposée pour s'essayer dans ce genre spécifique considéré comme celui de l'avenir pour *composer* une histoire susceptible de mieux faire passer des idées qui lui étaient particulièrement chères.⁴ Tout en s'inspirant de ses propres expériences, elle avait une histoire à *inventer* sur l'acharnement d'un monde finissant contre tout ce qui était porteur de l'avenir, sur la cruauté d'une opinion publique à la fois hypocrite et sclérosée, persécutant tout ce qui s'écartait de ses normes, sur une femme enfin dont le malheur voulait qu'elle fût née *différente* des autres et qui devait nécessairement sortir vaincue de la lutte qui l'opposait à son milieu. Elle devait donc composer son histoire, avec tous ses éléments constitutifs, en fonction de cette fin tragique : une émouvante intrigue sentimentale, conforme au goût du public, des personnages captivants, susceptibles de faire accepter certaines idées ou, au contraire, de les rendre odieuses, des relations interperson-

³ *Oeuvres Complètes* de Madame la baronne de STAEL-HOLSTEIN (=OC), Firmin Didot frères, 1871, t. I, p. 337. Pour *Delphine* et pour les autres écrits de G. de Staël, sauf indication contraire, nous avons utilisé cette édition-là à laquelle renvoient toutes nos références dans le texte même du présent article. Étant donné cependant la multiplicité des éditions, chaque fois qu'il s'agit du texte de *Delphine*, nous signalons aussi partie et lettre.

⁴ On connaît l'importance que G. de Staël a accordée, dès 1795, à la composition. Dans la préface de ses *Trois nouvelles* (*Mirza, Zulma, Histoire de Pauline*), elle les juge sévèrement : „aucune ne mérite le nom de roman; les situations y sont indiquées plutôt que développées, et c'est dans la peinture de quelques sentiments du coeur qu'est leur seul mérite” (OC, t. I, p. 72). Rappelons à ce propos l'un des nombreux passages de *l'Essai sur les fictions* : „Une histoire vraie, mais remarquable par les nuances, les sentiments et les caractères, ne pourrait intéresser sans le secours du talent nécessaire pour composer une fiction [...]” (OC, t. I, p. 69). — Nous précisons ici que les aspects autobiographiques de *Delphine*, par ailleurs très importants, ne seront traités qu'exceptionnellement. Qu'il nous soit permis de renvoyer le lecteur à l'excellente monographie de Simone BALAYÉ, *Madame de Staël: Lumières et liberté*, Klincksieck, 1979, ainsi qu'à deux biographies, celle de J. Ch. HEROLD, déjà citée, et celle de Ghislain de DIESBACH, *Madame de Staël*, Perrin, 1983. Voir également *Introduction aux Lettres à Narbonne* de Georges SOLOVIEFF, Gallimard, 1960.

nelles complexes et des situations enchaînées de façon que le chemin à parcourir aboutit inévitablement à l'échec, à l'élimination définitive, tout en amenant le lecteur à considérer et à accueillir cette fin comme inéluctable.⁵

Le titre déjà de ce premier roman, simple prénom féminin — procédé par ailleurs très répandu dans l'usage romanesque de l'époque et utilisé par Germaine de Staël elle-même dans ses nouvelles — suggère une idée d'exemplarité, à savoir que de telles choses peuvent arriver à n'importe quelle femme. Mais à l'opposé de la plupart des romans sentimentaux et aussi de ses propres nouvelles qui avaient pour cadre quelque contrée lointaine et exotique, comme c'était le cas du Sénégal dans *Mirza* ou des environs de Saint-Domingue dans *Histoire de Pauline*, l'histoire sera, cette fois, solidement ancrée dans un réel socio-historique et géographique, avec la peinture du climat social et moral de l'Ancien Régime finissant, dans la France des années 1790—1792. Ce changement capital prouve que Germaine de Staël avait aussi l'intention de souligner les aspects historiquement spécifiques de son sujet.⁶

Les personnages du roman ainsi campés n'en sont que plus nettement individualisés. L'un des principaux aspects du roman — la condition féminine, avec la présentation de la femme en tant que victime de l'homme et des institutions sociales —, sujet par ailleurs si conventionnel surtout dans les ouvrages des femmes, se trouve ici heureusement actualisé grâce notamment à la perspective du divorce, comme possibilité réelle. Tout cela bien sûr, y compris le rejet de plus en plus prononcé de ce qui est trop général et l'effort encore assez timide de saisir ce qui est particulier, ne s'écarte pas trop de la principale tendance du roman au 18^e siècle. Il en va de même de la forme romanesque qui place *Delphine* dans la lignée d'une longue tradition. Il nous semble cependant qu'avec le roman épistolaire polyphonique, Germaine de Staël a fait un heureux choix. Les virtualités infinies de cette forme semblent être en effet parfaitement propices à ce qu'elle avait à raconter. Et ceci pour deux raisons. D'une part, un habile maniement des lettres lui offrait un moyen supplémentaire et subtil pour mettre en relief les traits prédominants de ses personnages: in-

⁵ Ce que G. GENETTE appelle „la détermination finaliste”. Cf. *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Seuil, 1969, pp. 71—99.

⁶ N'a-t-elle pas écrit dans la préface de *Trois nouvelles* que la Révolution devait être considérée comme un événement „démarcatif”, dont les répercussions allaient nécessairement se faire sentir jusque dans l'art d'écrire? Elle note à propos de ces nouvelles: „... quand je les ai écrites [...] la Révolution de France n'existait point encore. Je veux croire que, depuis, mon esprit a acquis assez de force pour se livrer à des ouvrages plus utiles”. Et ce qu'elle écrit, un peu plus loin, sur l'individu ayant perdu ses certitudes, aux prises avec les normes et les préjugés, peut être considéré comme une ébauche du conflit de *Delphine*: „La grandeur des événements qui nous entourent fait si bien sentir le néant des pensées générales, l'impuissance des sentiments individuels que, perdu dans la vie, on ne sait plus quelle route doit suivre l'espérance, quel mobile doit exciter les efforts, quel principe guidera désormais l'opinion publique à travers les erreurs de l'esprit de parti, et marquera de nouveau, dans toutes les carrières, le but éclatant de la véritable gloire”. (*OC*, t. I, p. 72.)

certitudes, faiblesses, susceptibilités de Léonce, ses brusques changements d'humeur, la sensibilité exaltée et aussi l'imprudence de Delphine, cet „être du premier mouvement”, la lente décomposition de ses belles forces juvéniles. Le propos de Jean Rousset semble ici absolument pertinent: „Ce n'est pas seulement la lettre isolée, c'est le mouvement des lettres successives qui peut exprimer un comportement sensible. Les diverses lettres d'un même personnage représentent la courbe de sa vie intérieure, à la manière d'une suite d'instantanés. [. . .] portrait en mouvement, enregistrant les inégalités, les renversements d'humeur.”⁷ D'autre part, l'auteur de *Delphine* avait à représenter un moment de l'histoire où, au milieu de la lente décomposition des anciennes valeurs, les nouvelles sont encore loin de s'imposer; un univers plein de dissimulation et de fausseté, où tous ceux qui sont condamnés à disparaître tiennent farouchement à leurs dernières positions, où l'individu, en quête d'un chemin à suivre, se perd facilement dans le labyrinthe de la relativité des valeurs. C'est ainsi que, par sa technique kaléidoscopique, le roman épistolaire offre en principe un moyen approprié à traduire la diversité des points de vue et des expériences, à représenter un monde en perpétuelle mutation.⁸

Avant de voir le statut des personnages et leurs fonctions par rapport à la figure de Delphine, quelques observations sur la composition du roman nous permettront d'y relever un certain nombre de procédés confirmant les efforts de l'auteur pour essayer de mobiliser toutes les ressources de la forme, toujours en fonction de la „détermination finaliste”, en vue de bien motiver l'échec inéluctable de son héroïne.

La répartition du texte en parties — pour le nombre des lettres et la durée de la période embrassée — est assez bien équilibrée.⁹ Le nombre des lettres dépend de l'importance du personnage qui écrit, sauf le cas bien spécial de madame de Vernon, principale intrigante du roman, dont le „silence” doit tromper les autres et surtout Delphine, en leur cachant son jeu, et dont le principal trait de caractère est la dissimulation, source de tant de malheurs pour l'héroïne.¹⁰ La plupart des lettres sont pourvues de dates précises, l'ab-

⁷ *Une forme littéraire: le roman par lettres*, in *Forme et signification*, J. Corti, 1964, p. 69.

⁸ Voir à ce propos Simone BALAYÉ, *op. cit.*, p. 131 et suiv. et S. BALAYÉ, *Les Gestes de la dissimulation dans Delphine*, Cahiers de l'ALÉF, mai 1974.

⁹ Dans la version définitive: I^{re} partie: trois mois, 38 lettres; II^e partie: plus de quatre mois, 43 lettres; III^e partie: six mois, 49 lettres; IV^e partie: presque six mois, 38 lettres (ici, le nombre moins élevé des lettres s'explique par le fait que dans cette période les protagonistes se voient presque tous les jours); V^e partie: plus de six mois, 32 lettres + 7 fragments (le contact de Delphine et de Léonce est suspendu); VI^e partie: à peu près trois mois, 13 lettres + le récit du narrateur relatif à la période que les amants passent ensemble.

¹⁰ Cf. S. BALAYÉ, *Madame de Staël*, p. 132. Sur les éventuels modèles de madame de Vernon, voir A. SOREL, *Madame de Staël*, Hachette, 1921, p. 101; A. VINET, *Madame de Staël et Chateaubriand*, in *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, Paris-Lausanne, 1908, t. I, pp. 90—91. Sainte-Beuve qui voit à son tour dans la peinture de ce per-

sence de datation indiquant toujours quelque situation ou circonstance anormale, maladie ou désarroi des personnages.¹¹ Dès les premières lettres — deux personnages, deux visions du monde diamétralement opposées — le conflit majeur du roman est posé et illustré. D'un côté la norme: Mathilde, avec son caractère raide, froid, conformiste, dévot et même superstitieux; de l'autre, l'écart, la différence inquiétante: Delphine, passionnée, sensible et spontanée, ayant des „opinions en tout genre [. . .] singulièrement indépendantes” (I/2, p. 339), soumettant même les idées religieuses à ses „manières de sentir et de concevoir”, dédaignant souvent „les maximes reçues” (ibid.). Sa générosité qui éclate dès la première lettre (elle dote Mathilde pour en faire la femme de Léonce) n'est pas seulement l'indice de la noblesse de son caractère, mais aussi le point de départ d'événements fatals qui feront son malheur.¹² L'exposition du roman (à peu près les douze premières lettres) est presque entièrement dominée par le point de vue de Delphine — sur les douze lettres, c'est elle qui en écrit huit —, c'est à travers son optique à elle que le lecteur connaît d'abord les autres. Outre la lettre de Mathilde, deux autres ont une fonction dans cette partie du roman: celles de mademoiselle d'Albémar (7) et de madame de Vernon (9). Le statut de mademoiselle d'Albémar, vieille fille timide et laide, vivant retirée dans un couvent près de Montpellier, est dès maintenant fixé; elle est l'inévitable confidente des romans épistolaires, recevant conformément à son statut 77 lettres et n'en écrivant que 16. Dans la lettre 7 qui contient une brève histoire de sa vie, offrant par là un des aspects de la condition féminine, elle apporte une importante contribution à l'intérêt et à la compréhension de l'intrigue, en évoquant notamment la fausseté et la perfidie de madame de Vernon. Delphine, on le sait, refuse de la croire, mais le lecteur est vite amené à pressentir le danger auquel l'héroïne est exposée, non seulement parce que mademoiselle d'Albémar est présentée comme une personne digne de foi, mais aussi parce que ses propos semblent être justifiés par le ton léger et cynique de madame

sonnage une réussite, partage l'opinion selon laquelle le caractère de madame de Vernon a été conçu „sans modifications essentielles” d'après celui de Talleyrand. Cf. *op. cit.*, p. 130. Il nous semble cependant que ces modifications ne sont pas aussi négligeables, l'intrigante de *Delphine* n'étant ni un homme ni un politicien . . .

¹¹ Cf. entre autres, II/8; la lettre de madame de Vernon, incorporée dans la lettre 41 de la II^e partie; les fragments de la V^e partie; les dernières lettres de Delphine et de Léonce dans la VI^e. On peut encore signaler d'autres procédés techniques, pas très originaux, il est vrai, qui ont cependant leur fonction dans la composition. Pour éviter, si possible, les répétitions, un épistolier envoie à son correspondant la lettre d'une tierce personne (I/6, 36, II/7, 40, 41, III/31, 39, V/2, 11, VI/12); il y a aussi des lettres „perdues” ou „écartées” (voir les notes de l'auteur pour les lettres 12 et 28 de la II^e partie, celles pour la lettre 34 de la III^e partie et pour la lettre 15 de la V^e).

¹² La réponse de Mathilde (I/2) présage aussi d'une manière concrète le rôle de l'opinion publique qui va perdre Delphine: „Vous êtes charmante, on vous le répète sans cesse; mais combien vos succès ne vous font-ils pas d'ennemis! Vous êtes jeune, vous avez sans doute le désir de vous remarier; pensez-vous qu'un homme sage puisse être empressé de s'unir à une personne qui voit tout par ses propres lumières, soumet sa conduite à ses propres idées, et dédaigne souvent les maximes reçues?” (p. 339.)

de Vernon dans sa lettre à son créancier, bien sûr ignorée de Delphine. Rien n'est clair, mais une inquiétude, encore vague et obscure, s'installe. Si la rencontre de Delphine et de Léonce se fait attendre jusqu'à la lettre 20, Léonce n'est pas absent pour autant. Au contraire, son nom apparaît dès la première phrase du roman, sous la plume justement de Delphine, et le personnage prend progressivement de l'importance jusqu'à éveiller en Delphine un sentiment d'abord confus mais proche de l'amour, comme en témoigne la lettre 12. Personne ne le connaît, mais la réputation de sa beauté et de sa perfection le précède: „vous ne connaissez rien ici qui en approche", dit-on de lui devant Delphine (I/10, p. 352). Dès la lettre 10, tout tourne autour de lui, mais c'est aussi le moment où l'on apprend qu'il n'est pourtant pas sans défaut, dans la mesure où il „porte peut-être jusqu'à l'exagération le respect de l'opinion" (I/10, p. 353). Pour donner plus de poids à ces indices anticipatifs, Madame de Staël place soigneusement en présence de l'héroïne une préfiguration „en négatif" de Léonce, le duc de Mendocce, qui a le même défaut, mais poussé à la mesquinerie. Dès la lettre 11 apparaît monsieur Barton, précepteur dévoué de Léonce qui, par sa fonction dans l'intrigue, est l'homologue de mademoiselle d'Albémarr. C'est lui qui, connaissant bien Léonce, mais à peine Delphine, anticipe d'une manière explicite et concrète sur le développement de l'intrigue sentimentale: „il ne croyait pas le caractère de Matilde [sic] propre à rendre Léonce heureux, et que j'étais la seule femme qui lui eût paru digne de son élève" — confie Delphine à sa belle-soeur (I/12, p. 354). L'arrivée de Léonce est encore précédée de la fausse nouvelle de sa mort, cet événement inattendu étant destiné à montrer, en un éclair, le vrai visage des intéressés — à les trier pour ainsi dire d'après leurs réactions — tout en offrant une première occasion à Delphine d'éprouver de vagues inquiétudes sur le caractère de madame de Vernon, admirée avec aveuglement (I/15).

