

« tous nos penchants sont bons puisqu'ils viennent de Dieu », la mort elle-même « *Ultima linea rerum* » peut être acceptée sans recourir à des illusions (*Opinion... sur... l'âme*). « Que philosopher c'est apprendre à mourir », toute une tradition de la sagesse française trouve évidemment ici sa place.

Mais tout ne se ramène pas à une réflexion abstraite sur la condition de l'homme. On définit l'attitude pratique à adopter. Il faut travailler à la vérité, fuir l'intolérance. Une seule loi, dans l'*Analyse abrégée des fondements de la religion chrétienne*, résume toutes les autres : « Réglons notre conduite à l'égard des autres sur ce que nous exigerions d'eux. » Cette loi « de tous les pays, de tous les temps, de tous les états... suffit pour maintenir les liens de la société ». La formulation déjà kantienne retient l'attention dans ce manuscrit, mais l'idée est partout répandue. L'unanimité en revanche ne se fait pas sur les conséquences. Beaucoup paraissent penser qu'il faut « laisser subsister pour le peuple ce que l'on trouve établi par une politique bonne ou mauvaise ». Chez Meslier au contraire, outre une revendication égalitaire, on trouve une morale du travail partagé qui prolonge, en la transposant, l'universelle exigence de liberté et de vérité. Le rêve d'une révolution dans les faits est, on l'a vu, propre à Meslier. Mais une révolution intellectuelle, voilà ce qu'attendent de leurs lecteurs tous les auteurs.

CHAPITRE III

La création poétique et dramatique

Si pour des lecteurs modernes la première moitié du XVIII^e siècle paraît caractérisée par un mouvement philosophique préparatoire de la révolution intellectuelle des Lumières, pour les contemporains l'impression est tout autre. Le public se passionne en effet pour la poésie et pour le théâtre, et il suit de près les créations incessantes dans ces deux domaines, qui font l'objet de chroniques détaillées dans les périodiques, de conversations et de débats, et assurent pour l'essentiel la notoriété des auteurs, ainsi que les progrès de leur carrière. Les deux domaines sont d'ailleurs étroitement liés, puisque les pièces de théâtre les plus appréciées, tragédies ou comédies, sont écrites en vers, qu'on désigne les auteurs dramatiques du nom de poètes, et que certains genres poétiques, comme la pastorale, ont l'ambition de devenir des genres dramatiques par la représentation. Le public est très sensible à la qualité des vers de théâtre, dont l'excellence peut faire oublier bien des insuffisances dramatiques ; et tous les vers, même lyriques, sont écrits d'abord pour être « déclamés » ou « détaillés » par le poète lui-même dans des salons attentifs, ou à l'Académie, avant de faire l'objet, une fois diffusés par la copie ou l'édition, de lectures à haute voix dans des cercles amicaux ou familiaux. Ces usages du temps entraînent une étroite parenté entre textes poétiques et textes dramatiques.

AMBITIONS ET NOSTALGIES POÉTIQUES

Au premier plan de l'actualité littéraire se détachent des entreprises poétiques d'envergure, qui prolongent et renouvellent le classicisme.

Au milieu du siècle encore, la poésie occupe, dans les publications et dans les commentaires des périodiques, une « place notable, deux à trois fois plus importante que celle accordée à l'histoire et aux voyages ou à l'ensemble des sciences proprement dites » (J.-L. et M. Flandrin). Auteurs et public s'accordent à considérer que la littérature française doit maintenant s'enrichir de grands poèmes chargés de messages essentiels : odes à la façon de Pindare, riches d'idées politiques et morales, épopées à sujet national et moderne, poèmes philosophiques exprimant dans la plénitude les croyances et les découvertes des hommes éclairés de ce temps. Les poètes chargés de réaliser ce programme s'appellent Jean-Baptiste Rousseau, Louis Racine, Voltaire, puis Saint-Lambert et Lefranc de Pompignan. Ils ont en commun d'avoir été constamment soutenus par l'attention passionnée du public. Quelle que soit notre opinion de lecteurs du *xx^e* siècle, ils ont satisfait leur public et ont suscité une admiration durable.

« *Le grand Rousseau* »

La gloire de Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741) s'imposa en 1711-1712, au moment où ses *Odes* furent publiées dans le *Mercur* d'abord, en recueil ensuite. Vingt-cinq rééditions au moins entre 1712 et 1734 prouvent un accueil enthousiaste. Pourtant, à l'aube du *xviii^e* siècle, Rousseau n'était connu que comme auteur d'épigrammes et de deux comédies (*Le Café*, *Le Flatteur*), comme disciple de Boileau et partisan acharné des Anciens. Rival de La Motte pour un siège à l'Académie, il fut impliqué dans une affaire de vers satiriques qui sema le trouble dans la République des Lettres et aboutit à son exil, de 1702 à sa mort. Rousseau comblait une attente du public en proposant des paraphrases lyriques des Psaumes. Le public y trouvait une inspiration et un langage qui lui étaient familiers, mais aussi une virtuosité exceptionnelle dans le maniement du vers français et de divers types de strophes. La perfection technique de la poésie est considérée comme un élément de modernité ; un intérêt général se manifeste d'ailleurs dans les premières années du siècle pour la forme de l'ode, renouvelée de la poésie latine et surtout grecque ; et aussi pour l'enthousiasme, l'élan mystérieux qui entraîne le poète lyrique au-delà de l'étroit bon sens et de la plate raison. La Motte avait lui aussi essayé d'écrire des odes sur de grands sujets et en imitant le « beau désordre » pindarique. Par ailleurs, Rousseau a innové en écrivant des Cantates, pièces de vers destinées à être mises en musique : la fusion des arts est à la mode.

Le recours à une inspiration biblique (qui n'est pas la voie unique

de la poésie de Rousseau) n'a rien d'impersonnel. Certes, Rousseau distingue soigneusement en lui-même l'homme et le poète, et refuse les confidences ou les commentaires sur ses intentions. Mais le message de la Bible est adapté aux situations contemporaines. Ainsi, devant la menace que fait alors peser sur l'Occident une invasion turque :

Mais le Seigneur se lève ; il parle, et sa menace
Convertit votre audace
En un morne sommeil.

(Liv. I, ode XVI, paraphrase du ps. 75.)

Mais, surtout, le choix que fait le poète dans les psaumes et, à l'intérieur des psaumes, de certains versets met en évidence une lecture toute personnelle, celle d'un homme blessé qui, trahi ou condamné par les hommes, cherche une consolation et un appui du côté de Dieu, un Dieu vengeur.

Lève ton bras, lance ta flamme...
Sois mon vengeur, sois mon refuge.
... Et c'est toi seul que j'oppose
À mes jaloux ennemis...
De mes rivaux frémissants
En vain la fureur m'assiège.

(Odes XIII et VI.)

C'est de cet ordre, plus que de tout autre, qu'est le lyrisme de Rousseau : la nature n'est guère présente, l'amour bien conventionnel. Son œuvre est devenue d'emblée « classique » : elle a été largement diffusée dans les collèges, et les poètes romantiques, tout comme une Mme Roland à la veille de la Révolution, ont appris à l'admirer.