Nous voyons donc l'héroïne, dès les premières pages, dans une situation dont tous les éléments annoncent un développement tragique dont Delphine elle-même ne pressent rien, bercée par l'illusion qu'elle est suffisamment protégée par ses principes et surtout par la haute idée qu'elle se fait de tout ce que l'amitié exige de part et d'autre. Pour qu'elle perde ce sentiment de sécurité, elle doit connaître la violence de la passion, la faiblesse des uns et la méchanceté des autres. Avant leur rencontre, Delphine reçoit encore un ultime avertissement, personnel et direct, un peu trop explicite il est vrai, sur l'incompatibilité de son caractère avec celui de Léonce, dont elle peut lire la lettre adressée à Barton, à la demande de celui-ci.¹³ Ainsi, Léonce va à son tour contribuer à la série d'anticipations qu'on peut relever dans cette partie du roman: „Savez-vous, écrit-il, pourquoi, jusqu'à présent, je me suis défendu contre l'amour, quoique je sentisse bien avec quelle violence il pourrait s'emparer de moi? c'est que

¹³ Un tel procédé est à la fois ingénieux et conforme aux exigences du genre.

j'ai craint d'aimer une femme qui ne fût point d'accord avec moi, sur l'importance que j'attache à l'opinion, et dont le charme m'entraînât, quoique sa manière de penser me fit souffrir. J'ai peur d'être déchiré par deux puissances égales, un coeur sensible et passionné, un caractère fier et irritable" (I/18, p. 362). Delphine, comme frappée d'une „lumière subite" (I/19, p. 362), réagit avec beaucoup de bon sens: „mon âme s'est affermie, annonce-t-elle à sa confidente, et je puis le revoir¹⁴ maintenant avec le plus grand calme et la plus ferme résolution de ne considérer désormais en lui que l'époux de Matilde [sic]" (I/19, p. 363). Mais cette sagesse ne dure point, tout s'écroule devant les charmes de la *présence physique*, charmes qui se transformeront par la suite en autant de menaces pour la vertu.¹⁵ C'est le coup de foudre mutuel et immédiat dont témoignent deux lettres à structure parallèle, de Delphine et de Léonce, adressées à leurs confidents respectifs (I/20—21), en application d'un procédé inhérent au roman épistolaire et dont Germaine de Staël use assez souvent pour en tirer d'heureux effets. Qu'il nous suffise de rappeler ici la scène des aveux (I/26—27), le mariage de Léonce (I/37—38) ou les lettres des deux confidents prodiguant des conseils de sagesse (II/12—16).

À la scène de rencontre succède celle, intercalée, de la promesse de Delphine à Thérèse, apparemment étrangère au fil de l'intrigue (I/22), mais dont les conséquences tragiques se devinent à travers les pressentiments funestes de l'héroïne, qui signalent en même temps, pour la première fois dans le texte, le changement que subira le beau caractère de Delphine: la perte de son autonomie morale, sa soumission absolue à Léonce.¹⁶ Au milieu des lettres témoignant de la progression de leur amour, un bref message de madame de Vernon à son créancier (I/28) démasque cette femme perfide, en faisant pressentir toutes les déceptions futures de Delphine. Tout cela devant un lecteur qui, à la différence par exemple des *Liaisons dangereuses*, est le seul dépositaire de tous les secrets. Coup de maître de la part de l'auteur qui, grâce à cette technique, peut davantage mettre en relief les égarements de l'individu en proie à son ignorance. D'autres traces marquantes d'une composition consciente sont encore à relever, toujours dans la première partie: d'abord la scène du bal de madame de Vernon (27) où les deux amants s'unissent pour ainsi dire dans le transport de leurs sentiments et dans l'ivresse de la danse. C'est l'occasion où Delphine se trahit pour la première fois devant Léonce, en laissant „voir à tout le monde l'excès de sa peine et la vivacité de son intérêt" (p. 377). Mais son amant est au plus fort de sa passion, de sorte qu'il interprète cette attitude de Delphine comme une preuve d'amour et non pas comme la manifestation du peu d'in-

¹⁴ *Sic*. Telle est la leçon de toutes les éditions par nous consultées: Firmin-Didot, 1894; Édition des femmes, 1981.

¹⁵ Voir surtout les lettres 1—8, 23—24, et 39—48 de la III^e partie.

¹⁶ „... je ne sais quelle crainte me troubla; mais avant de connaître Léonce, je n'aurais pas seulement pensé qu'un tel engagement pouvait un jour me compromettre." (I/22, p. 368.)

tèrèt qu'elle porte à l'opinion publique. Cette scène est la préfiguration en quelque sorte inversée d'une autre (II/17) où, également à un bal donné par madame de Vernon, Léonce, au plus bas de son désespoir, „frappé sans doute du souvenir de Delphine que tout lui retraçait” (p. 418), repousse la main de sa femme et se sauve, incapable de danser avec elle.¹⁷ Avant que le mariage précipité de Léonce et de Mathilde, pourtant prévisible, n'achève la première partie, une suite de brefs billets (I/23—26) témoigne à la fois du désespoir ou de l'amertume des personnages et de l'accélération fatale des événements reflétée par le rythme brusquement changé des échanges.

Dans les parties suivantes, dont chacune se termine par un événement funeste ou irrévocable comme la mort de madame de Vernon ou le départ de Delphine, le souci de la composition, jusqu'alors si manifeste, semble diminuer. En effet, l'intrigue y devient parfois trop compliquée, „trop romanesque”, envahie de motifs conventionnels ou stéréotypés.¹⁸ Rien ne nous permet d'affirmer pour autant que le récit soit désormais entièrement décousu; au contraire, malgré des concessions faites à la commodité de la mode romanesque, l'ambition principale de l'auteur reste la même: approfondir la motivation en vue du dénouement prévu. Il donne même à son héroïne, dès la deuxième partie, où elle est au plus bas de son désespoir, des adjutants en principe puissants: madame d'Arténas, vieille femme rusée, connaissant à fond toute la stratégie des salons; Lebensei, homme actif, éclairé et serein dont la vie entière prouve qu'il est possible de braver l'opinion publique. A partir de convictions bien différentes, tous deux veulent l'aider, mais ils ne peuvent rien pour elle, car Delphine se refuse à la fois à user des stratagèmes que lui propose madame d'Arténas et à suivre les conseils de Lebensei, sa condition de femme la rattachant encore de mille liens à des tabous et à des interdits séculaires.

Pareille est la fonction des histoires intercalées qui suggèrent également que la situation de Delphine reste sans issue, tout en montrant des modèles de vie répondant aux différents aspects de la condition féminine, tantôt inaccessibles comme le bonheur des Belmont (II/18), tantôt refusés pour une raison ou pour une autre.¹⁹

¹⁷ A rapprocher de I/30, la scène avec madame de R. secourue par la générosité de Delphine, et de IV/29, où Delphine connaît la même situation, sans recevoir de secours de personne. Rappelons aussi sous ce rapport les scènes des deux fêtes organisées par la petite Isore (IV/5 et, dans la VI^e partie, racontée par le narrateur).

¹⁸ Quelques exemples typiques: le rôle du hasard, des malentendus et des coïncidences fortuites (II/27, 30, V/5, 25); déguisements (I/37, II/14, IV/37); promesse faite à une mourante (II/43); serments prononcés devant un autel ou une tombe (III/48, IV/34); présages funestes, pressentiments obscurs (II/9, 10, 18, 34, V/2, VI/7); conversion morale spectaculaire des mourants (II/41, V/30, 31); la figure de Valorbe, digne des romans noirs.

¹⁹ Les Lebensei: II/7, madame de Cerlebe: V/17; madame de Ternan: V/11. Sur ce que le récit des malheurs féminins pouvait avoir de choquant à l'époque, voir l'*Introduction* de Claudine HERRMANN pour l'édition féministe de *Delphine*, Éd. des Femmes, 1981, p. 7.

Au milieu du tourbillon des événements et des menaces du monde extérieur, Germaine de Staël ménage à ses héros quelques moments de vie retirée à Bellerive dont elle profite pour approfondir encore l'abîme qui doit séparer les deux amants, plus irrévocablement encore que l'opinion des autres. Il s'agit bien sûr de la divergence de leurs opinions, dont les questions religieuses (III/14—15) et politiques (III/32—33).

Jusqu' à la cinquième partie, la nature est absente de l'univers romanesque et les rares allusions à quelque jardin n'ont pratiquement rien à voir avec elle, le jardin de madame de Vernon ou même celui de Delphine n'étant qu'un lieu de promenades ou de conversations, prolongement en quelque sorte du terrain de la vie sociale.²⁰ Au début de la cinquième partie, Delphine quitte le monde et s'enfuit dans la patrie de Rousseau. Au lieu de lui apporter la consolation, la vue majestueuse des montagnes, évoquées pourtant çà et là avec pittoresque, lui suggère au contraire de douloureuses réflexions sur la solitude de l'homme en face de la nature grandiose mais insensible: „quand les arbres sont dépouillés, les eaux glacées, immobiles comme les rochers dont elles pendent; quand les brouillards confondent le ciel avec le sommet des montagnes, tout rappelle l'empire de la mort; vous marchez en frémissant au milieu de ce triste monde qui subsiste sans le secours de la vie, et semble opposer à vos douleurs son impassible repos" (V/fragment 5, p. 562).²¹ Les tristes méditations de Delphine n'ont plus cette fois de destinataire précis: seule au monde, fuyant les hommes, elle renonce même à la correspondance, elle tient une sorte de journal, image de sa solitude.

On voit donc bien que dans ce roman touffu où la redondance même a une

²⁰ Le seul endroit où le parc de Delphine se dessine avec un peu plus de précision sert à évoquer le souvenir d'un bonheur lointain, définitivement perdu: „Je m'arrêtai près des orangiers que vous m'avez envoyés de Provence, écrit-elle à mademoiselle d'Albémar; leurs parfums délicieux me rappelèrent le pays de ma naissance, où ces arbres du Midi croissent abondamment au milieu de nos jardins. [...] je me retraçai tous les souvenirs de mes premières années, votre affection pour moi, la bienveillante protection dont votre frère cherchait à m'environner, la douce idée que je me faisais, dans ce temps, de mon sort et de la société; combien j'étais convaincue qu'il suffisait d'être aimable et bonne pour que tous les coeurs s'ouvrissent à votre aspect, et que les rapports du monde ne fussent plus qu'un échange continu de reconnaissance et d'affection. Hélas! en comparant ces délicieuses illusions avec la disposition actuelle de mon âme, j'éprouvai des convulsions de larmes; je me jetai sur la terre, avec des sanglots qui semblaient devoir m'étouffer: j'aurais voulu que cette terre m'ouvrît son repos éternel." (II/5, pp. 399—400.)

²¹ Sur le progrès que G. de Staël „paysagiste" a fait depuis ses premières nouvelles pour aboutir à *Delphine* où les descriptions „s'intègrent intimement au roman" où „les paysages suggèrent ou expriment une réalité intérieure", voir Béatrice DIDIER, *Madame de Staël et l'écriture au pincent*, in *Écriture-femme*, PUF, 1981, pp. 111—129. — Il est à noter que les périodes d'espérance ou les rares moments heureux ont pour cadre la belle saison ou, tout au moins, une belle journée d'hiver, tandis que le malheur, les événements tristes arrivent avec le mauvais temps. Voir en particulier la lettre IV/34 (de Delphine) où ces coïncidences s'expriment simultanément: „je me trouvais dans ce jardin où, pour la première fois, Léonce m'avait parlé de son amour, quand la plus belle saison de l'année couvrait tous les arbustes de fleurs; il ne restait pas une feuille sur aucun d'eux; [...] Un brouillard froid et sombre obscurcissait tous les objets, et mes souvenirs se retraçaient à moi à travers la tristesse de la nature et de mon coeur" (p. 553). Voir encore: II/43, p. 452; III/8, pp. 467—468; VI/récit du narrateur, pp. 620, 629.

fonction effective, il y a une volonté constante quoique inégale de maîtriser la matière. D'une manière générale on pourrait dire que même le rythme apparemment capricieux et parfois désordonné du récit est un signe: en faisant alterner les phases pour ainsi dire ascendantes et descendantes de l'histoire, ce rythme traduit des extrêmes chez les personnages, la pulsion de leurs passions.²²

L'importance que Germaine de Staël accorde, dans sa conception du roman, à la peinture des caractères est bien connue. Dans son *Essai sur les fictions*, elle attend la venue d'„un nouveau Richardson" pour donner un nouvel essor au genre par la „vérité des caractères" et par l'analyse de „toutes les passions" (*OC*, t. I, p. 70), et elle pense, dans la première préface de *Delphine*, que même „les événements ne doivent être dans les romans que l'occasion de développer les passions du coeur humain" (*OC*, t. I, p. 335). Dans cette même préface, toujours au nom de cette conception, elle expose les raisons qui l'ont poussée à écarter de son roman, „autant que la suite de l'histoire le permettait, tout ce qui pouvait avoir rapport aux événements politiques de ce temps-là. Ce ménagement n'a point pour but, on le verra, de cacher des opinions dont je me crois permis d'être fière: mais je souhaiterais qu'on pût s'occuper uniquement des personnes qui ont écrit ces lettres" (*OC*, t. I, p. 337).²³ On verra plus loin par quels moyens l'auteur de *Delphine* essaie de mettre en pratique sa théorie, notamment dans la peinture des caractères, ainsi que les procédés destinés à donner du relief aux personnages. On verra également dans quelle mesure Germaine de Staël réussit à élaborer, autour de *Delphine*, un système de personnages fonctionnel.

Bien que, dès l'*Essai sur les fictions*, elle reconnaisse l'importance des détails dans la présentation des personnages (*OC*, t. I, p. 70), elle n'en continue

²² A partir du nombre respectif des lettres faisant partie de séquences d'espoir ou de désespoir, on croit observer, à mesure que la situation de *Delphine* s'aggrave, une prédominance progressive du second type de lettres. Vu cependant le caractère contradictoire des forces qui poussent les personnages, il est plutôt malaisé de procéder à ce genre d'analyse. Cela dit, nous croyons pouvoir distinguer, dans la première partie, deux séquences d'espoir et deux de désespoir, à l'alternance régulière: 24 lettres pour le premier type et seulement 14 pour le second; dans la II^e partie cette proportion se renverse: 19/33, pour aboutir dans la III^e à 3/36; IV^e partie: 11/27; quant aux parties V et VI, c'est à peine si, dans deux ou trois lettres, on voit apparaître quelque lueur d'espoir.

²³ Souligné par nous. Il y a en effet très peu d'allusions aux événements concrets de la révolution, l'époque cependant, dans sa complexité idéologique et morale, est bien présente, même si ce n'est que dans l'optique d'une seule couche sociale. Notons cependant que les événements ou les changements décisifs dans la vie des personnages sont souvent en corrélation avec quelque événement historique ou politique et se trouvent par là solidement ancrés dans le réel. Voir entre autres, IV/10 (la fuite du roi — mandat d'arrêt contre Valorbe et le scandale qui en résulte chez *Delphine*); IV/17 (le projet de loi sur le divorce — conseils de Lebensei à *Delphine*); VI/12 (mention de la loi sur la dissolution des ordres religieux — *Delphine* peut briser ses vœux); VI/récit du narrateur (les massacres du 2 septembre 1792 à Paris — la dernière attaque de l'opinion publique contre Léonce sous laquelle il succombera). Sur le problème de l'arrière-fond historique de *Delphine*, voir S. BALAYÉ, *op. cit.*, pp. 122—123.

pas moins, dans son roman, la tradition classique de l'observation des passions et des caractères.²⁴ Seuls les personnages les plus importants sont physiquement décrits, mais là encore, il s'agit de portraits à peine esquissés (Delphine, Léonce et, dans une certaine mesure, les deux confidents et Valorbe). Pour les autres on ne dispose que de quelques informations très vagues, comme le „charme” ou la „pâleur” de madame de Vernon, la „beauté de la taille et de la figure” de Mathilde ou le visage de Serbellane ayant „l'expression des habitants du Midi”; ou bien, tout simplement, on n'apprend rien sur leur physique (madame de Mondoville, madame de Cerlebe, madame de R., madame d'Arténas, les Belmont). C'est évidemment sur l'extérieur de Delphine que le lecteur reçoit le plus d'informations, notamment sur sa beauté, certains traits revenant plus souvent comme par exemple les „beaux cheveux blonds” ou la „taille svelte”.²⁵ Mais, même dans le cas de Delphine qui est de ce point de vue aussi le mieux individualisée, on observe un abus de superlatifs. Il est bien évident que ce n'est pas dans ce domaine qu'il faut chercher l'originalité de Madame de Staël.

Il y a par contre une grande abondance d'informations dans le roman pour diversifier les personnages, même secondaires, de points de vue à la fois très variés et très caractéristiques. Nous avons ainsi des indications sur leur origine géographique (sauf pour Barton et madame d'Arténas); excepté les étrangers (la famille Mondoville, Serbellane et madame de Cerlebe), ils sont tous du Languedoc, ce qui explique leurs relations intimes et complexes; de même sur leur état civil, leur passé, leurs qualités morales et intellectuelles, leur comportement. Quant à leur culture intellectuelle et à leur goût artistique, nous n'avons trouvé d'indications que pour Delphine, qui connaît les moralistes, les philosophes, les romans sentimentaux, mais aussi les chants d'Ossian et Shakespeare, qui admire Rousseau et préfère la musique à la peinture; pour Léonce qui aime également la lecture et la musique, et va jusqu'à citer des vers de Milton et de Thompson; pour madame de Lebensei et pour son mari, dont on apprend que c'est un homme d'une vaste culture; pour Thérèse enfin, qui se distingue précisément par son ignorance. Il y a une catégorie d'informations moins importante, mais néanmoins significative: on ne sait pas à quoi les hommes du roman emploient leur temps quand ils ne se déplacent pas, ne fréquentent pas

²⁴ Cf. Robert de LUPPÉ, *Les idées de Madame de Staël et l'héritage des Lumières*, Vrin, 1969, p. 59, et les réflexions de G. de Staël elle-même sur La Bruyère, dans *De la littérature*, Éd. de Van Tieghem, Droz-Minard, 1959, t. II, p. 233.

²⁵ Pour les portraits de Delphine voir I/21, 24, 27, II/13, 43, III/11, 44, V/10. Nous la voyons le plus souvent avec les yeux de Léonce.

le monde ou ne se provoquent pas en duel.²⁶ Il y a une seule exception, Lebensei, porte-parole de la pensée de l'auteur, la seule figure masculine éminemment active, jouant un rôle politique à l'Assemblée constituante. Les occupations, les passe-temps de tous les personnages féminins sont au contraire indiqués (tâches ménagères ou familiales, pratiques religieuses, lectures, musique, leçons données aux enfants, activités de bienfaisance, etc.).

Les informations les plus pertinentes touchent au comportement religieux, à l'attitude à l'égard de l'opinion publique et des événements politiques, le tout constituant en même temps les principaux axes oppositionnels du système des personnages.²⁷ Ces trois axes servent, en effet, non seulement à différencier, mais aussi à „classer” les personnages; suivant leur position par rapport aux extrêmes, par exemple sur l'axe de l'opinion publique (braver celle-ci ou la respecter), ils sont partisans ou adversaires de Delphine, celle-ci, du reste, se situe au début au pôle „positif” de cet axe. Heureusement, Germaine de Staël n'a pas créé des personnages entièrement „noirs” ou „blancs”: on peut constater une variété infinie d'attitudes vis-à-vis de l'opinion publique. Il y a une minorité qui ose la défier (surtout Lebensei, madame de Belmont et, dans une certaine mesure, Serbellane),²⁸ et puis, il y a ceux, bien plus nombreux, qui prônent le respect nécessaire de l'opinion. Parmi ces derniers, certains s'y soumettent aveuglément comme l'égoïste madame de Mondoville, incarnation d'une époque révolue, ou Thérèse et Mathilde, jeunes femmes victimes de leur éducation et de leur dévotion superstitieuse; d'autres, de loin les plus dangereux, s'y conforment par cynisme, par hypocrisie, par intérêt ou par simple méchanceté, comme madame de Vernon, madame du Marset, monsieur de Fierville ou madame de Ternan; d'autres encore, pleins de bon sens et de lucidité, voient bien toute la fausseté des préjugés, mais, pour une raison ou pour une autre, ils en supportent l'empire, comme mademoiselle d'Albémar, Barton, madame de Lebensei, madame de Cerlebe. Ces derniers se mettent moralement du côté de Delphine, mais, pour la secourir, ils lui pro-

²⁶ La remarque de Claudine HERRMANN est, à ce propos, pertinente: „Si Mme de La Fayette peint les moeurs brillantes de la chevalerie», Mme de Staël, se distinguant ainsi de la plupart des romancières de son époque, peint la vie de la société pendant la révolution, et, avec une originalité certaine, elle montre une aristocratie extrêmement distraite, peu touchée par les événements, incapable de les comprendre ou même s'y intéresser, et conservant des moeurs parfaitement anachroniques: on continue à médire, à mépriser, à se battre en duel et à faire d'une aventure amoureuse un sujet de conversation brûlant et capital” (*op. cit.*, p. 13).

²⁷ Sur le statut du personnage romanesque voir Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, pp. 115—180.

²⁸ Les deux hommes, par la manière dont jugent par exemple le problème du divorce, se définissent en opposition avec Léonce. (Pour Serbellane voir I/8, p. 349.) Une remarque à leur sujet: on connaît l'admiration de Germaine de Staël pour les institutions politiques de l'Angleterre. Or ces deux personnages éprouvent une grande sympathie pour la civilisation de ce pays. Lebensei, qui a fait ses études justement à Cambridge, a „l'habillement et l'extérieur d'un Anglais” (II/7, p. 406), tandis que Serbellane est un Toscan, dont les „manières vous feraient croire qu'il est Anglais” (I/8, p. 348).

posent la voie du compromis. Enfin, deux cas particuliers: celui de madame d'Arténas, vieille femme rusée des salons qui „soit vertu, soit raison [. . .] est toujours pour le parti le plus honnête” (II/12, p. 413), et celui de Léonce dont l'esprit éclairé est, certes, trop supérieur pour ne pas juger sévèrement l'hypocrisie sociale, mais qui, respectueux „des antiques moeurs espagnoles” et des „idées militaires et chevaleresques” (III/14, p. 476), se croit obligé de rester fidèle, contre ses propres principes même, à tout ce que le nom qu'il porte exige de lui (III/15, 32).²⁹

Entre les pôles de ces différents axes oppositionnels, il y a des rapports significatifs à relever. Ceux qui osent braver l'opinion publique, ont, comme Delphine, „une religion naturelle”, ou sont protestants, comme Lebeisei et en même temps partisans de la révolution française, tandis que les plus soumis à l'opinion ou les plus méchants sont toujours des catholiques fervents (vrais ou faux) hostiles à l'évolution politique de l'époque.³⁰ Le cas de Léonce est là encore particulier. S'il voit bien que sa classe, „ce parti sans puissance” (III/42, p. 505) est condamnée à disparaître, s'il professe des idées progressistes, il n'en reste pas moins incapable de rejoindre le parti de la révolution. Voilà comment il s'en explique: „mon esprit conçoit très bien les motifs qui peuvent déterminer les défenseurs de la révolution, mais je ne crois pas qu'il convienne à un homme de mon nom de s'unir à ceux qui veulent détruire la noblesse. J'aurais l'air, en les secondant, ou d'être dupe, ce qui est toujours ridicule; ou de me ranger par calcul du parti de la force, et je déteste la force, alors même qu'elle appuie la raison. Si j'avais le malheur d'être de l'avis du plus fort, je me tairais.

D'autres sentiments encore doivent me décider dans la circonstance présente; je conviens que, de moi-même, je n'aurais pas attaché le point d'honneur au maintien des privilèges de la noblesse; mais, puisqu'il y a de vieilles têtes de gentilshommes qui ont décidé que cela devrait être ainsi, c'en est assez pour que je ne puisse pas supporter l'idée de passer pour démocrate; et, dussé-je avoir mille fois raison en m'expliquant, je ne veux pas même qu'une explication soit nécessaire, dans tout ce qui tient à mon respect pour mes ancêtres, et aux devoirs qu'ils m'ont transmis” (III/32, pp. 492—493). Il est bien évident que, sur ce point encore, comme par son „indifférence pour les idées religieuses” (III/14, p. 475), il s'oppose à Delphine dont l'éducation qu'elle a reçue de son défunt mari n'admet „aucune opinion, sans l'approfondir [. . .] d'après[ses] propres lumières” (III/14, p. 475). Delphine saisit d'ailleurs dès le début ces différences et, plus tard, dans ses moments lucides, elle en est encore plus consciente: „Puis-je ne pas m'affliger profondément du peu d'im-

²⁹ Valorbe est, de ce point de vue, le proche „parent” de Léonce. Pour leur portrait parallèle, voir III/41, p. 501.

³⁰ Sur le protestantisme, „religion plus pure”, voir IV/13, p. 532 et V/16, p. 580. On sait que Germaine de Staël elle-même était protestante.

portance que vous attachez à la conviction individuelle, dans les questions politiques ? — écrit-elle à Léonce. — Vous parlez de se décider entre les deux partis, comme si c'était une affaire de choix, comme si l'on n'était pas invinciblement entraîné dans l'un ou l'autre sens, par sa raison et par son âme" (III/33, p. 493). Elle comprend assez vite que la vulnérabilité et l'inconséquence de Léonce viennent de ses incertitudes morales et idéologiques : „Votre morale n'est fondée que sur l'honneur; vous auriez été bien plus heureux si vous aviez adopté les principes simples et vrais qui, en soumettant nos actions à notre conscience, nous affranchissent de tout autre joug" (III/14, p. 475). La situation de Delphine devient par ailleurs de plus en plus désespérée et tragique, dans la mesure où elle doit se rendre compte de l'inflexibilité et de l'obstination de son amant dans ces questions.³¹

Sauf le cas de Delphine, jugée par ses ennemis „très enthousiaste des principes de la révolution française" (III/30, p. 491) et celui de madame de Mondoville et de madame du Marset, „singulièrement exagérée[s] dans [leur] haine contre la révolution de France" (I/25, p. 371), il est significatif que le texte du roman ne laisse rien apparaître sur l'opinion politique des personnages féminins. L'exemple de Delphine, tout en illustrant le rapport ambivalent de Germaine de Staël elle-même avec la politique, montre aussi les limites du féminisme de l'auteur. C'est à bon droit que Léonce fait remarquer à son adresse : „Vous aimez la liberté, comme la poésie, comme la religion, comme tout ce qui peut ennoblir et exalter l'humanité" (III/32, p. 493). En effet, Delphine refuse de participer à la vie politique : „quoique j'aime vivement et sincèrement la liberté, dit-elle, je ne me suis point livrée à cet enthousiasme, parce qu'il m'aurait lancée au milieu de passions qui ne conviennent point à une femme" (III/31, p. 492). Idée qu'elle confirme un peu plus loin en ces termes : „si j'étais un homme, il me serait aussi impossible de ne pas aimer la liberté, et *ne pas la servir*, que de fermer mon coeur à la générosité, à l'amitié" (III/33, p. 493).

Il ressort de ce qui précède que Germaine de Staël a placé son héroïne dans une position d'isolement presque complet (il n'y a que Lebensei qui soit absolument de son côté, mais nous avons vu les motifs qui empêchent Delphine de le suivre), entourée de personnages représentant tout un monde à vaincre. Le combat qu'elle devrait entreprendre s'annonce cruel et sans espoir. Comment pourrait-elle suivre la voie de la dévotion de Thérèse ou de Mathilde, elle qui confie à son journal : „jamais je ne croirai qu'on plaise à l'Être suprême en s'arrachant à tous les devoirs de la vie, pour se consacrer à la stérile contemplation des dogmes mystiques sans aucun rapport avec la morale!" (V/fragment 7, p. 564). Au moment même où, par suite des machinations de madame

³¹ Elle constate avec amertume qu'elle ne pourra jamais connaître le bonheur de madame de Lebensei dont le mari „a su braver l'opinion, parce qu'il a méprisé les vains discours du monde, et qu'à cet égard il est en tout l'opposé de Léonce" (II/7, p. 402).

de Ternan, elle est obligée, malgré le silence de son cœur, de prendre le voile (V/25), elle refuse de parler contre ses convictions: „les religieuses [. . .] lui demandaient si elle sentait la grâce descendre dans son cœur; elle ne répondait rien, pour ne pas les scandaliser ni les tromper” (V/29, p. 600). Comment pourrait-elle suivre les sages conseils et l'exemple de madame de Cerlebe, uniquement pour connaître, au prix d'un mariage de raison avec Valorbe, le bonheur maternel? Son caractère passionné ne peut se passer d'amour: „Mon esprit plaît à M. de Valorbe; écrit-elle, mais a-t-il réfléchi que cet esprit même ne peut être animé que par des sentiments naturels et confiants? Je ne suis rien, si je ne puis être moi” (V/18, p. 585).

Quant à madame de Vernon, cette autre victime de la condition féminine, qui a très tôt conçu „un sentiment de haine contre la société qui ne prenait pas [sa] défense, et ne [lui] laissait d'autre ressource que la dissimulation”, qui croyait fermement „que le sort des femmes les condamnait à la fausseté” et qui ne réfléchissait jamais sur la morale, car elle ne pensait pas „qu'elle pût regarder les opprimés” (II/41, p. 445), elle ne pouvait non plus convaincre Delphine d'une vérité qu'elle-même devait d'ailleurs renier avant de mourir.³²

Ce à quoi Delphine aspire le plus, c'est le bonheur dans un mariage d'amour mutuel, mais elle doit comprendre très tôt que même le bonheur de madame de Lebensei (non sans nuages, on le sait) lui restera à jamais inaccessible, Léonce étant très différent de Lebensei (II/7, p. 402). La seule femme du roman qui semble jouir d'un bonheur absolu est madame de Belmont, qui a eu le courage de se décider seule et de se marier à l'insu de sa famille. Delphine, en la comparant à madame de Lebensei, fait remarquer dans une lettre: „Madame de Belmont, avec un mari aveugle et ruiné, jouit d'une félicité bien plus pure³³; elle ne vit pas plus dans le monde que Madame de Lebensei, mais elle n'a pas l'idée qu'elle en soit écartée; elle choisit la solitude, et la pauvre Élise y est condamnée: je la plains, parce qu'elle souffre, car, à sa place, je serais parfaitement heureuse; elle se croit, et a raison de se croire innocente; elle a épousé ce qu'elle aime; et l'opinion la tourmente! quelle faiblesse!” (III/29, p. 491). Les Belmont n'apparaissent dans le roman qu'une seule fois, le temps

³² Le type de madame de Vernon connaît une variante dans le personnage de madame de Ternan, froide, égoïste et non moins dissimulée. Rien ne prouve mieux la finesse psychologique de G. de Staël que la caractérisation de ces deux femmes, avec leurs moments de faiblesse laissant percer un fond naturel et bon. On peut penser par exemple à la scène qui suit le mariage de Léonce, où Delphine pardonne à madame de Vernon et où celle-ci, sous le choc de l'émotion, faillit se trahir: „Elle me regarda avec une émotion extrême, elle eut presque le mouvement de se jeter à mes pieds; mais se reprenant tout à coup, elle se leva, et me demanda la permission de se promener un instant seule” (II/3, p. 397). Voir encore II/7 et II/4.

³³ Claudine HERRMANN, signalant la ressemblance de ce motif avec l'histoire des Rochester dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, note: „Cet affaiblissement de certaines facultés peut-être symboliques — n'a-t-il pas pour effet, au moins dans l'esprit des auteurs, d'équilibrer les forces et de rendre l'homme aussi dépendant que la femme — établissant ainsi une sorte d'égalité qui favorise l'amour?” (*op. cit.*, t. I, p. 533).

d'une brève visite de Delphine et de Léonce, mais la vue de leur bonheur parfait produit sur les héros un choc durable et presque insupportable: la mort dans l'âme, ils hâtent leur départ et n'osent plus y revenir: „malheureux que je suis! pourquoi fallait-il que je visse le spectacle d'une union si heureuse! [...] s'écrie Léonce, en rapportant à Barton ses impressions et ses pressentiments funestes, j'ai livré mon coeur à des regrets dévorants, qui n'en sortiront qu'avec la vie" (III/18, p. 485). Le cas exceptionnel et hautement exemplaire des Belmont se trouve souligné par la présentation du cadre de leur vie, procédé extrêmement rare chez l'auteur, d'une petite habitation éloignée du monde, perdue au fond de la campagne: „Lorsque nous approchâmes de l'endroit qu'on nous avait désigné, écrit Léonce, nous vîmes de loin une maison de paysan, petite, mais agréable, et nous entendîmes des voix et des instruments, dont l'accord nous parut singulièrement harmonieux. Nous approchâmes: un enfant, qui était sur la porte à faire des boules de neige, nous offrit de monter" (III/18, p. 481).³⁴ On voit jusqu'à quel point cet environnement humble et idyllique, à la manière de Rousseau, est différent de ce que Delphine et Léonce peuvent connaître dans leur propre milieu. Les Belmont se trouvent d'ailleurs, d'un autre point de vue encore, en dehors de l'univers des personnages: ils ne sont pas épistoliers, ils ne participent donc pas à la vie des héros; un signe de plus qu'un bonheur pareil ne peut exister qu'en dehors du monde dans lequel Delphine est obligée de vivre.

On voit bien qu'à l'intérieur de l'univers socialement homogène du roman, Germaine de Staël a réussi à créer des personnages dont la variété de caractère et de destinée offre à l'héroïne autant de miroirs lui renvoyant diverses images de la vie, tantôt inacceptables, tantôt inaccessibles pour elle. Aussi ne lui reste-t-il qu'une seule issue, la mort.