Voltaire, le « poète-philosophe »

C'est un poème qui brouilla Rousseau et Voltaire : l'« Épître à Uranie », dans laquelle Voltaire expose, dès 1722, ses conceptions déistes. Libertain, mondain, sceptique, adversaire résolu du message biblique, on s'étonne que Voltaire ait pu admirer Rousseau et lui demander conseil à ses débuts poétiques. C'est le goût classique qui les rapprocha un moment. Mais aussi une haute idée de la mission de la poésie. Jusqu'au milieu du siècle, Voltaire assied sa carrière sur ses succès dans les genres poétiques majeurs, et même si la prose occupe une place grandissante dans sa création, cette place n'est jamais exclusive.

Il manquait une épopée à la France. Voltaire, nourri de l'*Enéide*, et persuadé comme ses contemporains que l'épopée française devait prendre comme héros un roi moderne au rôle fondateur, choisit dès sa jeunesse de chanter Henri IV : roi populaire, soucieux de progrès économique et d'unité nationale, il était surtout celui qui avait mis fin aux guerres de religion en vainquant les fanatiques de la Ligue, et aussi en acceptant d'adopter pour des raisons politiques, lui protestant, la religion catholique. L'épopée de Voltaire s'appelle d'abord *La Ligue* (1723) ; elle devient *La Henriade* en 1728. Il a voulu faire un poème historique, dont il tient à justifier les éléments par des notes en bas de page. Mais deux aspects l'emportent en fait. D'une part, Voltaire parle à l'imagination, en privilégiant des scènes d'horreur, comme celle de la famine dans Paris assiégé, ou des scènes galantes, comme le rendez-vous d'Henri et de Gabrielle d'Estrées. D'autre part, il propose un enseignement politique et moral : horreur du fanatisme (représenté par un horrible monstre), conseils prodigués à Henri par un sage vieillard... C'est l'habile mélange des allusions et transpositions de l'*Enéide* (le public masculin la savait par cœur), de description et de scènes animées, de réflexions enfin qui a fait pour des générations, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le charme de *La Henriade*, considérée en outre comme le grand poème de la monarchie française. Monarchiste convaincu, Voltaire a célébré aussi le rôle décisif du roi dans un grand état moderne tel qu'il le concevait à l'occasion de la victoire de Fontenoy (1745) : de tous les textes produits à la suite de cet événement décisif, le sien est le plus réussi. Il montre (en adaptant quelque peu la vérité historique) que c'est la présence de Louis XV et du Dauphin sur le champ de bataille qui galvanise les combattants ; mais il évoque aussi la cruauté des sacrifices :

Ils tombent ces héros, ils tombent ces vengeurs ;
Ils meurent, et nos jours sont heureux et tranquilles...
Couvrons du moins de fleurs ces tombes glorieuses.

Il y a une véritable émotion dans cette poésie de célébration.

Mais c'est dans le discours en vers que se rencontrent le plus complètement l'inspiration poétique et la réflexion philosophique voltairiennes. Les sept *Discours en vers sur l'Homme* constituent une œuvre de longue haleine, publiée de 1738 à 1745. Chaque discours compte six ou sept pages d'alexandrins bien frappés, à la façon de l'*Art poétique* de Boileau. Des questions métaphysiques, comme celles de la liberté (Deuxième discours) ou de la nature du plaisir (Cinquième discours), s'y trouvent traitées, dans une perspective explicitement fidèle à la philosophie de Locke ; mais l'accent est plutôt mis sur les problèmes moraux, plus concrets et plus parlants pour l'imagination (« De la

modération en tout », « De l'envie »...). L'ensemble forme une méditation sur l'homme qui part d'une observation des limites de sa nature (Sixième discours : « De la nature de l'homme ») et conduit à une acceptation sereine du « monde tel qu'il est » : au scandale de la misère et de la souffrance Voltaire (non sans nuances, il est vrai) oppose une « égalité des conditions » (Premier discours). La poésie de ces discours tient au bonheur des formules aisées à retenir, à la mise en valeur de termes frappants, aux évocations de scènes significatives, à des élans de pitié, d'enthousiasme, de confiance. Voltaire recourra encore à ces vertus du discours en vers après le désastre de Lisbonne (1755), pour dire à la fois son émotion et les questions que soulève un tremblement de terre meurtrier dans la conscience d'un philosophe qui fonde sa sérénité sur l'ordre de la nature.

Louis Racine, Bernis, Lefranc de Pompignan

C'est que la poésie en vers paraît aux hommes du XVIII^e siècle le lieu où se rencontrent les idées et ceux qui les pensent, la raison et la sensibilité ou l'expérience personnelles de l'écrivain. Aussi, à côté de poèmes inspirés par la philosophie nouvelle, rencontre-t-on de grandes œuvres chrétiennes. Les plus remarquables au XVIII^e siècle sont le poème de *La Religion vengée* de Bernis (1740), et les deux poèmes d'un fils de Racine, Louis Racine, *La Grâce* (1720) et *La Religion* (1742). Louis Racine (1692-1763) est marqué par le jansénisme, il cherche à conduire ses lecteurs au christianisme par les arguments ordinaires des apologistes de son temps, en particulier l'évidence naturelle de l'existence de Dieu. Mais il sait déplorer les excès de l'intolérance, la condamnation de Galilée, les Croisades :

Dieu de paix, que de sang a coulé en ton nom

(*La Religion*)

louer l'apport de Descartes, de Leibniz, de Newton (chant V). Louis Racine propose en fait une interprétation chrétienne des Lumières, à laquelle il sait donner un accent de sincérité en évoquant les moments de doute et d'angoisse du croyant devant les mystères du monde et l'étrangeté de l'histoire du salut, tel que Dieu le conduit :

La Nature est contrainte à s'écarter des lois
Qu'au premier jour du monde il lui dicta lui-même...
Dans ce dédale obscur quel fil peut me conduire ?
Qui me débrouillera ce chaos plein d'horreur ?

Enumérant les objections et les systèmes païens, le poète dialogue avec lui-même, et vibre d'une éloquence inquiète. Il est guidé pourtant par une certitude intime, par le désir de rejoindre la paix de Dieu dans un autre monde :

Que mon exil est long ! O tranquille Cité !

(*La Grâce*, chant II.)

Tout en montrant sa profonde compréhension de ses contemporains tentés par le scepticisme, le déisme, le cynisme, tel Voltaire qu'il avait connu au collège, Louis Racine fait entendre la voix lyrique du croyant.

Dans sa *Religion vengée*, le diplomate Bernis (1715-1794) qui devait devenir sur le tard cardinal réalise un projet de défense du christianisme moins personnel et peut-être moins sincère. Lui aussi a entretenu des relations avec Voltaire, mais surtout de caractère littéraire ; sur l'essentiel, le dialogue ne s'engage guère. Bernis voit dans les vers le moyen de présenter agréablement objections et réfutations : la poésie est un langage orné. Le plus original est peut-être l'usage de l'allégorie pour donner corps à des idées philosophiques, Orgueil et Désir de l'homme, qui le détournent de la religion, mais surtout le « Deus sive natura » de Spinoza, figuré par un « colosse infini » :

Sa tête est à mes yeux une montagne horrible
Ses cheveux des forêts, son œil sombre et terrible
Une fournaise ardente...

qui expose le monisme avant d'être foudroyé et réfuté. Il y a du polémiste chez Bernis (qui par ailleurs savait déployer dans des poésies fugitives tant de grâces que Voltaire le surnommait « Babet la bouquette ») ; et c'est le danger qui guette les défenseurs du christianisme à une époque où il est lui-même l'objet d'attaques si polémiques.