Au début du roman, on voit une Delphine encore brillante, sûre d'elle-même: „J'entre dans le monde avec un caractère bon et vrai, de l'esprit, de la jeunesse et de la fortune; pourquoi ces dons de la Providence ne me rendraient-ils pas heureuse?" (I/3, p. 341). Grâce à son éducation, elle se croit, une fois pour toutes, affranchie du joug de l'opinion: „je ne redoute rien sur la terre que le reproche juste de mon coeur, ou le reproche injuste de mes amis" (I/19, p. 363). Cette même femme, un peu plus tard, jugera le monde, autrefois si amical, bien différemment: elle se verra bientôt entourée de forces hostiles qui la menacent (IV/8) pour la bannir un jour du salon de madame de Saint-Albe, d'où elle se sauvera „seule, à pied, par le vent et par la pluie, dans la parure d'une fête", fuyant „devant la malveillance et la haine, comme devant des

³⁴ Soulignons ici le caractère *singulatif* du récit. Les événements importants du roman sont évoqués, dans la plupart des cas, à plusieurs reprises, tout comme les principaux traits de caractère des personnages, mis en relief par des qualifications ou actions réitérées, qu'il s'agisse de la générosité de Delphine, de la vulnérabilité de Léonce ou de la fausseté de madame de Vernon. Ici, l'écart entre le bonheur *réel* et les espoirs *chimériques* est si grand qu'une seule confrontation des personnages suffit à mesurer l'incompatibilité de leur destinée.

pointes de fer . . ." (IV/29, p. 548). Avant de mourir, elle comprendra que la fuite est impossible: „On ne peut, quoi qu'on fasse, s'isoler entièrement de la société et l'opinion des autres est une sorte de poison qui s'insinue dans l'air qu'on respire" (VI/13, p. 624).³⁵ Il nous semble que les étapes successives de ce lent cheminement vers la mort sont présentées avec finesse et mesure. La société parisienne, „ce tumulte, où l'on finit toujours par recevoir quelques blessures" (I/1, p. 338) suggère d'emblée à Delphine une vague inquiétude qui l'amène à réfléchir sur l'efficacité de l'éducation qu'elle a reçue de „personnes qui n'avaient point la connaissance du monde" (I/31, p. 386). Elle a l'impression que „les idées générales qu'[elle a] conçues ne suffisaient point pour [l']éclairer sur les circonstances particulières" (I/6, p. 342). Au fur et à mesure que son altérité vis-à-vis des autres s'affirme et que les obstacles s'accumulent, elle perd contenance et perd même son autonomie personnelle pour se retrouver, comme malgré elle, dans la dépendance absolue de Léonce. Dès la fin de la première partie, elle s'interroge: „Léonce! Léonce! est-il donc devenu ma conscience, et ne suis-je donc plus capable de juger par moi-même ce que la générosité et la pitié peuvent exiger de moi?" (I/29, p. 380); et c'est avec effroi qu'elle constate un peu plus tard: „ce n'était plus un amant, c'était un juge que je croyais voir dans Léonce" (I/32, p. 390). L'auteur présente une série de scènes où Delphine, contrôlant de plus en plus ses élans spontanés, réagit en fonction de sa peur d'être jugée par Léonce, ce qui ne signifie pas cependant que sa générosité naturelle ne réussisse parfois à l'emporter sur cette peur, mais ce ne sont que les derniers soubresauts d'une volonté à jamais enchaînée.³⁶

Dans sa lutte contre l'opinion des autres, Delphine est plutôt mal servie par une „infirmité" qui l'empêche d'apercevoir et de comprendre certaines choses. C'est que son caractère a été formé par une éducation trop „philosophique", tournée plutôt vers l'avenir que vers le présent, et qui l'a rendue à jamais inadaptée aux mœurs de son temps. Sa pureté, qualifiée par madame de Vernon de „naïveté" (II/31, p. 435), l'empêche d'admettre et, par conséquent, de reconnaître la fausseté et ses manifestations. Pourtant, les signes plus qu'inquiétants ne manquent pas, les deux premières parties en étant tout particulièrement jalonnées. Il suffit de penser au cas de madame de Vernon. Dans

³⁵ Les mêmes réflexions dans la lettre V/29 mais qui répond en même temps et singulièrement à la lettre tout à l'heure citée (I/19): „depuis que le monde a trouvé l'art de me faire mal dans mes affections les plus intimes, depuis que j'ai vu qu'il n'y avait pas d'asile contre la calomnie, même dans le cœur de ce qu'on aime, j'ai peur des hommes, et je tremble devant leur injustice, presque autant que devant mes remords" (p. 598).

³⁶ „Si Léonce est hanté par la peur de l'opinion publique, écrit Claudine HERRMANN, Delphine est maintenant hantée par la peur de l'opinion de Léonce, ce qui revient à peu près au même." (Note 42 pour l'édition féministe de *Delphine*, t. I, p. 530.) L'échelle de ces réactions est du reste très large: elle embrasse aussi bien des gestes à peine perceptibles que des décisions lourdes de conséquences, comme par exemple l'entrée de Delphine au couvent. Voir entre autres I/22, 25, 26, 29, 30, 33, III/12, IV/8, 22, 33, VI/12.

ce roman épistolaire où l'on s'épuise à discourir, ce personnage ne se caractérise pas par ce qu'elle dit, mais bien plutôt par ce qu'elle fait. En principe, Delphine serait très bien placée pour la deviner, car elle la connaît depuis l'âge de quinze ans (I/26), elle est intimement mêlée à sa vie, la voit presque chaque jour. Il n'empêche que, tout en remarquant certaines étrangetés dans ses paroles ou dans sa conduite, elle n'arrive pas à en saisir la signification.³⁷ Malgré des avertissements venant de différents personnages, Delphine persévère dans son amitié moins aveugle pourtant qu'elle ne paraît d'abord, puisqu'elle-même admet à propos de madame de Vernon : „Ma tête est exaltée; je n'observe point, je crois voir ce que j'imagine; mon coeur est sensible, mais il se donne à qui veut le déchirer” (II/24, p. 423).

Sainte-Bouve, en 1835, parlait du charme „délicieux” de *Delphine*, tout en faisant remarquer : „ce n'est pas encore un roman aussi *naturel*, aussi réel que je le voudrais, et que Mme de Staël me le présageait dans l'*Essai sur les Fictions*. [. . .] Un des inconvénients des romans par lettres, c'est de faire prendre tout de suite aux personnages un ton trop d'accord avec le caractère qu'on leur attribue. Dès la première lettre de Mathilde, il faut que son âpre et sec caractère se dessine; la voilà toute roide de dévotion. De peur qu'on ne s'y méprenne, Delphine, en lui répondant, lui parle de cette règle rigoureuse, nécessaire peut-être à un caractère moins doux [. . .]. Ces traits-là, dans la vie, ne se dessinent qu'au fur et à mesure, et successivement par des faits.”³⁸ S'il est vrai que les caractères sont dès le début fixés et qu'ils n'évoluent guère au cours du roman, il n'en est pas moins vrai que l'auteur a fait de réels efforts pour signaler au moins les mouvements intérieurs de leur conscience.³⁹ La prise de conscience de Delphine à la fin du roman n'a rien d'étonnant non plus. Cette jeune femme, qui a cru longtemps aux forces obscures de la fatalité (III/2, p. 458), finit par découvrir que le malheur de l'individu est le produit de facteurs beaucoup plus plausibles : „j'ai pensé souvent, écrit-elle dans sa lettre d'adieu, que mon malheur ne venait que de la fatalité des circonstances; mais je le crois à présent, la plupart de nos circonstances sont en nous-mêmes, et le tissu de notre histoire est toujours formé par notre caractère et nos relations” (VI/13, p. 625).

³⁷ Voir le dialogue où madame de Vernon expose à Delphine les raisons qui l'ont poussée à faire de sa fille une dévote (I/6); ses manières retenues et froides (I/3, 6); son hypocrisie à l'égard des hommes, remarquée par Delphine (I/6); sa perfidie et ses mensonges à l'égard de Delphine et de Léonce (I/32, 35, 36).

³⁸ *Op. cit.*, pp. 128—129.

³⁹ C'est vrai même dans le cas de Mathilde qui est, en effet, le plus statique des personnages principaux. Il arrive que sa sensibilité refoulée perce dans ses manières rigides (I/26, II/43, IV/17, V/2). Sur le caractère de Mathilde et de Delphine, voir aussi les *Réflexions sur le but moral de Delphine*, OC, t. I, p. 649. Il en va de même pour Léonce dont „le manque de caractère” a été souvent interprété comme l'expression du jugement que G. de Staël porte sur les hommes.

Dans la partie finale, précédant immédiatement la mort des amants, Germaine de Staël change délibérément de technique narrative pour suggérer l'issue fatale de l'histoire, en faisant intervenir directement un narrateur. Dès l'apparition de celui-ci, les personnages cessent de se raconter: réduits à la passivité, ils seront *vus, racontés* par quelqu'un qui les voit de l'extérieur; leur impuissance, leur résignation se trouvant ainsi mieux mises en relief.⁴⁰

Ce roman de Germaine de Staël illustre finalement ce qu'elle a exprimé en ces termes: „Les écrivains, comme les instituteurs, améliorent bien plus sûrement par ce qu'ils inspirent que par ce qu'ils enseignent” (*Quelques réflexions sur le but moral de Delphine*, OC, t. I, p. 653). L'histoire de Delphine, comme sa fin tragique, au lieu de justifier l'épigraphe du roman — qui dit qu' „un homme doit savoir braver l'opinion, une femme s'y soumettre” —, la met au contraire en question. Au lieu d'inviter à accepter le statu quo, elle suggère la nécessité des changements, elle incite à la révolte.⁴¹ Si les héros sont voués à l'échec, ce n'est pas tant à cause de leur faiblesse *personnelle* que plutôt à cause de tout ce qui dans leur comportement, bien plus que dans leur pensée, est encore profondément marqué par un ordre moral condamné à son tour à disparaître.

Il faut donc accorder à Germaine de Staël le mérite d'avoir construit son roman en vue de ce dénouement tragique. Sans doute n'est-ce pas encore l'oeuvre réaliste dont elle avait esquissé le modèle, un peu ambigu, il est vrai, dans son *Essai sur les fictions*, mais il n'en est pas moins vrai qu'elle l'emporte, et de loin, sur les romans sentimentaux de l'époque.⁴² L'actualité idéologique du roman n'explique pas tout, les efforts constants de Germaine de Staël pour *structurer* ce qu'elle avait à dire ayant eu leur part non négligeable dans cette réussite que son caractère relatif ne fait que souligner.

⁴⁰ Dans la version originale, Delphine s'était suicidée — dénouement que Sainte Beuve avait jugé „le plus beau et le seul” (*op. cit.*, p. 132). Nous préférons la version remaniée car elle correspond mieux, à notre sens, à l'état de Delphine à la fin de son histoire. Telle qu'elle est alors, entièrement soumise, incertaine, dépourvue de toute autonomie, une fin violente, en quelque sorte active ne lui convient plus. Elle sait encore *se laisser mourir*, mais non *se donner la mort*.

⁴¹ A ce propos voir les remarques de Benjamin CONSTANT, *Delphine*, in *Recueil d'articles 1795—1817*, Droz, Genève, 1978, p. 61.

⁴² Sur les limites du réalisme chez G. de Staël, voir Arnaldo PIZZORUSSO, *Madame de Staël et l'Essai sur les fictions*, in *Madame de Staël et l'Europe*, Colloque de Coppet, Klincksieck, 1970, pp. 275—285.

Combat avec la forme romanesque*

L'étude du *Lieutenant-Colonel de Maumort*, oeuvre posthume de Roger Martin du Gard parue depuis peu, soulève deux questions. La première est de savoir pourquoi l'auteur n'a pas réussi à achever cette dernière oeuvre, à laquelle il a pourtant travaillé pendant onze ans. Et voici la seconde: pourquoi cette oeuvre, restée inachevée tout comme le célèbre roman de Musil, *l'Homme sans qualités*, nous donne, malgré tout, l'impression d'être accomplie.

La première question nous conduit aux problèmes récents du genre romanesque, à condition de ne pas nous satisfaire d'explications trop faciles comme l'âge, la maladie ou la mort qui auraient empêché l'auteur de venir à bout de son entreprise. Rappelons-nous que Thomas Mann avait soixante-huit ans quand il s'est mis à écrire *le Docteur Faustus*, ce couronnement de son oeuvre romanesque qu'il a achevé en quatre ans, et il parvint encore à produire ce petit chef-d'oeuvre qu'est *l'Élu*. Martin du Gard n'avait que soixante ans quand il a commencé, au même moment à peu près, son *Journal du Colonel de Maumort*.¹

Il est significatif que l'un et l'autre ont jugé important de consigner dans les détails les problèmes surgis au cours du processus de la création: Thomas Mann dans *la Genèse du Docteur Faustus*, et Martin du Gard dans un long chapitre de ses *Souvenirs autobiographiques et littéraires*. Ce besoin qu'éprouvent les auteurs de commenter leur travail, souvent à l'intérieur de l'oeuvre même, semble une particularité du roman moderne.

* ROGER MARTIN DU GARD: *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, Paris, Gallimard, 1983. (Bibliothèque de la Pléiade.) — Les textes cités de Roger Martin du Gard se trouvent, sans exception, dans les trois volumes de la Pléiade qui contiennent ses oeuvres; mais pour souligner leur contexte, nous avons cité les éditions originales. Les abréviations utilisées dans les notes sont les suivantes: O. C. = *Oeuvres Complètes de Roger Martin du Gard*; M. = *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*; C. G. = *Correspondance avec André Gide*; Jal = *Journal de Martin du Gard*; Souv. = *Souvenirs autobiographiques et littéraires*.

¹ Dans *Souv.*, mentionné encore sous ce titre.

C'est un des symptômes de la crise que traverse le genre. Il est vrai que nous sommes devenus plus prudents en parlant de crise aujourd'hui, puisque l'expérience montre que le roman n'a cessé de garder sa place dominante parmi les genres. Mais à l'époque, Martin du Gard, Thomas Mann et d'autres écrivains remarquables ont éprouvé le sentiment de la défaite du monde bourgeois et, avec lui, du roman bourgeois qu'ils cultivaient. Thomas Mann cite le livre de Harry Levin sur *Joyce*: „As his subject-matter reveals the decomposition of the middle class, Joyce's technique passes beyond the limits of realistic fiction. Neither the *Portrait of the Artist* nor *Finnegans Wake* is a novel, strictly speaking, and *Ulysses* is a novel to end all novels". Cela vaut aussi, ajoute Thomas Mann, pour *la Montagne magique*, pour *Joseph* et pour *le Docteur Faustus*, et la question que formule T. S. Eliot — „whether the novel had not outlived its function since Flaubert and James, and whether *Ulysses* should not be considered an epic" — est celle même que je me pose, à savoir si, en vérité, ce qui peut aujourd'hui entrer en compte dans le domaine du roman n'est pas ce qui ne relève plus du roman.²

Au milieu de notre siècle Thomas Mann et, à sa manière, Roger Martin du Gard considèrent que l'ère de l'humanisme bourgeois s'éclipse et que le monde entre dans une nouvelle constellation encore inconnue, comme le dit Zeitblom dans *le Docteur Faustus*.³ Thomas Mann juge que le bourgeois, ayant joué son rôle, sort de la scène de l'histoire, et que le roman, celui au moins qu'il peut encore entreprendre, ne peut être que la chronique de cette „sortie". Cela veut dire qu'il ne reste plus à écrire que le *dernier* roman, l'achèvement de la création romanesque; et même celui-là ne peut plus être un *vrai* roman, dans le sens où il se prend au sérieux. Thomas Mann est convaincu que seule la parodie du roman est possible désormais. En écoutant Bruno Frank, lors d'une soirée littéraire, il remarque: „C'est curieux: il se sert, avec le plus grand sérieux, du style narratif humaniste de Zeitblom. En matière de style, je ne connais, à proprement parler, que la parodie. Je suis par là proche de Joyce."⁴

Le Docteur Faustus est effectivement la parodie du roman, dans le sens où *Don Quixote* est celle du roman courtois et de tout un monde en voie de disparition. Le roman de Thomas Mann est une parodie à plusieurs titres. Il est celle du mythe de Faust, du roman populaire et du chef-d'oeuvre goethéen; il le devient, techniquement, par le fait que l'histoire est écrite par un brave professeur de lycée, un homme de lettres dilettante.

A l'opposé de Thomas Mann, Martin du Gard ne cherche pas à critiquer, mais plutôt à défendre les idées de l'humanisme bourgeois. C'est pourquoi il

¹ Voir *Die Entstehung des Doktor Faustus*, in Thomas MANN: *Gesammelte Werke*, Aufbau Verlag, Berlin, 1956, t. XII, p. 238.

² *Gesammelte Werke*, éd. citée, t. VI, p. 479.

⁴ *Die Entstehung des Doktor Faustus*, p. 213.

entreprennent de leur dresser une statue dans la figure de Maumort, „héros positif” représenté sans nulle ironie ou critique, ou même sans distanciation.⁵ En réalité, Martin du Gard se rend compte, lui aussi, de la crise du roman, mais cela revient pour lui à éprouver le sentiment grandissant de sa propre inactualité aux yeux des générations futures. La reconnaissance de cette crise ne provoque en lui que des accents élegiaques, pathétiques et tragiques, et contribue certainement à son découragement, au sentiment d’inutilité de la lutte de Sisyphe qu’il mène pour achever son roman.⁶

Que l’on puisse ou non achever un roman, cela dépend de la manière dont on interprète la totalité objective qu’il est appelé à représenter. Il est évident que la richesse de la réalité objective est telle qu’aucun roman-fleuve ne pourrait l’embrasser. Les entreprises gigantesques qui avaient cette ambition sont toutes restées nécessairement inachevées, telle la *Comédie Humaine* de Balzac, ou le cycle romanesque de Zola, ou même l’oeuvre proustienne, l’univers intérieur de l’homme étant aussi inépuisable que l’extérieur. Une vie n’a pas suffi, à Musil non plus, pour faire le compte, dans son roman-fleuve sans rivages, de tous les problèmes sociaux et philosophiques que proposait le début du siècle.

La totalité objective n’exige, en réalité, que la représentation des aspects principaux du sujet choisi. Si celui-là se révèle d’emblée inépuisable, le roman sera nécessairement impossible à achever. Si Thomas Mann a réussi à terminer son *Docteur Faustus* en quatre ans, c’est que la tâche entreprise, la présentation de l’esprit allemand sous forme de la parodie du mythe faustien, n’exigeait de lui qu’une totalité relative, apte à être saisie et contenue dans un roman.

Ce que Martin du Gard a envisagé, en revanche, était une oeuvre gigantesque qui devait dépasser, dans ses objectifs et dans ses dimensions, tout ce qu’il avait créé auparavant. Il se proposait d’embrasser dans son roman la période allant des années soixante-dix du siècle dernier au milieu de notre siècle, c’est-à-dire non seulement celle déjà représentée dans *Jean Barois* et dans *les Thibault*, mais aussi les décennies critiques qui avaient suivi la première guerre mondiale.⁷ Il a lutté pendant onze ans avec cette matière pour ne terminer, en fin

⁵ „Je crois pouvoir faire de Maumort une belle figure . . . Une figure *exemplaire*, qui serait comme mon testament.” (*Jal*, 11 mai 1941, in *O. C.*, I, pp. CIII—CIV.) „ . . . le testament d’une génération à la veille d’une scission complète entre deux âges de l’humanité.” (*Jal*, 11 avril 1942, *ibid.*, p. CIX.) „Je vois très bien déjà quelle sorte de grande figure cela peut être. Dans la tradition de Luce de *Jean Barois* — mais matiné de Lyautey (pour le côté grand seigneur); très français, et même assez XVIII^e siècle, par une certaine liberté d’esprit et de moeurs.” (*Jal*, 16 juillet 1941, *ibid.*, p. CV.)

⁶ „Nous sommes des survivants, des anachronismes encombrés de vieux concepts pareils à des gardiens de musée dans leurs antiquailles.” (*C.G.*, 25 avril 1945.) „ . . . avec l’impression de broder un motif sur une vaste trame qui n’a aucune chance d’être jamais couverte en son entier . . . Avec l’impression aussi que le temps des grandes tapisseries est passé.” (*C.G.*, 10 août 1947.) „Ce que j’écris me semble extraordinairement inactuel, et bien peu fait pour intéresser mes contemporains . . .” (*C.G.*, 10 mars 1949.)

⁷ Voir *Résumé de la biographie de Maumort, M.*, pp. 3—8.

de compte, que deux parties considérables du roman projeté; il est vrai que celles-là, dans une rédaction plus ou moins définitive, approchent en dimension *les Thibault*.⁸

Martin du Gard a très bien compris que la forme traditionnelle, tolstoïenne du roman, qu'il avait adoptée pour *les Thibault*, ne lui permettrait jamais d'aller jusqu'au bout de l'action qui s'enliserait dans les épisodes. C'est ce qu'il cherchait à éviter, entre autres, en choisissant le genre combiné du journal et des mémoires. „L'avantage du journal, dit-il, est justement de pouvoir conter vite, sauter par-dessus les détails, condenser, maintenir un rythme vif, n'insister que sur le particulier, l'essentiel.”⁹ A l'origine, il ne voulait pas même suivre la chronologie dans la biographie de son colonel, pour échapper à l'obligation de présenter l'histoire de quatre-vingts ans avec une précision et une profondeur égales. Dans cette oeuvre qu'il considérait comme son testament spirituel, il cherchait plutôt à faire la somme des idées et des expériences d'une génération; le genre du journal et des mémoires se prêtait mieux à ce dessein. Mais Martin du Gard ne pouvait se renier: malgré la narration à la première personne, il fait un roman objectif — avec la différence que, cette fois, le rôle de l'auteur omniscient, justificateur, observateur impartial est rempli par son protagoniste qui transmet directement son message. Martin du Gard ne pouvait changer de voie, s'engager dans celle de Gide ou de Proust: son roman devait être écrit à la manière du journal d'Antoine.

L'auteur souligne qu'il n'est pas identique à son héros, dont la vie, les origines, l'éducation et le destin diffèrent essentiellement des siens; c'est naturellement vrai.¹⁰ Mais puisqu'il voulait incarner en Maumort les meilleures qualités du Français, ce que le vieux colonel pense, voit ou raconte doit être nécessairement vrai. L'idée que le narrateur pourrait se tromper dans les jugements qu'il porte sur lui-même et sur le monde est exclue d'emblée.

Le genre du journal et des mémoires a obligé l'auteur — qui s'en est très bien rendu compte — à narrer les événements, au lieu de les représenter directement. Il note dans ses *Souvenirs autobiographiques*: „. . . j'ai de plus en plus conscience que cette forme, en me privant de la possibilité de présenter mes personnages en *action*, en m'obligeant à les expliquer au lieu de les laisser parler et agir, m'a interdit l'usage de mes dons les plus naturels (. . .) Dès que je suis contraint à commenter un caractère, analyser un sentiment, j'éprouve

⁸ *Les Thibault* — 1823 pages; *Maumort* — 1059 pages, sans compter celles retranchées pour des raisons de dimension ou de rédaction.

⁹ Ms. Antibes, 12 septembre 1942. Cité par André DASPRE, *Sur la genèse du roman*, M., p. XLI.

¹⁰ „Maumort doit exister par lui-même. Maumort doit être très différent de moi, — ne fût-ce que par sa formation d'esprit, son hérédité aristocratique, sa carrière militaire, etc.” (*Jal*, 16 juillet 1941, O.C., I, p. CV.)

de l'embarras, et m'en tire avec gaucherie. (École de Tolstoï, et non école de Proust . . .) Or, la forme du journal me condamne à l'explication, à l'analyse."¹¹

Instruit par cette vérité, Martin du Gard a essayé de revenir à la forme du roman objectif adoptée pour *les Thibault* et pour *Vieille France*; il pensait aussi à faire de *Maumort* un cycle de nouvelles, liées entre elles par la seule figure du personnage principal.¹² Mais des récits projetés un seul a été achevé, le petit chef-d'oeuvre de *la Noyade*,¹³ écrit lui-même sous forme de journal. Cette expérience renforça la conviction de l'auteur que la représentation réflexive était inhérente à son dessein et qu'il ne pouvait s'en écarter.

Cette forme de narration aurait exigé un style subjectif: Martin du Gard aurait dû écrire son roman à la manière de *Maumort*. La personnalité du colonel en offrait la possibilité; pourtant, ce style individuel, personnalisé, n'apparaît que par-ci, par-là, car le personnage est devenu tellement identique à son auteur qu'il finit par relater ses souvenirs dans le style transparent de celui-là. Le ton objectif et la vision subjective se heurtent dans un conflit que l'auteur n'a pas réussi à résoudre. Il était cependant conscient du danger que son héros ferait sien son style impartial, dépourvu de toute individualisation.¹⁴

En travaillant sur son roman, Martin du Gard se rend compte avec stupeur de la difficulté grandissante qu'il éprouve à formuler les réflexions politiques du vieux colonel. Tout va bien tant que *Maumort* relate ses propres impressions: la débâcle de la France qu'il a vécue retiré dans sa propriété, sa rencontre avec les occupants allemands, à qui il refuse d'abord d'adresser la parole, tout comme le héros de *Vercors* — mais *Maumort* ne peut pas persister dans cette attitude, car Martin du Gard a besoin de présenter quelques types caractéristiques des officiers nazis dans leurs contacts et leurs discussions avec le héros. A défaut d'action et de conflit, ces conversations prennent la forme d'un essai — ce qui n'a rien de blâmable en soi, quand les idées développées sont suffisamment intéressantes et originales. L'essai gagne de plus en plus de place dans le roman moderne; dans un certain sens, *le Docteur Faustus* et *l'Homme sans qualités* sont aussi des romans-essais. Mais Martin du Gard se débrouille mal avec ses essais intercalés. L'héritage naturaliste, qui confond le typique avec le général, rend la tâche presque insoluble à l'écrivain: *Maumort* doit penser et sentir comme tous les bons patriotes; ses idées sont, par conséquent, généralement reçues et consacrées. Dans ces conditions, il était difficile de rendre ses réflexions de manière que ces essais, outre l'élégance d'une tech-

¹¹ *Jal*, 8 avril 1943, *ibid.*, pp. CXVI—CXVII.

¹² „J'imagine assez bien plusieurs volumes de nouvelles détachées, mais dont le personnage central serait le plus souvent *Maumort*; et où souvent aussi les personnages secondaires seraient les mêmes, à des moments divers de leur existence." (*Jal*, *ibid.*, p. CXVIII.)

¹³ Sur le moment de la rédaction, voir *M.*, Notes, pp. 1156—1162.

¹⁴ „ . . . l'emploi du *je*, et cette forme de «journal» m'ont insensiblement amené à écrire en mon nom, à me substituer à *Maumort*; et cela, de plus en plus . . ." (*Jal*, 18 février 1942, p. CVII.)

nique parfaite, comportent aussi des vues originales. L'auteur est particulièrement embarrassé quand il s'agit des remarques et des commentaires politiques quotidiens de Maumort, qui ne diffèrent pas de ceux des journaux : or ils ne méritent pas d'être reproduits. Martin du Gard est toujours resté étranger au journalisme politique.¹⁵

Il ne veut pas renoncer, cependant, aux réflexions que fait son héros sur le présent. Il note dans son journal : „Les récits que fait Maumort de son enfance évoquent les années 1870—1880 ; ils ont fatalement une couleur démodée ; et le livre donnerait une impression encore plus désuète si le lecteur n'avait pas sans cesse, par des allusions à la période 44 et 45, le sentiment que ce vieux bonhomme [. . .] est néanmoins un de nos contemporains, enraciné dans le même temps que nous [. . .] C'est donc par raisonnement plus que par goût que j'insère dans le Journal ces réflexions sur l'actualité.”¹⁶

Thomas Mann n'a pas à s'inquiéter de ce que Zeitblom, interrompant la biographie de Leverkühn pour commenter les événements de la guerre présente, se fasse l'écho de pensées communes à tous. Maumort, lui, souhaite comme tous ses compatriotes la défaite des occupants allemands, et prend même part, dans la mesure où son âge le permet, à la résistance nationale. Le brave humaniste allemand, Zeitblom, est loin d'avoir une situation aussi nette. Quelque fort que soit son désir secret de voir l'armée hitlérienne battue, il reste allemand et déplore la ruine de sa patrie, de plus, il craint pour la vie de ses fils luttant au front, et pour la sienne propre. Cette situation contradictoire et cet état d'âme ambivalent prêtent une tension dramatique à ses réflexions et en font une lecture bouleversante.

Martin du Gard en est toujours aux premiers chapitres de son roman, quand la guerre prend fin en 1945 ; une fois de plus, l'histoire l'a dépassé, comme cela s'est produit quand il écrivait *les Thibault*. Il est vrai que ce changement n'influe pas sur l'objectif principal de son roman, qui était de faire la synthèse, dernier des Mohicans, des expériences de sa génération, et de peindre un tableau panoramique de l'époque qui, il en était convaincu, allait définitivement disparaître. Mais le but immédiat — polémique, au nom de ses confrères de la NRF, contre les arguments pétainistes et contre l'idéologie nationale-socialiste — a été pourtant dépassé par le temps.

Le public occidental mal informé, dont Martin du Gard aussi, n'a pu prendre connaissance de toute l'étendue et de l'horreur des crimes nazis qu'après la guerre. Les réflexions de Maumort, datées du début des années quarante, reflètent une vision du monde que le colonel pouvait avoir alors, mais il serait absurde qu'elles expriment l'opinion ultérieure de Martin du Gard sur

¹⁵ „Que voulez-vous qu'il (Maumort) dise du procès du cardinal hongrois ? Le meilleur qu'il pourra dire a été dit dans la presse et les revues . . . le présent alourdit d'un fatras indigeste les évocations du passé.” (*C.G.*, 10 mars 1949.)

¹⁶ *Jal*, 2 novembre 1947, p. CXXXIV.

les atrocités du régime hitlérien. L'écrivain croyait, en tout cas, qu'il ne pouvait prêter ses propres connaissances ultérieures à son héros sans falsifier la vérité historique, à moins que celui-là ne commençât son journal plus tard, à la fin de la guerre. Mais dans ce cas, il fallait le rajeunir de quatre ans au moins, pour qu'il ne fût pas, en 1945, presque octogénaire, suspect de sénilité. Cependant, faire naître Maumort en 1870, au lieu de 1866, exigeait la transformation de toute la biographie projetée, et la modification, conformément aux nouvelles dates, des chapitres déjà terminés : tâche décourageante que l'auteur n'a pu mener à bien qu'en partie ; la modification systématique des dates incombait à André Daspre, rédacteur du volume de la Pléiade.

Au lieu de remanier les passages du Journal ayant trait aux événements de la guerre, Martin du Gard s'essaya au genre du roman épistolaire. Il espérait que cette forme permettrait à son héros d'errer librement entre le passé et le présent et de choisir sans contrainte aucune dans la riche matière biographique et historique de soixante-dix années.

Entre 1945 et 1950, l'auteur a, en effet, terminé neuf lettres ; mais il a dû se rendre compte que cette forme n'apportait pas non plus de solution à ses problèmes, au contraire : il en surgissait de nouveaux. Selon ses plans, Maumort devait adresser ses lettres à son ami, le médecin Gévresin : mais cela entraînait la nécessité de dessiner aussi le portrait du destinataire, naturellement différent de celui de Maumort. La forme épistolaire mettait en même temps une certaine limite aux confessions : un homme de la classe de Maumort ne pouvait se livrer avec la même franchise dans ses lettres que dans son journal.

Martin du Gard perd courage, et emploie ce qui lui reste d'énergie à rédiger et à corriger les chapitres évoquant le passé lointain ; aussi ces pages sont-elles les plus réussies, les plus soigneusement travaillées. L'auteur note qu'il les écrit au courant de la plume, sans s'embarasser de références au présent, dont il s'éloigne intérieurement de plus en plus.¹⁷

Au milieu de tels obstacles, le roman n'a pu être mené à bien selon le projet original ; mais tout le travail de onze ans n'était finalement pas perdu. Le mérite en revient incontestablement à André Daspre qui, après une heureuse sélection, a organisé le manuscrit en *un tout romanesque*. (Des notes riches et compétentes contiennent les pages retranchées et tout ce qu'il faut savoir de la genèse et pour la compréhension du manuscrit.) Le titre du volume, *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, est aussi une trouvaille de Daspre, par analogie à *Jean Barois* et aux *Thibault* ; la forme définitive qu'il a donnée au manuscrit aurait mal toléré les titres que projetait l'auteur, qui parle, dans son journal et dans ses lettres, tantôt du *Journal*, tantôt des *Mémoires* ou des *Souvenirs du Colonel de Maumort*.

¹⁷ Cf. *Jal*, 20 janvier 1947.