Lefranc de Pompignan (1709-1784) y a plus que tout autre succombé, et s'est attiré par là les attaques répétées et très amusantes de Voltaire (les « Qui », les « Quand »... séries de pièces brèves qui commencent par ces mots). Ce magistrat de Montauban avait appris l'hébreu pour mieux comprendre la poésie de la Bible et s'en inspirer. Ses *Poésies sacrées* (1751), dans la tradition de celles de J.-B. Rousseau, sont des paraphrases énergiques des livres poétiques de la Bible, nourries d'une méditation personnelle sur le destin d'une civilisation que peu à peu la philosophie nouvelle orientait vers la recherche du bonheur personnel et terrestre. Il dénonce avec fougue le cosmopolitisme qui mine la solidarité nationale, la quête du profit, l'immoralité née d'une entière confiance dans les pulsions de la nature. Le discours de Lefranc

rejoint par bien des côtés celui que va lancer Jean-Jacques Rousseau, et son procès d'une civilisation du luxe et du plaisir annonce les positions du philosophe de Genève. Il prophétise un cataclysme, le bouleversement de la Babylone moderne, Paris à feu et à sang. Les poètes ont tous les droits : ce ne sont pas ses vers qui soulevèrent la fureur des philosophes, mais son discours de réception à l'Académie française où ils l'avaient laissé entrer (1760). Son œuvre attire aujourd'hui l'intérêt et les travaux : elle révèle un monde imaginaire riche et menaçant, et aussi un art exceptionnellement maîtrisé de la traduction poétique.

Retours à la nature

Les grands projets épiques, philosophiques, religieux qui sous-tendent les œuvres les plus en vue de la poésie jusque vers 1760 ne doivent pas faire oublier la présence, dans tous les genres, de développements moins ambitieux, où s'exprime un goût sincère pour la campagne, pour les paysages, pour la promenade et la vie simple. Par exemple, quelques épîtres de Desforges-Maillard, poète breton connu pour avoir signé « Mlle Malcrais de La Vigne » pour mystifier ses confrères parisiens, évoquent avec précision et pittoresque, avec une émotion vraie aussi, des tableaux maritimes ou campagnards. Souvent, l'évocation de la nature se fait dans le cadre des conventions pastorales, dont Fontenelle avait donné une théorie épurée : il ne s'agissait que de suggérer la tranquillité, à laquelle tous les hommes aspirent. D'autres, comme le président Hénault, Piron, Gresset, après Chaulieu, ont su placer leurs bergers et leurs bergères dans des décors naturels, aux détails suggestifs, et exprimer directement leur attachement personnel à des champs et à des bosquets paisibles, évocateurs, riches de souvenirs. C'est dans la poésie plus que dans la prose que l'on trouvera les premiers pas vers cette peinture lyrique du bonheur dans la nature dont Jean-Jacques deviendra le maître.

Une limite : les tristes paysans n'ont, de l'avis général, guère leur place dans la poésie. Dans son poème des *Saisons* (publié en 1769), Saint-Lambert (1716-1803), marquis et officier, mêlé de près au monde des Philosophes, reprend un sujet traité dans la musique, la peinture et la poésie par maint prédécesseur, Bernis compris. Mais il l'enrichit de considérations politiques (sur la corvée par exemple) et techniques neuves : selon le mot d'Horace Walpole, c'est l'« Arcadie philosophique ». Ses quatre chants, longuement mis au point au milieu du siècle, appartiennent déjà à la poésie descriptive et didactique. Ils ne donnent toutefois qu'une idée bien limitée des réalités rurales contemporaines.

Saint-Lambert cherche à faire une plaisante synthèse des théories agromonomiques et de la poésie des paysages champêtres. Si ses contemporains ont finalement été déçus du résultat, c'est peut-être qu'ils posaient sur les champs un regard plus nostalgique qu'énergique. Dans la pénombre des bosquets, ils entrevoyaient un monde plus innocent et plus stable, où ils rêvaient peut-être de trouver un refuge contre les certitudes amères et les abîmes de doute que leur présentait la philosophie moderne.

LE THÉÂTRE : EFFORTS DE RENOUVELLEMENT

Le Théâtre-Français

La Comédie-Française, constituée en 1680 par la réunion des derniers comédiens de Molière et de l'hôtel de Bourgogne, est la première scène officielle. Elle est installée sur la rive gauche, dans la belle salle conçue pour elle par François d'Orbay, où elle restera jusqu'en 1770, gagnant alors les Tuileries, puis le moderne Odéon des architectes Peyre et Wailly (1782).

Elle maintient la tradition de la tragédie dans la lignée de Corneille et Racine, inlassablement repris ou piètrement imités : de là une certaine désaffection du public, durant les dernières années du règne de Louis XIV, et jusqu'au moment où Voltaire devient le maître de la scène. Parmi une production abondante et sans lendemain, un petit nombre d'œuvres manifestent, dans les premières années du siècle, un effort de renouvellement du genre tragique, sans réussir toutefois à remettre en question la rigueur formelle de sa dramaturgie.

Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762), père du romancier, choisit ses sujets dans l'Antiquité gréco-romaine, mais prétend trouver de nouvelles sources d'intérêt dans l'horreur des situations et des caractères barbares qu'il porte de préférence à la scène. Dans la Préface d'*Atrée et Thyeste* (1707), il définit la tragédie « comme une action funeste qui [doit] être présentée aux yeux des spectateurs sous des images intéressantes, qui doit les conduire à la pitié par la terreur ». La pièce elle-même, sans avoir figuré parmi les grands succès du temps, demeure un exemple caractéristique de la manière de Crébillon, et d'une recherche nouvelle du spectaculaire et du pathétique.

Thyeste a jadis enlevé la jeune épouse de son frère Atrée. Pourtant Plithène, né du « couple incestueux », a été élevé comme un fils légitime par Atrée qui a prévu de longue date sa « vengeance affreuse » : faire tuer un jour le père par le fils. Dans une longue scène d'exposition

(I, 2) Atrée dévoile, en même temps que la noirceur de son caractère, le projet de son « âme ingénieuse » dicté par les « transports furieux » de son « implacable cœur », que « vingt ans entiers » n'ont pu apaiser : « Oui, je veux que, baigné dans le sang de ce traître, / Plithène verse un jour le sang qui l'a fait naître, / Et que le sien après, par mes mains répandu, / Dans sa source à l'instant se trouve confondu. » Le ton est ainsi donné, l'abus du vocabulaire hyperbolique contribuant largement à la création de l'atmosphère. Plithène s'apprête à lancer son armée sur Athènes, où Thyeste, croit-on, s'est réfugié. Le valeureux et vertueux jeune homme, quoique pénétré de respect pour son devoir filial, montre une honorable réticence à massacrer son « oncle » : « Je serai son vainqueur, et non pas son bourreau. » Il est aussi « dévoré sans espoir d'un amour malheureux » pour une « inconnue » recueillie avec son père après un naufrage. Cette « étrangère » se révèle bien vite fille de Thyeste, lequel réside donc dans le palais même de son féroce poursuivant.