Il est évident que l'impression de totalité n'aurait pu être obtenue, malgré toute l'ingéniosité du travail rédacteur, si Martin du Gard n'avait pas épuisé, pendant les onze années de la genèse de son roman, tout ce qu'il avait à dire. Nous n'avons pas le tableau panoramique qu'il voulait faire d'une époque de l'histoire sociale; il nous a pourtant laissé son „testament spirituel" dans la figure de Maumort, qui incarne les meilleures traditions de la culture et de l'esprit français, et de l'humanisme bourgeois. Dans le destin de son héros, il a su représenter aussi, comme un jugement formulé par l'époque moderne, l'échec tragique des traditions et des valeurs anciennes, le processus par lequel Maumort et ses semblables glissent du centre à la périphérie de la vie, pour n'être plus que des extravagants aux yeux de la nouvelle génération.

Le roman, dans la rédaction de Daspre, ne vise pas plus haut, et puisqu'il réalise cet objectif, il nous donne l'impression d'un tout achevé. Nous regrettons que Martin du Gard n'ait pas fait les chapitres ultérieurs qu'il avait projetés, mais nous ne ressentons pas leur absence. Ce qui importait à l'auteur, c'était d'écrire „le crépuscule" de Maumort, de faire la somme, à travers son héros, des expériences d'une vie, et de jeter un regard lucide, des sommets de la vieillesse, sur son évolution physique et morale, sur son enfance et sur sa jeunesse. Au seuil de la maturité, l'éducation de Maumort est terminée; la partie médiane manquante n'aurait représenté que le comportement de l'homme aux idées et au caractère déjà établis dans les péripéties de la vie, dans son mariage manqué — une variante de celui de Jean Barois — et dans sa carrière d'officier, dont les aspects militaristes intéressaient peu cet écrivain par excellence *civil*; le résumé des événements qu'offre le volume remplace suffisamment cette partie absente.

André Daspre qui, dans l'introduction du volume, analyse en détail la genèse du roman, les projets de Martin du Gard et ses propres principes et méthodes de rédacteur, ne suit pas, finalement, le plan de l'auteur. Celui-là, après plusieurs modifications, aurait représenté un Maumort septuagénaire retiré dans sa propriété et qui, à l'approche des Allemands, brûle ou enterre son journal intime, plein de remarques critiques sur le fascisme. D'une façon ou d'une autre, le journal est détruit. Pour le remplacer, Maumort se remet à écrire ses souvenirs, mais ce récit prend de plus en plus la forme des mémoires. Aussi Daspre enlève-t-il, dans la version définitive, les dates qui, dans le manuscrit, introduisaient les notes du journal. Et, comme les références au présent (1941, 1944) ont perdu leur signification au cours du temps, le rédacteur a jugé bon de renverser l'ordre des fragments et de suivre celui de la biographie.

Cette construction présentait plusieurs avantages pratiques. La structure du roman devient par là plus homogène et plus claire; les souvenirs qui présentent la famille, l'enfance et la jeunesse du héros suivent les meilleures tra-

ditions de la littérature réaliste. Maumort brosse un tableau véridique et saisissant de la vie quotidienne des familles de propriétaires à la fin du siècle dernier ; il évoque son père, officier en retraite, sa soeur Henriette qui remplace la mère disparue et ses premiers maîtres qui, avec leurs excellents dons pédagogiques, ont éveillé en lui la curiosité intellectuelle. Il ne passe pas non plus sous silence les problèmes sexuels qui hantaient son enfance à l'âge de la puberté ; sa franchise dépasse même celle des *Confessions* de Rousseau. Au début des années cinquante, il fallait encore une certaine hardiesse pour parler aussi ouvertement dans un roman de l'homosexualité et de l'onanisme enfantins ; mais le défilané aux tabous perd rapidement son actualité. Trente ans plus tard, les „audaces" de Martin du Gard n'ont plus rien de choquant ; il est vrai qu'il n'a jamais cherché à faire sensation. Les conseils pédagogiques de Maumort ont également perdu leur nouveauté. La rigoureuse morale religieuse du siècle dernier n'a plus cours, et dans la société permissive de nos jours les problèmes sexuels de la jeunesse se présentent aussi différemment. Mais le défaut de l'actualité pédagogique n'enlève rien à la valeur littéraire de ces pages qui évoquent, telle une Atlantide engloutie, l'enfance de Maumort : pages excellentes dans leur qualité de roman, dignes des grands sommets de la littérature française de confession.

Malgré la description objective et réaliste, on décèle des réminiscences proustiennes dans les souvenirs qui raniment les années étudiantes de Maumort à Paris, où il fréquente la famille Chambost-Levadé, celle de son oncle Éric, historien érudit de la littérature. Une série de portraits remarquables présentent l'oncle, membre de l'Institut, éminent représentant du rationalisme sceptique libéral de la fin du siècle, ou Tante Ma, affectueuse et intelligente, dont le salon offrait au jeune Maumort l'occasion de rencontrer quelques-uns des meilleurs esprits de l'époque, comme Renan, Taine et Brunetière. Bien que sa vision du monde se soit formée au milieu de ces célébrités et sous leur influence, ce que Maumort évoque de ces personnages, ce ne sont pas leurs pensées philosophiques, politiques ou littéraires qui figurent dans tous les bons manuels, mais leurs qualités et leurs défauts personnels. Cette partie du roman manque pratiquement d'action, et consiste seulement en une succession de portraits.

Celui de la première maîtresse de Maumort, la Martiniquaise Doudou, sa famille et son entourage présentent une image toute différente. Le rôle que Doudou joue dans le roman rappelle celui de Rachel, la Juive rousse, auprès d'Antoine, et exprime la conviction de Martin du Gard que parmi les interdits et les refoulements moraux de la société contemporaine, le bonheur, la joie libre de l'amour et de la chair ne sont possibles qu'en dehors des milieux bourgeois.

Les portraits qu'offre le roman sont, pour la plupart, immobiles ; celui de Doudou est une des rares exceptions : le caractère de la jeune Noire toujours

iante se dessine dans le mouvement, dans l'action, au cours d'une histoire entière.

Le contrepoint de l'épisode de Doudou est le rôle de Claire Saint-Gall, uture épouse de Maumort. Les portraits des jeunes bourgeoises catholiques, belles et bien élevées, sont, malheureusement, trop uniformes dans les oeuvres de Martin du Gard. La préfiguration de Claire, Cécile, est conduite à l'autel par Jean Barois et, tout comme le savant libéral voit échouer son mariage à cause du catholicisme borné de sa femme, Maumort, à son tour, est réduit au divorce quand il découvre, sorti du premier vertige de l'amour, les conflits religieux et idéologiques qui le séparent de sa femme.

L'ombre de l'amour incestueux entre frère et soeur, étouffé par les préjugés bourgeois, plane sur la représentation des rapports tendres et affectueux de Maumort avec sa soeur Henriette. Malheureusement, Martin du Gard se répète, une fois de plus: il a déjà donné des variations plus heureuses sur ce sujet dans *la Confiance Africaine* et dans *les Thibault*. Le motif prend cependant une tournure nouvelle grâce au mariage d'amour surprenant et peu croyable de la soeur, semblable aux blondes divinités germaniques, avec le fils chétif, presque invalide, du propriétaire voisin, que Maumort imagine mal en compagnon digne d'Henriette, même s'il réussit à s'expliquer, tant bien que mal, cet attachement bizarre. Le dernier chapitre de cette partie est une démonstration pédagogique du rôle déterminant des gènes dans le destin de l'individu. Après la mort prématurée de son mari, Henriette adopte une enfant blonde d'une beauté féérique, Emma, mais elle a beau lui assurer toutes les conditions de la culture, de l'éducation et de l'ascension sociale: la curiosité de l'enfant ne dépasse pas les soins ménagers.

L'histoire de Maumort à l'âge de la maturité n'a pas été écrite, comme nous l'avons déjà dit. Nous le retrouvons en 1941, au moment de l'invasion de la France: ce sont des pages vigoureuses qui évoquent la débâcle, telle que Maumort l'a vécue dans sa propriété. Les événements de l'occupation sont „romancés”, dans ses souvenirs, par la présentation de quatre officiers allemands, quatre types de nazis convaincus, dont Maumort ne peut, naturellement, discuter les arguments que dans son Journal. Puisque Martin du Gard n'avait plus le courage ni l'envie de remanier ces passages, les portraits et les idées qu'il y développe reflètent sa pensée du début des années quarante.

Dans le chapitre final, qualifié d'épilogue, de l'autobiographie ou des mémoires, Maumort fait le bilan de sa vie. Il est resté seul, et sa franchise un peu brusque l'a empêché de faire carrière: il n'a même pas obtenu le grade de colonel (dans les notes antérieures de Martin du Gard, Maumort figure encore comme colonel; l'auteur ne l'abaisse au rang de lieutenant-colonel que dans les dernières variantes, pour faire ressortir l'échec de sa carrière).¹⁸

¹⁸ Pour simplifier, nous continuerons à appeler Maumort colonel.

Maumort peut pourtant se dire heureux car il a réussi à garder, au cours de sa longue vie, son jugement critique indépendant et, fidèle à ses propres principes moraux, il a toujours pu assumer la responsabilité de ses actions et vivre en paix avec lui-même.

Les dernières lignes rendent compte de la mort de Maumort; Martin du Gard les a écrites à l'avance, pour que les mémoires ne restent pas inachevés au cas de sa mort subite. Il a fait deux variantes de cette nouvelle, présentée sous forme de note de l'éditeur: dans l'une, le colonel rongé de souffrances physiques croissantes met fin lui-même à ses jours, dans l'autre, il s'éteint en plein sommeil.¹⁹

André Daspre fait suivre, logiquement, les chapitres autobiographiques des lettres adressées à Gévresin. Selon l' „Introduction”, publiée en note, les neuf lettres sont entrées en possession de l'auteur après la mort de Gévresin et de Maumort, et il décide de les faire paraître dans son roman. Leur intérêt est de nous renseigner sur les derniers mois de la guerre et sur les débuts de la Libération, sur le rôle qu'a joué Maumort dans la Résistance et sur son projet de transformer sa demeure, après la guerre, en une sorte de foyer littéraire ou de sanatorium pour étudiants et jeunes professeurs. Cette situation aurait permis à Martin du Gard de confronter les idées de son héros avec celles de la nouvelle génération — mais ces lettres et ces chapitres n'ont pas pu être écrits.

Les liasses du manuscrit de l'auteur contenaient aussi une série de „boîtes noires” renfermant soixante-dix dossiers où il avait réuni, groupées selon les sujets, ses idées dont Maumort devait être l'interprète. Elles se rapportent à soixante-dix problématiques différentes, de la politique à l'éducation et à la littérature, et auraient, en effet, beaucoup enrichi l'image humaine et intellectuelle de Maumort. Dans ce „livre des pensées”, le personnage s'identifie définitivement à l'auteur, et il est évident que les courts essais et réflexions que publie Daspre après une certaine sélection, dans la dernière partie du volume, constituent l'expérience d'une vie et le testament spirituel de Martin du Gard.

Il faut avouer cependant que ces idées, quelque sages, honnêtes et vraies qu'elles soient, n'éveillent plus aucune émotion intellectuelle; même pas celles qu'on aurait envie de discuter. Martin du Gard a confessé plusieurs fois qu'il

¹⁹ „Car c'est une oeuvre qui pourra indéfiniment s'accroître et se parfaire; une oeuvre qui ne sera jamais achevée pour moi et qui cependant pourra être, à n'importe quel moment, interrompue par ma mort. Il suffira de quelques points de suspension et d'une note de l'éditeur: «Ici se termine le manuscrit du colonel de Maumort, terrassé par une congestion dans la nuit du . . . »” (*Jal*, 15 mai 1942, p. CX.)

ne se considérait pas lui-même comme un penseur original; nous devons admettre qu'il voyait juste.²⁰ Le problème que cela soulève dans sa dernière oeuvre, c'est que ses vues, intégrées dans les romans précédents comme les réflexions des personnages, reçoivent un rôle indépendant dans *le Lieutenant-Colonel de Maumort*, et devraient parler pour elles-mêmes dans un esprit instructif ou pédagogique. Mais elles ne sont suffisamment originales ni par leur contenu ni par leur forme. Il est vrai que l'officier cultivé qu'était Maumort n'aurait pu avoir l'esprit brillant d'un La Rochefoucauld.

La lecture des maximes et des réflexions ainsi réunies de la „boîte noire” est pourtant utile et instructive, justement parce qu'elles ne sont pas seulement celles de l'écrivain et de son héros, mais caractérisent aussi la pensée et la vie de la plupart des intellectuels libéraux de nos jours.

En fin de compte, nous devons nous féliciter d'avoir enfin à notre disposition, vingt-cinq ans après la mort de l'auteur, *le Lieutenant-Colonel de Maumort*, même si ce livre posthume n'égale pas les deux grandes oeuvres de Martin du Gard, *Jean Barois* et *les Thibault*. Selon la remarque pertinente de Clément Borgal²¹, des générations ont pu se reconnaître partout en Europe, après *Lucien Leuwen* et *La Chartreuse de Parme*, dans les figures de Jean Barois et des deux Thibault, et de nos jours encore les jeunes sont confrontés aux mêmes alternatives, lorsqu'ils doivent choisir, comme jadis Jean Barois, entre la foi et le bon sens, ou entre l'exemple du médecin Antoine et celui du révolutionnaire Jacques. En revanche, le lecteur d'aujourd'hui, qu'il soit jeune ou âgé, aurait du mal à s'identifier au personnage et aux idées de l'officier en retraite, isolé dans sa propriété — même s'il admire sa figure exemplaire et les nobles traditions qu'il incarne. On ne pourrait nier, à moins d'être un partisan prévenu des bravoures stylistiques du roman moderne, les remarquables qualités littéraires de l'oeuvre posthume et, en ce qui concerne *la Noyade*, nouvelle intercalée dans le roman, elle est incontestablement une des perles de la littérature française, digne de figurer dans les anthologies avec les meilleurs récits de la littérature mondiale.

L'accueil de la critique n'a pas été unanime. „Martin du Gard revisité: déception” — a-t-on pu lire dans *Figaro-Magazine* (5 novembre 1983). „Trop d'impression de déjà vu . . . Le réalisme devient ici naturalisme”, concluait Clément Borgal dans *La République du Centre* (28 septembre 1984). Pour Bernard Alluin (*Esprit*, mars 1984), en revanche, la publication du livre est un événement littéraire, et il voit en Maumort le Montaigne des temps présents. André Brécourt, dans le *Figaro Aurore* (16 septembre 1984), ne tarit pas d'éloges: „C'est dans son état d'inachèvement, et lu encore dans sa qua-

²⁰ Son héros Maumort ne l'est pas non plus. Dans les Dossiers de la Boîte noire on lit: „Maumort n'est pas un penseur . . .” (*M.*, p. 913.)

²¹ *La République du Centre*, 28 septembre 1984.

lité d'oeuvre posthume que nous devons chercher nos vrais motifs d'admiration. Que René Char a eu raison d'écrire un jour : «L'inaccompli bourdonne d'essentiel»⁷⁷.

Nous pensons, pour notre part, que la vérité se trouve à mi-chemin entre les jugements excessifs cités plus haut. Nous sommes convaincus que *le Lieutenant-Colonel de Maumort*, malgré ses défauts, enrichit non seulement l'oeuvre de Martin du Gard, mais aussi la littérature française du XX^e siècle, d'une pièce belle et significative.

Un chapitre des avatars de Robinson Crusoé
Michel Tournier: VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE

Il y a des histoires dans la littérature mondiale qui hantent les écrivains de tous les temps; à chaque époque, on ressent le besoin de réécrire ces histoires universellement connues et d'y ajouter quelque chose ou d'en modifier la signification. L'histoire de Robinson Crusoé, le naufragé solitaire dans une île déserte, est une de ces histoires fondamentales. C'est à Daniel Defoe, qui publia en 1719 *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, que revient le mérite d'avoir créé un des mythes les plus connus de l'époque moderne.

En 1967, Michel Tournier publie son premier roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, où nous retrouvons les héros et certains éléments significatifs de Defoe. Quant à la conception du mythe littéraire, nous tiendrons à la formule proposée par Pierre Albouy¹, pour qui le mythe implique le récit. „Le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté et par les significations nouvelles qui y sont ajoutées.” A ce propos il faut mentionner que l'auteur de *Vendredi* nous fait connaître ses définitions du mythe qu'il conçoit comme „une histoire fondamentale”, „un édifice à plusieurs étages”, „une histoire que tout le monde connaît déjà”.²

Dans cet article, nous nous proposons une lecture parallèle des deux romans dans l'intention de démontrer que les éléments thématiques qui se retrouvent dans les deux textes sont porteurs de significations différentes. Nous nous efforçons d'en déterminer la nature.

Tout en créant un roman original, Michel Tournier réécrit le *Robinson Crusoé* de Defoe, plus exactement, il en réécrit une certaine partie. Seules la période de la vie solitaire et celle de la cohabitation avec Vendredi retiennent l'attention de l'auteur.

¹ P. ALBOUY: *Mythes et mythologies dans la littérature française* (Paris, Armand Colin, 1969), p. 9.

² M. TOURNIER: *Le vent Paraclét* (Paris, Gallimard, 1977), pp. 188—189. Dans le chapitre „La dimension mythologique”, l'auteur démontre le mécanisme du mythe (pp. 49—211).

Dans le cas du *Robinson Crusoe* de Defoe, Paul Dottin³ parle de „composition désordonnée” ou plutôt „d’une absence de composition” qu’il attribue à la méthode d’écriture de son auteur. Pour Tournier, la composition de son oeuvre est une affaire de première importance. Le roman a une structure simple, linéaire, coupée en douze chapitres, précédés d’une introduction.

Parmi les éléments thématiques relevés dans les deux textes, nous aborderons tout particulièrement ceux de la construction d’un bateau, de l’installation dans l’île et de l’arrivée de Vendredi. Dans un contexte plus large, nous analyserons le rapport avec la nature et avec le temps, le rôle de l’écriture et le rôle de la sexualité dans les deux romans.

La construction d’un bateau

Pendant la période de la vie solitaire dans l’île, il y a deux éléments thématiques qu’on retrouve dans les deux romans: l’installation dans l’île et la construction d’un bateau. Ce qui frappe d’abord, c’est leur ordre inverse. Chez Defoe, Robinson, après avoir constaté qu’il est le seul rescapé du naufrage, commence des travaux d’installation définitive dans l’île, alors que le héros de Tournier, dans cette même situation, se met à la construction d’un bateau pour pouvoir partir.

Dans le roman de Defoe cet élément thématique n’occupe pas une place vraiment importante dans le déroulement des événements. Robinson, bien installé, vit déjà depuis longtemps dans l’île, lorsque l’idée de construire une embarcation l’effleure un jour. Chez Tournier, c’est au contraire le premier événement significatif du roman. La première décision prise par Robinson, c’est de construire un bateau.

„Entreprendre quelque chose ne pouvait avoir qu’un seul sens: construire un bateau de tonnage suffisant pour rallier la côte chilienne occidentale.”⁴ (23)

„Dès le lendemain, il entreprit la construction d’une embarcation qu’il baptisa par anticipation l’Évasion.” (25)

Ce sont les derniers mots du chapitre premier. Le chapitre II est consacré à deux grands échecs dans la vie solitaire de Robinson, d’une part la description de la construction du bateau et l’impossibilité de le mettre à l’eau,

³ P. DOTTIN: *Daniel De Foe et ses romans* (Paris, Les Presses Universitaires Françaises, 1924), p. 473.

⁴ M. TOURNIER: *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Paris, Gallimard, 1972). Dans nos citations, les numéros de pages renvoient à cette édition.

d'autre part l'expérience décevante de la souille.⁵ Dans les deux cas, nous avons une description des travaux, avec une indication précise de durée. Pendant la construction, les deux Robinsons ont le pressentiment d'un éventuel échec. Chez Defoe, il y a même anticipation: „Il est croyable que si j'eusse fait la moindre réflexion sur ma situation tandis que je construisais ma pirogue, j'aurais immédiatement songé au moyen de la lancer à l'eau, mais j'étais si préoccupé de mon voyage, que je ne considérai pas une seule fois comment je la transporterai.”⁶ Cette possibilité d'échec est vue dans une perspective nettement différente dans le cas du Robinson de Tournier où elle acquiert une valeur cosmique, philosophique.

„En vérité, une sourde angoisse le retenait, la peur d'un échec, d'un coup inattendu qui réduirait à néant les chances de réussite de l'entreprise sur laquelle il jouait sa vie.” (35)

La vie solitaire de Robinson commence par un échec qui sera suivi de plusieurs autres encore, mais c'est l'un des plus importants, non seulement parce qu'il est le premier, mais aussi parce que c'est celui-là qui révèle au héros la difficulté de l'acte solitaire et les problèmes qui découlent de l'absence d'autrui.

Installation dans l'île

Dans les deux romans, installation veut dire recréation de la civilisation perdue avec les moyens du bord. Cette installation est facilitée par la présence de l'épave contenant des provisions, des grains, des armes, des instruments, des objets de toutes sortes. Ces objets, „reliques de l'humanité”, serviront à perpétuer une vie civilisée dans le sens traditionnel du terme.

En faisant l'analyse de cet élément thématique, il est intéressant de relever les nombreuses correspondances dans les deux textes. Le „nouveau” Robinson entreprend la même conquête méthodique de l'île que „son frère lointain”, et ils oeuvrent tous deux à l'amélioration de leur situation matérielle. On retrouve les mêmes cultures de blé et de riz, la domestication des animaux, la fabrication d'objets divers, en un mot une organisation systématique pour exploiter toutes les ressources possibles de l'île. Cette exploitation bien orga-

⁵ Pour une interprétation psychanalytique de l'épisode de la souille, on peut se référer à F. STIRN. Gilles DELEUZE donne une analyse psychanalytique de l'itinéraire de Robinson ainsi qu'une interprétation philosophique de la problématique du monde sans autrui. Dans notre article, consacré à des éléments thématiques des deux romans, nous avons délibérément écarté ces deux possibilités d'approche. Cf. F. STIRN: *Vendredi ou les limbes du Pacifique, Tournier* (Paris, Hatier, 1983, Collection Profil d'une oeuvre); G. DELEUZE: *Postface Michel Tournier et le monde sans autrui* (Paris, Gallimard, 1972, Folio), pp. 257—283.

⁶ D. DEFOE: *Robinson Crusoe*, traduit de l'anglais par Pétrus Borel (Les Nouvelles Éditions Marabout, Verviers, Belgique, 1981), p. 142.

nisée, également présente dans les deux romans, nous paraît poussée à l'extrême dans le cas du *Robinson de Tournier*.

„Dès lors Robinson s'appliqua à vivre de rien tout en travaillant à une exploitation intense des ressources de l'île. Il défricha et ensemena des hectares entiers de prairies et de forêts, repiqua tout un champ de navets, de raves et d'oseille, espèces qui végétaient sporadiquement dans le Sud, protégea vingt ruches que les premières abeilles commencèrent à coloniser, creusa au bord du littoral des viviers d'eau douce et d'eau de mer dans lesquels il élevait des brèmes, des anges de mer, des cavaliers et même des écrevisses de mer. Il constitua d'énormes provisions de fruits secs, de viande fumée, de poissons salés et de petits fromages durs et friables comme de la craie, mais d'une conservation indéfinie.” (63)

A chaque instant on ressent l'absurdité de cette entreprise gigantesque qui peut être interprétée comme un clin d'oeil ironique à l'intention de Defoe, archétype du colonisateur britannique, et de toutes les tendances qui mettent l'idée de la croissance en biens matériels au centre de leurs préoccupations. Cette tendance à l'exagération et la démarche ironique sont les plus accentuées quand, en la personne de Robinson, c'est l'être social qui apparaît au premier plan. Dans ses efforts pour recréer la civilisation, Robinson veut sauvegarder les conventions de la vie sociale jusque dans ses moindres détails. C'est l'invention de la Charte de l'île avec son Code pénal qui en est le meilleur exemple.

Une autre remarque à faire à propos des différences au niveau de cet élément thématique c'est le fait que, dans le roman de Tournier, cet énorme travail d'organisation et d'exploitation est sans cesse dérangé par toutes sortes de défaillances physiques et morales du héros.

„En effet, l'observation de la Charte et du Code pénal, la purge des peines qu'il s'infligeait, le respect d'un emploi du temps rigoureux qui ne lui laissait aucun répit, le cérémonial qui entourait les actes majeurs de sa vie, tout ce corset de conventions et de prescriptions qu'il s'imposait pour ne pas tomber ne l'empêchait pas de ressentir avec une angoisse la présence sauvage et indomptée de la nature tropicale et, à l'intérieur, le travail d'érosion de la solitude sur son âme d'homme civilisé” (82)

Vendredi

Deuxième personnage dans le roman de Defoe, personnage-clé dans celui de Tournier, dont le titre est suffisamment explicite sous ce rapport. Après de longues années de solitude commence une aventure à deux. Les circonstances de l'arrivée de Vendredi à l'île sont presque identiques chez les deux auteurs, sauf un détail significatif. Chez Defoe, Robinson sauve réellement la

vie de Vendredi, tandis que, dans le roman de Tournier, il le lui fait seulement croire. La vie commune des deux hommes commence à peu près de la même façon dans les deux romans : Robinson détient le pouvoir, il est le représentant de la civilisation, cependant que Vendredi n'a qu'à obéir, qu'à apprendre et à suivre les instructions de son maître. Cette distribution des rôles se réalise sans problèmes dans le roman de Defoe et, dans un premier temps, chez Tournier aussi, avec une différence néanmoins dans l'attitude de Vendredi.

„— Évidemment il m'obéit au doigt et à l'oeil, et je suis bien étrange de m'en plaindre. Mais il y a dans cette soumission quelque chose de trop parfait, de mécanique même qui me glace . . ." (153)

Ce passage préfigure déjà la possibilité d'un autre Vendredi qui ne sera pas réduit au rôle de serviteur. Dans le texte de Tournier, on peut voir une image caricaturale de la manière dont Defoe représente le rapport entre homme „civilisé" et sauvage :

„Tout ce que son maître lui ordonne est bien, tout ce qu'il défend est mal. Il est bien de travailler nuit et jour au fonctionnement d'une organisation délicate et dépourvue de sens. Il est mal de manger plus que la portion mesurée par le maître. Il est bien d'être soldat quand le maître est général, enfant de chœur quand il prie, maçon quand il construit, valet de ferme quand il se consacre à ses terres, berger quand il se préoccupe de ses troupeaux, rabatteur quand il chasse, payeur quand il vogue, porteur quand il voyage, guérisseur quand il souffre, et d'actionner pour lui l'éventail et le chasse-mouches. Il est mal de fumer la pipe, de se promener tout nu et de se cacher pour dormir quand il y a à faire." (148—149)

Le conflit qui oppose Robinson à Vendredi peut être traduit par l'opposition civilisation/nature. C'est un conflit qui n'apparaît que dans le roman de Tournier, puisque dans celui de Defoe la supériorité de la civilisation représentée par Robinson n'est jamais mise en question. La figure de Vendredi dans le roman de Defoe est un personnage statique, caractérisé par deux traits principaux : sa docilité et son habileté. Par contre, le „nouveau" Vendredi nous apparaît comme un personnage dynamique dont la personnalité, toujours présente, se dévoile au fur et à mesure des événements, et Robinson en est conscient.

„Robinson devait bien s'avouer que Vendredi sous sa docilité empressée avait une personnalité, et que tout ce qui en émanait le choquait profondément et portait atteinte à l'intégrité de l'île administrée." (162)

Le tournant se produit avec l'explosion qui détruit l'île administrée et qui annonce un changement radical dans le rapport des deux personnages. Dès ce moment-là s'établit une espèce d'égalité entre eux pour aboutir ensuite à une inversion des rôles. Dans l'acheminement pour dépasser ses limites d'homme civilisé, Vendredi servira d'initiateur à Robinson : „Vendredi — encore plus vierge de la civilisation que Robinson après sa cure de solitude — sert à la

fois de guide et d'accoucheur à l'homme nouveau."⁷ Robinson veut devenir semblable à Vendredi, acquérir des attributs qui caractérisent son compagnon. „Soleil, rends-moi semblable à Vendredi. Donne-moi le visage de Vendredi, épanoui par le rire, taillé tout entier pour le rire.” (217) Par rapport au roman de Defoe, les rôles s'inversent complètement, et le conflit entre civilisation et nature, sous-entendu dans la relation Robinson—Vendredi, se résout au profit de ce dernier.

La nature et le temps

L'histoire de Robinson Crusôé se déroule dans une île déserte du Pacifique dont la flore et la faune devraient être plus ou moins inconnues pour un naufragé européen. C'est cette nature sauvage, tropicale qui sert d'arrière-plan aux deux romans étudiés. La représentation de cette nature se passe sur des registres différents dans les deux textes. Plus précisément, il y a des registres qui ne se trouvent que dans la version de Tournier. Ce qui est identique dans les deux cas — ce dont nous avons déjà parlé sous le titre d'installation dans l'île — c'est le souci d'enregistrer toutes les ressources naturelles du territoire et d'en profiter pour pourvoir aux besoins alimentaires de tous les jours. Dans cette exploration, la nature se montre accueillante, offrant des possibilités multiples de survie. Chez Defoe c'est ce côté accueillant, hospitalier de la nature de l'île qui reste dominant, tandis que dans l'ouvrage de Tournier, la présence de cette nature inconnue fait naître l'inquiétude et l'angoisse en Robinson „confirmé dans le sentiment que cette terre lui demeurerait étrangère, qu'elle était pleine de maléfices . . .” (34).

Parallèlement à cette hostilité de la nature de l'île de Speranza, Robinson crée un rapport totalement nouveau avec cette terre, rapport qui sera étudié plus loin à propos de la sexualité.

En parlant de la représentation de la nature dans le roman de Tournier, il faut distinguer deux périodes : celle d'avant Vendredi et celle d'avec Vendredi. Avec l'apparition de l'indigène sur la terre de l'île, c'est une conception nouvelle du rapport entre homme et nature qui se réalise sous les yeux de Robinson. D'abord il ne comprend pas, puis il cherche à donner des explications :

„Et puis j'ai compris qu'il ne faut comparer que ce qui est comparable, et que l'affinité de Vendredi avec les bêtes est substantiellement différente des relations que j'ai instaurées avec mes animaux. Il est reçu et accepté par les bêtes comme l'une d'elles. Il ne leur doit rien et peut exercer sur elles innocemment tous les droits que lui donnent sa force physique et son ingéniosité

⁷ M. TOURNIER : *Le vent Paraclet*, p. 229. (Le chapitre „Vendredi” est entièrement consacré à l'étude du roman en question, pp. 211—239.)

supérieures. J'essaie de me convaincre qu'il manifeste ainsi la bestialité de sa nature." (171—172)

Après l'explosion, quand l'ordre installé par la civilisation cesse d'exister, les animaux aussi retrouvent leur vraie place dans la nature. „Revenues à l'état sauvage, les chèvres ne vivaient plus dans l'anarchie à laquelle la domestication par l'homme contraint les bêtes. Elles s'étaient groupées en troupeaux hiérarchisés que commandaient les boucs les plus forts et les plus sages." (194) L'amitié de Vendredi avec le grand bouc sauvage, Andoar, et sa métamorphose en harpe éolienne constitue un point fort du roman, il peut être interprété comme le symbole de l'assouvissement total du protagoniste dans la nature.

„— Andoar, c'était moi. Ce vieux mâle solitaire et têtu avec sa barbe de patriarche et ses toisons suant la lubricité, ce faune tellurique âprement enraciné de ses quatre sabots fourchus dans sa montagne pierreuse, c'était moi. Vendredi s'est pris d'une étrange amitié pour lui, et un jeu cruel s'est engagé entre eux. «Je vais faire voler et chanter Andoar», répétait mystérieusement l'Araucan." (227)

Le temps

Mesurer le temps écoulé, pouvoir distinguer les dimanches des jours ouvrables, faire entrer les conventions dans ce domaine aussi: ce sont des soucis du Robinson de Defoe, partagés, dans un premier temps, par celui de Tournier. C'est dans la première ferveur de leur installation dans l'île qu'ils arrivent à cette décision: le Robinson de Defoe juste après avoir fini de décharger l'épave, le „nouveau" Robinson après l'échec de la construction du bateau et l'épisode de la souille. Il faut mentionner que Tournier, en retraçant l'histoire de Robinson Crusoe, met exactement cent ans de distance entre le naufrage du Robinson de Defoe et celui de son héros. Dans le texte de Defoe: „... j'érigeais sur le rivage où j'avais pris terre pour la première fois, un gros poteau en forme de croix, sur lequel je gravai avec mon couteau, en lettres capitales, cette inscription: J'abordai ici le 30 septembre 1659."⁸ Chez Tournier: „Une ère nouvelle débutait pour lui — ou plus précisément, c'était sa vraie vie dans l'île qui commençait après des défaillances dont il avait honte et qu'il s'efforçait d'oublier. C'est pourquoi, se décidant enfin à inaugurer un calendrier, il lui importait peu de se trouver dans l'impossibilité d'évaluer le temps qui s'était écoulé depuis le naufrage de la *Virginie*. Celui-ci avait eu lieu le 30 septembre 1759 vers deux heures de la nuit." (45) Les deux Robinsons passent exactement vingt-huit ans, deux mois et dix-neuf jours

* D. DEFOE: *Robinson Crusoe*, p. 74.

dans l'île, mais tandis que le Robinson Crusocé de Defoe le constate d'après un calcul qu'il a tenu jusqu'aux derniers jours, pour le Robinson de Tournier, c'est une révélation faite par le commandant du *Whitebird*. Le réalisme mimétique de Defoe exige une précision dans les indications relatives à la durée des événements. Chez Tournier, il y a des inventions au niveau thématique, et on voit le désir de l'homme moderne qui essaie d'échapper à la tyrannie du temps. Quant aux inventions thématiques, la fabrication d'une clepsydre est essentielle.