La complication romanesque des données de départ laisse espérer reconnaissances (II, 3 ; IV, 4), déchirements (III, 3), perfidies (IV, 4), meurtres et « fureurs » (III, 7 ; V, 4), qui nourrissent en effet l'action de cette tragédie. Le sommet est atteint à la fin du dernier acte, avec la scène de la coupe qu'imposait le sujet choisi (V, 5). Atrée feint de souhaiter une réconciliation, scellée par une libation dans « la coupe de nos pères ». Plithène n'accorde pas foi à ce désir et prépare la fuite de sa famille retrouvée. L'accusant d'ingratitude et de trahison, Atrée ordonne sa mort au début de l'acte V. Cependant que Thyeste espère la venue de son fils au banquet de la paix fraternelle, la coupe emplie du sang de Plithène approche ses lèvres. Le discours ironique d'Atrée est tout propre à susciter le dégoût : « Vous serez satisfait, Thyeste ; et votre fils / Pour jamais en ces lieux va vous être remis. » Enfin le « père infortuné » découvre le fait : « Mais que vois-je, perfide ! Ah grands dieux ! quelle horreur ! / C'est du sang ! Tout le mien se glace dans mon cœur ; / Le soleil s'obscurcit et la coupe sanglante / Semble fuir d'elle-même à cette main tremblante. / Je me meurs. Ah ! mon fils, qu'êtes-vous devenu ? » La pièce se termine alors en quelques répliques. Thyeste se tue, et Atrée se félicite, à la chute du rideau : « Ta main en t'immolant a comblé mes souhaits / Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits. »

Crébillon n'est pas sans talent pour exploiter ces situations à faire frémir ; quoiqu'il s'en défende dans sa Préface, inspirer l'horreur par des « images intéressantes », en particulier grâce à des moyens scéniques, ne lui est guère possible sans heurter la « délicatesse » du public, qui doit céder un peu sur les bienséances. De telles scènes sont efficaces, mais l'intérêt psychologique de personnages outrés dans leurs réactions

et leur langage reste assez mince, et d'ailleurs soumis au souci de la « scène à faire ».

Rhadamiste et Zénobie (1711), qui connaît auprès du public une réelle faveur, montre la même complication et le même goût de l'effet : identités déguisées, morts reparaissant bien vivants, haines familiales inextricables, reléguant dans un arrière-plan confus des intérêts politiques que Crébillon ne se soucie pas de développer. Même le tardif *Catilina*, malgré son sujet, s'embarrasse d'une intrigue amoureuse entre le célèbre chef de la conjuration et Tullia, la fille de Cicéron ! On y retiendra cependant la présence d'un Sénat romain de dix-huit membres, dont le costume fut particulièrement soigné pour la création en 1748, mais qui dut rester muet (acte IV), et le pathétique de l'ultime scène : Catilina se poignarde et meurt en vitupérant Caton et Cicéron, pendant que défilent les conjurés, conduits au supplice par les licteurs.

En 1726, dans les *Discours* qui accompagnent l'édition de ses tragédies, Antoine Houdar de Lamotte (1672-1731) propose avec hardiesse l'abandon de la versification et des unités. L'« unité d'intérêt », c'est-à-dire ce qui attache le spectateur à l'histoire d'un héros, peut rendre inutiles les trois autres. Le langage ordinaire n'interdit ni la justesse du ton dans l'expression des passions, ni la grandeur indispensable au genre tragique ; l'intonation naturelle de la prose y ajouterait la vraisemblance : « Pourquoi en faisant agir des hommes, ne pas les faire parler comme des hommes ? » Grâce au discours libéré des contraintes métriques, le poète et ses efforts souvent trop visibles s'effaceraient au profit des personnages et du partage immédiat des émotions avec le public. Pour que les alarmes soient sans cesse renouvelées, le dramaturge doit composer un dialogue qui n'interrompe pas l'action et montre « le combat de sentiments qui se choquent, qui se repoussent ou qui triomphent les uns des autres. Attendre que quelqu'un ait tout dit pour lui répondre ensuite avec ordre n'est pas le mouvement de la passion, et il faut l'imiter au théâtre jusque dans sa manière de converser ». Autrement dit, l'ordre est subordonné à l'effet.

Malgré quelques audaces, *Iñès de Castro* (1723) n'illustre pas totalement ces principes. Cette tragédie dont l'arrière-plan est plus romanesque qu'historique fut, selon les comptes d'Henri Lagrave, le plus grand succès des Comédiens-Français dans la première moitié du siècle. Lamotte y exploite, après Velez de Guevara (*Reinar después de morir*, 1652), un sujet légendaire : l'épouse secrète du prince Don Pèdre de Portugal reconnue et régnant après sa mort.

La nature de la pièce est parfaitement résumée par l'auteur lui-même : « Quelle est la matière d'*Iñès* ? Un mariage secret et contre les lois de l'Etat, qui empêche un prince d'obéir à un père qu'il aime et

dont il est aimé ; et qui l'engageant dans une révolte, pour sauver son épouse, entraîne la perte de l'un et de l'autre, malgré le pardon qu'on leur accorde. La convenance [du ton] est ici le pathétique, puisque l'amour conjugal et l'amour paternel sont l'âme de toute la pièce. Ce n'est ni le sublime de la religion ni l'héroïque de l'ambition. La matière n'est que touchante, et demande qu'on s'y propose toujours d'aller au cœur : ce n'est ni par l'orgueil des sentiments, ni par le faste des images, qu'on réussit à l'attendrir. »

Le personnage d'Iñès allie l'héroïsme, la vertu et la « prudence ». Don Pèdre, prince guerrier soumis à son père, mais tendre époux, choisit la loyauté conjugale de préférence aux « maximes d'Etat » bien qu'il connaisse son devoir de « premier sujet qui doit donner l'exemple ». Dans le roi Alphonse bataillent le souverain et le père, et même le grand-père : la scène à effet se trouve à l'acte V (sc. 5), lorsque Iñès lui présente ses enfants, dans l'espoir d'obtenir une décision contre la loi, et en faveur de la famille unie. Le roi n'est pas cruel : « Serai-je père ou roi ? » (II, 4), tel est son dilemme ; on le voit bien pencher, par caractère, vers le premier terme. La tendresse est le sentiment dominant ; Lamotte se félicite de mettre en scène un couple marié, et de réunir en ce couple la raison, la passion et la vertu. Leur amour est égal et réciproque : ce n'est pas l'existence du sentiment, mais le couple, uni, qui se trouve en péril. Il faut ajouter la présence des enfants, fragile et tendre souci. Cette situation, contraire à la loi du royaume qui punit de mort la mésalliance, est propre à faire verser des « larmes délicieuses ». Lamotte cherche moins à provoquer l'admiration que l'émotion ; seule l'identité princière des personnages est censée élever l'histoire de famille au-dessus du registre bourgeois. Mais il faut « intéresser », au sens le plus fort : le plaisir de la tragédie réside dans les larmes qu'elle fait répandre.

La pièce présente quelques beaux moments : deux scènes entre Iñès et le roi (III, 3 et V, 3), où l'on constate que c'est le personnage féminin qui prend en charge l'aveu et le sacrifice ; un affrontement entre le père et le fils à l'acte IV (sc. 2). Ultime retournement : Iñès pardonnée est empoisonnée par la mère de sa rivale et meurt en évoquant une dernière fois son amour et ses enfants : le rideau tombe sur la plainte du roi Alphonse : « Comment survivre à nos malheurs ? »

Les œuvres de Crébillon et de Lamotte témoignent du désir de voir sur le théâtre plus de mouvement et de spectacle ; elles montrent combien le public aspire à une libération du carcan classique et cherche des émotions immédiatement accessibles par le langage dramatique et scénique. Or, tant qu'il y a des spectateurs sur la scène (jusqu'en 1759), tant que le jeu des Comédiens-Français ne s'assouplit pas et ne va pas

vers plus de naturel, tant que l'alexandrin reste conçu comme le seul langage possible de la tragédie, leurs suggestions sont sans avenir. Voltaire a beau reprendre après Crébillon, avec plus de talent et de profondeur, des sujets et des situations semblables, il ne réussit pas davantage à assurer la survie d'un genre prisonnier d'un code esthétique désormais figé.

Dans le domaine comique, les auteurs originaux manquent davantage encore. Les intrigues gaies et légères de Dancourt (1661-1725) et Dufresny (1657-1724), la satire grinçante de Lesage (*Turcaret*, 1709) ont maintenu la tradition des comédies de mœurs et de caractère, mais la relève de Molière n'a jamais été assurée. Au Théâtre-Français, la bonne comédie se doit toujours d'être en vers : Piron obtient, en 1738, un notable succès avec sa *Métromanie* : cette plaisante moquerie de la passion de versifier, elle-même en alexandrins, présente des personnages originaux et un dialogue spirituel, malgré une intrigue qui n'est qu'un prétexte ; elle fait figure d'exception. Le genre comique doit se plier au goût du public pour la vertu récompensée, les qualités bourgeoises (Destouches, *Le Philosophe marié*, 1727) et les pleurs (Nivelle de La Chaussée, *Mélanide*, 1741). La « comédie larmoyante », romanesque et moralisatrice, ayant les faveurs du public, on ne rit plus guère à la Comédie-Française ; de plus, malgré des privilèges soigneusement défendus, la troupe doit affronter deux concurrences, dont elle sera incapable de triompher : celle des Italiens et celle de la Foire.

La dispersion des comédiens de Scaramouche en 1697 avait tristement réduit l'activité théâtrale de la capitale ; dès la première année de sa Régence, Philippe d'Orléans reçoit par l'entremise du duc de Parme une troupe nouvelle, rassemblée sous la conduite de Luigi Riccoboni et permet à la *commedia dell'arte* de se réinstaller officiellement, à l'hôtel de Bourgogne. En quelques mois, les Italiens apprennent notre langue ; d'abord ils émaillent les anciens canevas de scènes en français puis présentent des pièces complètes : leurs premiers auteurs sont Autreau (*Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, 1718 ; *Les Amants ignorants*, 1720), Delisle de La Drevetière (*Arlequin sauvage*, 1721 ; *Timon le Misanthrope*, 1722), Biancolelli, auteur prolifique de parodies et de petites pièces, et fils du grand Arlequin de l'ancienne troupe. Les comédiens de Luigi Riccoboni ont une solide technique d'improvisation, beaucoup de vivacité et de naturel. Le couple vedette est formé par Gianetta Benozzi, dite Silvia, et l'Arlequin Thomaso Visentini, excellent mime et acrobate, mais aussi comédien d'une grande finesse, qui renouvelle l'emploi du type.

Dans l'intervalle, durant les dernières années du règne de Louis XIV, l'invention, la fantaisie burlesque et la satire piquante se

sont réfugiées chez les Forains. La Foire Saint-Germain au printemps, la Foire Saint-Laurent à l'automne offrent aux bateleurs, aux « sau-teurs » et comédiens leurs « loges » saisonnières. Lorsque la Comédie-Française leur fait interdire le dialogue, ils monologuent (Piron, *Arlequin Deucalion*, 1722) ou inscrivent les textes sur des écriteaux descendus des cintres (Lesage, *Arlequin invisible*, 1713). Un accord passé avec l'Académie royale de Musique leur permet de chanter s'ils ne peuvent parler : de là les pièces en « vaudevilles », brefs couplets comiques sur des airs connus du public, et les parodies d'opéras, dont le burlesque est le principal attrait. Bientôt on fait alterner couplets et dialogues : ainsi naît l'Opéra-Comique, qui est à la fois un genre et un théâtre (il sera réuni en 1762 aux derniers « Italiens », dont le répertoire, en particulier Marivaux, passera alors au Français). Le succès de leurs spectacles conduit les Forains à construire des salles tout à fait comparables à celles des troupes officielles ; ils deviennent ainsi la troisième composante de la vie théâtrale parisienne.

Malheureusement leur production extrêmement abondante, et éphémère dans la mesure où elle est souvent liée à l'actualité, est encore mal connue, sinon pour une petite proportion d'œuvres publiées par leurs auteurs : Lesage, Piron ou Fuzelier. Peu de textes demeurent, et pourtant la Foire connaît une activité créatrice intense, extrêmement vivante et animée. Le plaisir tient à la liberté de ton, de construction, à la fantaisie des sujets. La Foire absorbe tout ce qui est à la mode : merveilleux, féerie, exotisme ; la pantomime, les lazzis et les gags, les situations osées, l'allusion satirique en font assurément l'antithèse de la digne scène du Théâtre-Français.

Marivaux

Lorsque Marivaux commence à travailler pour la scène, en 1720, il n'est pas un écrivain débutant. Quatre romans, un poème burlesque, *L'Iliade travestie*, et plusieurs contributions au *Mercur de France*, sous forme de réflexions ou de récits fictifs, lui assurent une petite réputation, de même que son amitié pour les Modernes : dans la Querelle qui connaît un regain d'actualité entre 1710 et 1720, il s'est rangé résolument aux côtés de Fontenelle et Lamotte. On peut dire que son esthétique, son langage et sa philosophie sont en grande partie formés au moment où il découvre ce mode d'expression idéal que deviendra pour lui le théâtre.

Signe de son ambition, il se présente en même temps sur les deux scènes officielles. Au Théâtre-Italien, il propose une comédie en trois

actes, *L'Amour et la Vérité*, qui tombe immédiatement et dont le texte est perdu. Au Théâtre-Français où, comme tout débutant, il attend la consécration du genre tragique, il donne, en décembre 1720, un *Annibal* en cinq actes et en alexandrins. Malgré la versification aisée, des caractères bien dessinés et attachants, et la présence du célèbre comédien Baron dans le rôle principal, la pièce n'a que trois représentations ; sage héritière de Racine et influencée par la tragédie tendre de Lamotte, elle se perd dans la masse des productions médiocres de l'époque. Dans le même temps aux Italiens, une seconde comédie, *Arlequin poli par l'amour*, connaît un vif succès ; aussi Marivaux choisit-il sa voie : ce sera la comédie, la prose et la troupe de Lelio.

Dans l'état actuel de notre information, Marivaux a écrit trente-sept pièces. Certaines n'ont pas été jouées de son vivant ; les autres se distribuent inégalement entre les deux théâtres.

A la Comédie-Française, qui est le fief de Voltaire, viennent après *Annibal* neuf comédies, dont deux succès seulement, *La Seconde Surprise de l'amour* (1727) et *Le Legs* (1736). Marivaux semble souffrir de l'incompréhension des comédiens : la création de *La Seconde Surprise de l'amour* est confiée aux « vedettes », Adrienne Lecouvreur et Quinault ; pourtant leur interprétation fait soupirer l'auteur. Un témoignage célèbre de d'Alembert montre bien où se situe la faille :

« Il faut, comme le disait très bien Marivaux lui-même, que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent, et qu'en même temps les spectateurs la sentent et la démêlent à travers l'espèce de nuage dont l'auteur a dû envelopper leurs discours. Mais, disait-il, j'ai eu beau le répéter aux comédiens, la fureur de montrer de l'esprit a été plus forte que mes très humbles remontrances ; et ils ont mieux aimé commettre dans leur jeu un contresens perpétuel, qui flattait leur amour-propre, que de ne pas paraître entendre finesse à leur rôle » (*Eloge de Marivaux*, 1785).