„Cette clepsydre fut pour Robinson la source d'un immense réconfort. Lorsqu'il entendait — le jour ou la nuit — le bruit régulier des gouttes tombant dans le bassin, il avait le sentiment orgueilleux que le temps ne glissait plus malgré lui dans un abîme obscur, mais qu'il se trouvait désormais régularisé, maîtrisé, bref domestiqué lui aussi, comme toute l'île allait le devenir, peu à peu, par la force d'âme d'un seul homme.” (67)

Cette clepsydre joue un rôle central dans le déroulement des événements du roman de Tournier. Son premier arrêt, survenu fortuitement, révèle au protagoniste son pouvoir d'arrêter en quelque sorte le temps, d'accéder à des expériences jamais connues jusque-là. C'est pendant ces périodes d'arrêt qu'il se consacre à des explorations novatrices, qu'il crée des rapports tout à fait nouveaux avec la terre de Speranza. La clepsydre en mouvement équivalait au fonctionnement normal de l'île administrée, organisée, où règne un certain ordre établi, la clepsydre arrêtée veut dire que cet ordre cesse d'exister et qu'on accède à un ordre d'un type nouveau. C'est ainsi dans l'imagination de Vendredi aussi :

„En entrant dans la Résidence, Vendredi, s'aperçut aussitôt que la clepsydre était arrêtée . . . Il ne fut nullement surpris que Robinson ait disparu. Dans son esprit l'arrêt de la clepsydre impliquait tout naturellement l'absence du Gouverneur . . . Il était totalement absorbé par la contemplation des choses pourtant familières qui l'entouraient, mais auxquelles l'arrêt de la clepsydre et l'absence de Robinson conféraient un aspect nouveau.” (157)

Vers la fin du roman, l'attitude de Robinson par rapport au temps change totalement :

„Depuis que l'explosion a détruit le mât-calendrier, je n'ai pas éprouvé le besoin de tenir le compte de mon temps. Le souvenir de cet accident mémorable et de tout ce qui l'a préparé demeure dans mon esprit avec une vivacité et une fraîcheur inaltérables, preuve supplémentaire que le temps s'est figé au moment où la clepsydre volait en éclats. Dès lors n'est-ce pas dans l'éternité que nous sommes installés, Vendredi et moi ?” (219)

C'est cette éternité qui va être brisée par l'arrivée du *Whitebird* dans l'île.

„Robinson comprit que ces vingt-huit années qui n'existaient pas la veille encore venaient de s'abattre sur ses épaules. Le *Whitebird* les avait apportées

avec lui — comme les germes d'une maladie mortelle et il était devenu tout à coup un vieil homme." (250)

Mais sa métamorphose était si profonde qu'il n'était plus question de partir et de retourner dans le monde „où chaque jour, chaque heure, chaque minute était incliné en quelque sorte vers la journée, l'heure ou la minute suivante . . ." (218). „L'éternité, en reprenant possession de lui, effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire. Une profonde inspiration l'emplit d'un sentiment d'assouvissement total." (254).

Dans une interview accordée à la revue *Silex*, Tournier a donné la réponse suivante à la question qu'on lui avait posée à propos du temps de l'île dans son roman : „. . . dans ma première idée il n'était pas question de mousse que j'ai rajouté pour faire plus romanesque, pour surprendre. Dans ma conception initiale, qui était plus rigoureuse, Robinson devenait une sorte de stylite, immobilisé debout sur une colonne au soleil. Je pensais à la statue de sel."⁹

Le rôle de l'écriture

Après avoir créé un certain ordre autour de lui, le Robinson Crusoe de Defoe commence à écrire son journal. C'est un journal qui relate les événements de tous les jours d'une façon rétrospective.

„Ayant surmonté ces faiblesses, et mon domicile et mon ameublement étant établis aussi bien que possible, je commençai mon journal dont je vais ici vous donner la copie aussi loin que je pus le poursuivre, car mon encre une fois usée, je fus dans la nécessité de l'interrompre."¹⁰

Pour le Robinson de Tournier, le fait d'écrire constitue un événement primordial, un acte qui sert à sauvegarder son langage, son humanité dans la solitude de l'île.

„Il lui semblait soudain s'être à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré et faire sa rentrée dans le monde de l'esprit en accomplissant cet acte sacré : écrire. Dès lors il ouvrit presque chaque jour son *log-book* pour y consigner, non les événements petits et grands de sa vie matérielle — il n'en avait cure —, mais ses méditations, l'évolution de sa vie intérieure, ou encore les souvenirs qui lui revenaient de son passé et les réflexions qu'ils lui inspiraient."^(44—45)

Dans le roman de Tournier, c'est à partir du chapitre III qu'apparaissent les extraits de *log-book*. Dans les deux premiers et les deux derniers chapitres, il n'y a pas de *log-book*, et il en est ainsi pour le chapitre IX du roman. Il

⁹ Entretien avec M. Tournier sur les îles, in *Silex*, Grenoble, 1979, 4^e trimestre, pp. 12—16.

¹⁰ D. DEFOE: *Robinson Crusoe*, p. 81.

se passe pourtant des événements de première importance dans ces chapitres-là : l'échec de la construction du bateau, l'expérience de la souille pour les deux premiers, l'explosion et ses effets immédiats pour le chapitre IX ; l'arrivée du *Whitebird*, le départ de Vendredi et l'apparition du mousse pour les deux derniers. Tous ces événements nous sont présentés par une narration à la troisième personne.¹¹

Nous partageons l'avis de M. Sankey¹² qui estime que, dans les deux romans, l'acte d'écrire représente la réalisation de l'ordre dans un monde chaotique. C'est au niveau de leur contenu et de leur signification respectifs que le journal du Robinson Crusoe de Defoe et le log-book du héros de Tournier diffèrent considérablement. Le journal chez Defoe est entièrement orienté vers le passé, tandis que le log-book se tourne beaucoup plus fortement vers l'avenir. Les mots de Tournier par rapport aux deux romans („mon roman se veut inventif et prospectif, alors que celui de Defoe purement rétrospectif"¹³) valent non seulement pour les deux ouvrages tout entiers, mais pour le rôle que remplit le log-book par rapport au journal dans les deux textes. Du point de vue de l'interprétation de l'écriture dans le roman de Tournier, c'est un fait remarquable qu'après l'explosion qui détruit toute trace de civilisation sur l'île, on retrouve le log-book de Robinson et c'est Vendredi qui lui offre une plume et de l'encre pour continuer : „Maintenant, lui dit-il simplement, l'albatros est mieux que le vautour, et le bleu est mieux que le rouge" (214).

La sexualité

La lecture parallèle des deux romans nous permet de constater l'absence de ce thème chez Defoe, et l'abondance de son traitement chez Tournier. Robinson de Defoe, en bon puritain, ne parlait pas des besoins de son corps, qui étaient pour lui comme inexistantes.

Avant d'aborder cette problématique, il faut mentionner que nous employons le mot sexualité dans un sens très large, et c'est à ce propos-là que nous parlons de toutes sortes de relations physiques du protagoniste avec la terre de Speranza.

Son premier contact, sur le plan physique, avec la terre de l'île, c'est l'expérience de la souille. C'est le „degré zéro" de sa vie insulaire au sens physique et moral du terme. Cette expérience survient après l'échec de la construction

¹¹ S. KOSTER: *L'imagination en pleine lumière*, in *Revue Sud*, 10^e année hors série, pp. 48—59.

¹² M. SANKEY: *Meaning through Intertextuality: Isomorphism of Defoe's Robinson Crusoe and Tournier's Vendredi ou les limbes du Pacifique*, in *Australian Journal of French Studies*, Melbourne, Jan.—Apr. 1981, pp. 77—88.

¹³ M. TOURNIER: *Le vent Paraclét*, p. 229.

de son bateau et sera suivie de l'époque civilisatrice de l'île. Il s'agit d'une mare boueuse où des pécaris viennent s'engloutir pendant certaines heures de la journée et où Robinson suit leur exemple. „Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit.” (38) Cette période de passivité totale aboutit à des hallucinations et oblige le héros à changer. Déjà au début de son installation, quand il dresse la carte de l'île, qu'il baptise Speranza, „nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente Italienne” (45), cette carte lui rappelle „le profil d'un corps féminin sans tête, une femme, oui, assise, les jambes repliées sous elle, dans une attitude où l'on n'aurait pu démêler ce qu'il y avait de soumission, de peur ou de simple abandon”(46). Donc cette terre est dotée dès les premiers temps de certains attributs de la féminité. Comme nous l'avons déjà mentionné, les expériences nouvelles de Robinson avec la terre de Speranza se réalisent pendant „*les moments d'innocence*”, c'est-à-dire pendant que le temps se fige à cause de l'arrêt de la clepsydre.

„Dans sa vie seconde — celle qui commençait lorsque, ayant déposé ses attributs de gouverneur-général-administrateur, il arrêta la clepsydre — Speranza n'était plus un domaine à gérer, mais une *personne*, de nature indiscutablement féminine, vers laquelle l'inclinaient aussi bien ses spéculations philosophiques que les besoins nouveaux de son cœur et de sa chair” (101—102). Pendant cette première période, Speranza se charge de tous les attributs de la maternité. Robinson fait plusieurs descentes dans la grotte, mais au bout d'un certain temps, il doit renoncer à cette voie.

„Au péril de mon âme, de ma vie et de l'intégrité de Speranza, j'ai exploré la voie de la terre maternelle. Plus tard peut-être, quand la sénilité aura stérilisé mon corps et desséché ma virilité, je redescendrai dans l'alvéole.” (114—115)

La voie suivante à essayer dans ce domaine, „la voie végétale” amène Robinson à observer „avec intérêt les moeurs nuptiales des animaux qui l'entouraient” (119). Son attention se tourne vers les insectes et les fleurs et il finit par s'unir à un tronc d'arbre qui a le beau nom de Quillai, et „il connut de longs mois de liaison heureuse” (121). Mais cette expérience aussi — par un accident fatal et significatif — s'avère pour notre héros une dangereuse impasse.

Le point culminant de son aventure tellurique est constitué par l'épisode de la combe rose, où pour la première fois „il embrassait de toutes ses forces ce grand corps tellurique” (126). Cet événement est précédé d'une défaillance importante du protagoniste, quand il met en question la raison d'être de l'île administrée, et ressent en lui la possibilité d'une métamorphose radicale. „C'était alors que naissait en lui un homme nouveau, tout étranger à l'administrateur” (125). Toute cette première aventure mémorable se passe déjà sur „l'autre île”.

„Il se trouvait dans une prairie doucement vallonnée . . . «C'est une combe, murmura-t-il, une combe rose . . . » Ce mot de combe en évoquait un autre dans son esprit . . . Combe . . . combe . . . Il voyait un dos de femme un peu gras, mais d'un port majestueux . . . Les LOMBES! Ce beau mot grave et sonore avait brusquement retenti dans sa mémoire, et Robinson se souvenait en effet que ses mains s'étaient jadis rejointes et reposées dans ce creux où dorment les énergies secrètes de la détente et du spasme, râble de la bête et centre de gravité de l'animal humain. Les lombes . . .” (127)

Les extraits de log-book qui suivent cette aventure tournent autour du thème de la sexualité et de la mort et commentent les „amours *immédiats*” (133) de Robinson avec la terre, ces amours constituant une étape dans la voie de sa déshumanisation :

„Pour la première fois dans la combe rose, mon sexe a retrouvé son élément originel, la terre. Et en même temps que je faisais ce nouveau progrès de *dés-humanisation*, mon alter ego accomplissait avec la création d'une rizière l'oeuvre humaine la plus ambitieuse de son règne sur Speranza.” (133—134)

Alors, Robinson ne quitte pas encore la voie que lui indique son ambition civilisatrice et sa métamorphose n'est pas encore achevée. De ses amours avec Speranza naissent ses filles, les mandragores. Son rapport harmonieux avec la terre de l'île va être bouleversé par l'arrivée de Vendredi. Pendant la première période de leur cohabitation, Robinson est absorbé par les soucis que lui cause la „domestication” de l'Araucan et il ne retourne pas à la combe rose. Quand il le fait pour la première fois — pendant un arrêt de la clepsydre —, Vendredi fait des ravages dans l'île en habillant les cactées et en asséchant la rizière. Mais ce qui suscite le comble de la fureur chez Robinson, c'est la découverte des mandragores zébrées. Son secret est dévoilé, son rapport intime avec Speranza est outragé. L'explosion met fin à cette période tellurique et, sous l'influence de Vendredi, Robinson entre dans une période solaire au cours de laquelle sa sexualité se sublime.

„Mes amours avec Speranza s'inspiraient encore fortement des modèles humains. En somme je fécondais cette terre comme j'aurais fait une épouse. Vendredi m'a contraint à une conversion plus radicale . . . S'il fallait nécessairement traduire en termes humains ce coït solaire, c'est sous les espèces féminines, et comme l'épouse du ciel qu'il conviendrait de me définir.” (229—230)

* * *

Ces derniers temps on a tendance à ranger les romans de Tournier dans la catégorie de la littérature fantastique. C'est surtout à propos des inventions dans le domaine de la sexualité que nous jugeons valable l'opinion de J. B. Barou-nian: „une histoire . . . qui nous semble étrangement neuve, étrangement su-

blime comme si elle n'avait jamais été racontée, parce qu'elle a été modifiée, revitalisée par l'imaginaire".¹⁴

Dans cet article, nous avons tenté de passer en revue quelques éléments thématiques de deux romans qui reprennent la même histoire, celle de Robinson Crusoé. Par cette méthode de confrontation des deux textes, nous avons tâché de démontrer que les mêmes éléments thématiques remplissent des fonctions différentes et que d'une simple inversion dans l'ordre des événements peuvent découler des significations divergentes. Dans certains cas on a pu constater une démarche ironique, parfois même caricaturale de Tournier par rapport au roman de Defoe. Tout en faisant l'analyse des deux romans, nous avons mis l'accent sur les inventions du romancier contemporain, qui a réussi à faire revivre „un thème et un personnage qu'on aurait pu croire poussiéreux".¹⁵

¹⁴ J. B. BAROUNIAN: *Panorama de la littérature fantastique de la langue française*, Paris, Stock, 1978, p. 229.

¹⁵ F. CRICILLON: *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, in *Marginales*, Bruxelles, 129, nov. 1969, pp. 89—91.

Table des matières

<i>Katalin Halász: Le narrateur et sa fonction interprétative — Le Conte du Graal et Perlesvaus</i>	3
<i>Yolande de Pontfarcy: Les jeux sur la dualité dans Aucassin et Nicolette</i>	27
<i>Olga Penke: Les rapports entre la structure et la signification dans l'Histoire de Gil Blas de Santillane</i>	37
<i>Anna Szabó: Le sens d'un échec: Delphine de Madame de Staël</i>	57
<i>Gábor Mihályi: Combat avec la forme romanesque — Martin du Gard: Le Lieutenant-Colonel de Maumort</i>	77
<i>Mária Marosvári: Un chapitre des avatars de Robinson Crusoé — Michel Tournier: Vendredi ou les limbes du Pacifique</i>	91

Titres parus:

Series Litteraria :

1. T. *Gorilovics*: Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard (1962)
2. P. *Lakits*: La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise (1966)
3. T. *Kardos*: Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi (1967)
4. P. *Egri*: Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust—Déry—Semprun (1969)
5. A. *Szabó*: L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie (1978)
6. T. *Gorilovics*: La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue (1979)
7. K. *Halász*: Structures narratives chez Chrétien de Troyes (1980)
8. F. *Skutta*: Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras (1981)
9. Roger Martin du Gard (1983)
10. Jean-Richard Bloch (1984)

Series Linguistica :

1. L. *Gáldi*: Esquisse d'une histoire de la versification roumaine (1964)
2. S. *Kiss*: Les transformations de la structure syllabique en latin tardif (1972)
3. Études contrastives sur le français et le hongrois (1974)
4. S. *Kiss*: Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif (1982)