En revanche, pour le Théâtre-Italien, Marivaux compose vingt pièces au nombre desquelles se trouvent les plus célèbres, souvent reprises et destinées à rester au répertoire : *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double Inconstance* (1723), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Les Fausses Confidences* (1737), *L'Epreuve* (1740)... Chaque saison est marquée, à l'hôtel de Bourgogne, par une création ou une reprise : il s'est produit, assurément, une heureuse coïncidence entre l'inspiration et le langage dramatique marivaudiens, et la tradition, le style de jeu et la personnalité des comédiens de Luigi Riccoboni. En 1720, Lelio a épuisé son répertoire de canevas italiens ; il est à la recherche d'auteurs français ; homme de goût, écrivain lui-même, autodidacte mais très cultivé, il n'aime guère la traditionnelle *commedia dell'arte*, quoique sa troupe la pratique avec

talent. Il s'efforce, bien souvent contre son public, de donner à la scène italienne la même dignité et la même qualité que l'on reconnaît à la scène française. Il rêve d'une comédie soutenue qui lui assurerait l'estime des bons esprits. Pour ce comédien en quête d'auteurs, Marivaux est une providence, sachant à la fois préserver le rire et la fantaisie, utiliser certains éléments du fonds traditionnel comme les lazzis et les masques, mais aussi rapprocher le genre comique d'un idéal de grâce, de finesse et d'esprit « à la française » ; le dialogue marivaudien est en parfait accord avec les vues de Riccoboni et le talent de comédiens plus spontanés, et bien plus souples aux directives, que ne le seront jamais les Français. Si Marivaux apporte ce que l'on attendait depuis la mort de Molière, c'est-à-dire un ton singulier, neuf, inédit et un authentique renouvellement de la dramaturgie, c'est bien aux Italiens qu'il le doit, et au fait qu'il a d'abord été adopté par eux.

Marivaux renouvelle le genre comique en choisissant pour sujet principal le sentiment amoureux. Molière et ses successeurs ne se sont guère attachés au couple de jeunes gens, qui figure dans leurs pièces comme une nécessité de la comédie d'intrigue, l'intérêt résidant soit dans les stratagèmes successifs inventés par les valets contre les parents qui prétendent séparer les amoureux, soit dans l'étude du caractère ridicule, excessif, déraisonnable du personnage principal qui s'oppose au mariage. Marivaux, au contraire, porte son attention sur l'histoire du sentiment amoureux ; dramaturgiquement, cela signifie que le jeune couple occupe désormais le centre de la scène. Les figures parentales perdent de leur importance ; leur élaboration psychologique est restreinte, leur présence en scène peu fréquente. Obstacles ou alliés, ce sont toujours de bons parents. Si leur choix ne correspond pas à celui de leur enfant et n'est pas susceptible de lui apporter le bonheur, le dénouement les montre revenant volontiers de leur erreur, car le choix spontané du cœur est toujours le plus juste. Pour la même raison, se trouve modifié l'emploi d'une autre catégorie : les domestiques. N'ayant pas à montrer leur ingéniosité en luttant contre des pères tyranniques, ils sont totalement disponibles pour leurs jeunes maîtres et deviennent des confidents perspicaces. Les domestiques ont un rôle moteur dans l'action dans la mesure où ils dévoilent le sentiment : ils le nomment, ils attirent l'attention sur ses effets, ils le commentent, ils suggèrent, approuvent, ou dirigent les conduites qui doivent assurer sa victoire.

Chez Marivaux, en effet, les obstacles sont la plupart du temps intérieurs, d'ordre psychologique. L'amour naît toujours au premier regard : mais les personnages concernés ne le savent pas, puis ne veulent pas le dire. Dans *Les Fausses Confidences*, par exemple, l'obstacle extérieur constitué par la différence des fortunes est fragile : Marivaux a pris

soin de le compenser par l'égalité de naissance, la « bonne mine » et les excellentes qualités de Dorante. Le spectateur sait qu'Araminte aime Dorante dès leur première conversation. Mais la jeune femme se trompe longtemps sur la nature de son intérêt pour son nouvel intendant ; d'abord elle se trompe en toute bonne foi, puis elle se cache à elle-même qu'elle est amoureuse. La raison résiste à l'amour, parce qu'il est source de trouble, de confusion et menace le « repos ». La pudeur, la timidité, la crainte de l'autre tant qu'il est un inconnu retardent l'aveu : de là l'importance des « épreuves ». Le rôle essentiel des comparses consiste à créer les situations où les amoureux seront *contraints* de renverser ces obstacles intérieurs.

Chaque comédie a pour point d'aboutissement le triomphe de l'amour. Le théâtre de Marivaux présente des êtres en évolution constante depuis l'instant où, n'aimant pas encore, ils sont comme privés de vie, jusqu'à l'aveu mutuel après lequel le dénouement n'a plus qu'à intervenir rapidement. Aussi, l'action d'une pièce marivaudienne n'est-elle pas faite, ou très rarement, d'événements extérieurs. Elle est constituée par l'enchaînement des réactions et des sentiments, et ne se distingue pas du dialogue. Une pièce de Marivaux avance pas à pas, réplique après réplique : le langage constitue le tissu même de l'action dramatique. Marivaux montre sur scène ce qui appartenait chez ses prédécesseurs aux récits d'exposition : la naissance du sentiment ; puis il consacre ses comédies à explorer tous les chemins possibles de la rencontre à l'aveu : « *J'ai guetté dans le cœur humain, lui fait dire d'Alembert, toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches.* »

En effet, malgré la fécondité d'une carrière dramatique étendue sur une vingtaine d'années, Marivaux ne s'est jamais répété. Chaque comédie nouvelle est l'occasion d'explorer une voie dramaturgique différente : l'extrême variété de ce « théâtre expérimental » ne permet pas de recourir aux classements habituels, en « comédie d'intrigue », « de mœurs », « de caractère ». Ses pièces se définissent mieux par des caractéristiques internes que par toute catégorie de classement préexistante. Ainsi le lieu de l'action ; d'une part, lorsqu'il est cadre de pure fantaisie, il permet de regrouper des comédies de facture assez libre, où les interventions comiques s'insèrent sans justification particulière dans le dessin de l'intrigue amoureuse, où le traitement du temps nécessaire à l'évolution des sentiments paraît dégagé de tout souci de vraisemblance : ce sont les premières comédies italiennes et des « petites pièces » comme *Le Triomphe de Plutus*, *Félicie* et *La Dispute*. D'autre part, un arrière-plan dessiné par des allusions à la réalité socio-historique contemporaine invite à rapprocher, surtout à partir de 1730 et peut-être

en relation avec les grands romans de la maturité, des comédies où les personnages appartiennent à un réseau de relations sociales concrètement tracé, déterminant en partie leur attitude à l'égard de l'être aimé, des rivaux, des domestiques : c'est le cas du *Jeu de l'amour et du hasard* ou des *Fausse Confidences*. D'autres regroupements peuvent se faire autour d'un aspect particulier de l'amour : pièces « à surprise », « épreuves », pièces de l'inconstance ; ou bien encore selon les variations d'emploi d'un procédé dramaturgique comme le travesti.

Cependant, Marivaux subvertit la notion de genre sans toucher aux structures les plus apparentes de la comédie classique ; unité de temps, de lieu, d'action, conduite du dialogue, utilisation du monologue et de l'aparté, on ne peut lui attribuer aucune invention marquante dans ces domaines. Sa nouveauté consiste à mettre en théâtre ce qu'on ne croyait réalisable que par le roman : l'« anatomie » du cœur humain. Il montre sur scène l'histoire d'une découverte de soi, des cœurs en mouvement, à la recherche d'un bonheur qui réside dans l'éveil à soi-même par le sentiment amoureux.

Cette comédie psychologique, « métaphysique » disait-on au XVIII^e siècle, n'en est pas moins animée et vivante. Le dramaturge ne se prive pas des ressources offertes par la tradition comique : lazzis d'Arlequin, personnages à accents, quiproquos, mots d'esprit... Mais il sait les enrichir et les adapter à son propos : c'est ainsi qu'il reprend, par exemple, le procédé du déguisement : les personnages marivaudiens ne se travestissent pas pour susciter le rire, mais au profit de l'amour et pour le contraindre à mieux se révéler sous le masque.

D'autre part, si la « naïveté » des amoureux permet au moraliste d'exposer les petites roueries attendrissantes du sentiment, celle des personnages comiques, réelle ou feinte, met en évidence une fine perception des pressions et de l'égoïsme, des ambitions et des mesquineries, du désir de domination, de l'inégalité, qui caractérisent les relations humaines. *L'Ile des Esclaves* et *L'Ile de la Raison*, Arlequin de *La Double Inconstance*, les valets du *Jeu de l'amour et du hasard* ou du *Legs*, entre beaucoup d'autres, révèlent, au même titre que les œuvres narratives de Marivaux, un « spectateur » lucide des réalités sociales. Les vanités et les cruautés de notre comédie humaine, qui paraissent toujours sous les personnages types de la *commedia*, en filigrane des discours amoureux des Silvia et des Lelio, au-delà des mariages hâtifs et heureux du dénouement, ont permis au théâtre de Marivaux de conserver intacts son pouvoir de suggestion, son intérêt et sa modernité.

CHAPITRE IV

L'expansion romanesque

Le succès des récits courts, « nouvelles » ou « histoires », dont *La Princesse de Clèves* est l'exemple le plus marquant à la fin du XVII^e siècle (1678), ne doit pas dissimuler l'influence persistante des grands romans baroques et la faveur qu'ils rencontrent encore auprès du public dans les premières décennies du XVIII^e siècle. La définition et l'histoire du genre romanesque élaborées par Huet dans la *Lettre à M. de Segrais de l'origine des romans* (1670) ne sont pas contestées ; le rédacteur de l'article « Roman », au volume XIV de l'*Encyclopédie* (1765), y renverra encore. Inspiré par les grands sentiments, le ton héroïque et la recherche du beau style qui caractérisent les œuvres d'Urfé, de Gomberville, des Scudéry, Huet a fait du roman l'équivalent en prose du poème épique ; il lui a fixé ainsi un idéal moral et esthétique auquel on continuera longtemps à se référer dans les Préfaces, quand le contenu des œuvres aura lui-même changé.

UN GENRE EN MUTATION

En effet, entre *La Princesse de Clèves* et les premiers romans de Lesage, aucun chef-d'œuvre, mais un nombre de titres toujours croissant, et un genre littéraire en pleine mutation. Signe du désir de renouvellement, le terme de « roman » n'est plus employé pour désigner les productions nouvelles : on le juge trop étroitement lié à des œuvres que l'on commence à considérer comme démodées, invraisemblables et grandiloquentes. Les grands écrivains qui cherchent à moderniser les thèmes et les structures de la fiction narrative tâchent ainsi de concilier le souci de la vérité dans la peinture des

mœurs et des sentiments, avec le désir de dignité morale que l'absence de « règles » et la liberté qui appartient à la définition même du genre paraissent mettre en danger ; il est vrai que la multitude des œuvres médiocres, produites par des tâcherons au grand avantage des éditeurs, peut justifier en partie le mépris des doctes et la méfiance des autorités politiques et religieuses. Dans le courant du XVIII^e siècle, les œuvres de fiction l'emportent statistiquement sur les autres publications ; leur variété défiera bientôt toute tentative de classification ; conte merveilleux, conte philosophique, mémoires, récits historiques, histoires privées, satire politique, utopies, libertinage et pornographie, le roman permet tout ; les chefs d'accusation sont donc multiples. Le roman est un genre « facile » ; praticable par n'importe qui, il contribue au relâchement du langage. C'est un genre frivole, destiné aux femmes, interdit aux gens sérieux : en 1742, l'archevêque de Sens, recevant Marivaux à l'Académie Française, le félicite pour ses ouvrages en lui indiquant clairement qu'il ne les a pas lus. Enfin, c'est un genre immoral ; d'une part, il se consacre uniquement à la peinture de l'amour ; d'autre part, en la rendant trop belle, il facilite l'essor de l'imagination, l'identification exaltée avec les héros : le roman est dangereux pour la vertu des âmes fragiles. Ces critiques ne sont pas nouvelles ; elles persisteront durant tout le siècle, malgré des lecteurs de plus en plus nombreux. Ajoutons que le mouvement philosophique, à ses débuts du moins, ne verra pas de raison particulière de se faire le défenseur du roman : Marivaux et Prévost demeurent en marge des Philosophes, Voltaire préfère exploiter les possibilités du conte. Il faut attendre 1761 et *La Nouvelle Héloïse* pour voir se dessiner une opinion plus favorable.

Cependant les auteurs s'efforcent de donner au genre ses lettres de noblesse. Avec *Les Aventures de Télémaque* (publié en 1717, connu en manuscrit depuis 1698), roman pédagogique, symbolique, mais donnant une certaine place à l'action et au sentiment, Fénelon prouve que le roman n'est pas incompatible avec le style soutenu et poétique ; l'abbé Terrasson (*Sethos*, 1731), Marmontel (*Bélisaire*, 1767 ; *Les Incas*, 1777) seront ses héritiers. Challe et Marivaux prônent le « langage de la nature » et font résider la beauté du style romanesque dans la simplicité et la conformité de l'expression au milieu dépeint : bien entendu, la transcription du langage paysan ou de certains argots appartient toujours au genre burlesque, au moins jusqu'aux romans de Restif. La littérature de fiction évitera l'écueil de la frivolité si les auteurs lui donnent la même vocation qu'à la comédie : empruntant désormais ses sujets et son cadre aux mêmes milieux sociaux, le roman doit se rapprocher plus facilement du genre comique que de l'épopée. Peindre les hommes tels

qu'ils sont, avec leurs faiblesses et leurs ridicules, est pour mieux les avertir et les corriger ; présenter des traits de bonté et de générosité sera bien plus édifiant si l'on refuse le grandissement invraisemblable des héros baroques, pour montrer la vie réelle. Dans la Préface des *Illustres Françaises* (1713), Robert Challe développe ce thème : « Presque tous les romans ne tendent qu'à faire voir par des fictions que la Vertu est toujours persécutée, mais qu'enfin elle triomphe de ses ennemis, en supposant, néanmoins, comme eux, que la résistance que leurs héros ou leurs héroïnes apportent à la volonté de leurs parents, en faveur de leurs maîtresses ou de leurs amants, soit en effet une action de vertu. Mon roman ou mes histoires, comme on voudra les appeler, tendent à une morale plus naturelle, et plus chrétienne, puisque par des faits certains, on y voit établi une partie du commerce de la vie. » En 1736, dans un texte célèbre, Crébillon évoque à son tour les buts qu'il faut assigner au genre romanesque : « Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié, si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de Héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules. » Suivent quelques phrases ironiques qui visent autant Prévost que les romanciers baroques, tant les éléments traditionnels de la fiction ont tendance à se perpétuer : « Le Lecteur n'y trouverait plus, à la vérité ces événements extraordinaires et tragiques qui enlèvent l'imagination, et déchirent le cœur ; plus de Héros qui ne passât les Mers que pour y être à point nommé pris des Turcs, plus d'aventures dans le Sérail, de Sultane soustraite à la vigilance des Eunuques, par quelque tour d'adresse surprenant ; plus de morts imprévues, et infiniment moins de souterrains. Le fait préparé avec art, serait rendu avec naturel. On ne pêcherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré ; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est ; on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage » (Préface des *Egaréments du cœur et de l'esprit*). Dans la seconde moitié du siècle, les échanges entre le roman et le drame bourgeois se feront tout naturellement.

On découvre enfin dans le roman le lieu par excellence de l'exploration psychologique ; la souplesse de l'invention permet de varier à l'infini les situations ; on peut dérouler les événements d'une vie entière, donner aux héros une destinée dont le sens est commandé par la Providence ou par leur caractère, tracer des portraits très individualisés et montrer les bizarreries du cœur, ou au contraire utiliser l'intrigue romanesque comme un lieu d'expérience et les personnages comme la

les égaréments

simple incarnation de telle disposition de la nature humaine dont on étudiera l'évolution et les réactions au cours d'« aventures » diverses. Roman de mœurs, ou d'analyse psychologique, de toute façon, le genre romanesque doit tendre vers le réalisme pour faire admettre sa valeur. Mais, si l'œuvre de fiction doit comporter une leçon morale, et si le roman est le genre le plus apte à peindre la réalité quotidienne, sous ses couleurs exactes, se pose alors la difficile question de l'équilibre entre le réalisme et l'encouragement à la vertu. Ce « dilemme du roman », selon l'expression de Georges May, est particulièrement aigu au début du siècle. Cependant, le plaisir de l'invention et celui de la lecture finissent par l'emporter sur le souci de l'utilité : de là un nombre considérable d'œuvres de second ordre, dont il faut bien admettre qu'elles constituent le menu quotidien de l'amateur de fictions : neuf cent quarante-six titres relevés par S. P. Jones entre 1700 et 1750 (*A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750*, New York, 1939 ; à compléter par R. Frautschi-A. Martin-V. Mylne, *Bibliographie du genre romanesque français (1750-1800)*, Londres-Paris, 1977).

ROBERT CHALLE (1659-1721)

En 1713 paraissent à La Haye *Les Illustres Françaises* ; un compte rendu élogieux dans le *Journal littéraire*, une vingtaine d'éditions au XVIII^e siècle, une influence indéniable sur Marivaux et Prévost indiquent la valeur de cette œuvre, dont l'auteur devait demeurer longtemps un inconnu ; l'anonymat de la publication est une pratique courante à cette époque, surtout lorsqu'il s'agit de romans, et n'empêche nullement l'identification de l'écrivain. Mais Challe n'appartient pas au monde des lettres et, excepté une suite du *Don Quichotte*, il ne semble pas qu'il ait écrit d'autre œuvre de fiction. Né à Paris dans une famille de moyenne bourgeoisie, Challe doit travailler lui-même à sa fortune ; il se lance dans la grande aventure de son temps : les voyages en mer et l'exploitation des richesses du Nouveau Monde. Une attaque anglaise ruine son établissement de peausserie au Canada ; il entre alors comme « écrivain » sur des navires de la Compagnie des Indes, puis dans la Marine royale. D'un voyage effectué en 1690-1691, il rapporte un remarquable *Journal* où se révèlent ses talents d'observateur et sa forte personnalité. Le premier cahier de ses *Mémoires* (1716) confirme l'image d'un tempérament sérieux, porté à la critique et au pessimisme ; une tradition veut que le jeune Dupuis des *Illustres Françaises* soit un portrait autobiographique ; mais d'autres personnages ont en eux une sorte de

violence et d'intensité dans les sentiments qui ressemblent à celles de leur créateur.

Sept « histoires véritables » donnent au roman un aspect composite que Challe ne prétend pas dissimuler ; cependant la fiction qui lui permet de les rassembler est plus qu'un « habillage » : le groupe de jeunes gens qu'il imagine est lié par d'anciennes amitiés et montre une authentique curiosité pour ces récits d'ordre sentimental et privé par lesquels on renoue connaissance après une longue séparation ; chaque figure s'individualise au fil des pages, personnage dans une « histoire », puis auditeur d'une autre ; l'histoire de son mariage, racontée par Des Frans lui-même, demeure incomplète tant que Dupuis n'a pas révélé ce qu'il savait seul de Sylvie et Galloüin ; l'histoire de Des Rosnais, qui s'achève par une rupture, trouve par la suite une heureuse conclusion sous les yeux du lecteur ; Challe varie l'emploi de la première personne : quatre récits sont autobiographiques (Des Rosnais, Terny, Des Frans, Dupuis), deux autres sont rapportés (Jussy, Des Prez) parce que leur contenu et leur tonalité rendent malaisé de les faire directement devant tout le groupe ; enfin, l'*Histoire de M. de Contamine et d'Angélique* est racontée à la troisième personne par Des Rosnais, sans doute parce que ni le caractère de M. de Contamine, ni son rang ne lui permettent de parler de lui-même. Les femmes ne viennent jamais au premier plan comme narratrices ; elles sont héroïnes dans des récits destinés à mettre leurs personnalités en valeur. Ainsi Challe parvient-il à éviter l'aspect systématique et artificiel du « tiroir » ; de plus, ses personnages vivent dans la société contemporaine : appartenant à la noblesse de robe, à la petite noblesse d'épée ou à la bonne bourgeoisie d'anoblissement récent, ils en ont les occupations et les soucis ; l'argent, les relations de classe jouent un rôle fondamental dans les intrigues amoureuses. Le cadre dessiné dans les premières pages s'efforce de placer la fiction dans un monde connu du lecteur : Paris, le pont Notre-Dame, les embarras de carrosses... ; le réalisme de Challe est aussi dans les portraits, les costumes, la mention des objets usuels, des repas, des activités quotidiennes, dans les discours familiers qu'il rapporte au style direct. Il parvient ainsi à établir un délicat équilibre entre l'impression de vérité et des récits dont le thème et la structure sont encore très proches du romanesque traditionnel ; car il s'agit toujours d'aventures amoureuses : rencontre, séduction, déclaration, obstacles, fin heureuse ou tragique, selon la nature de ces obstacles, constituent un schéma sans surprise. L'originalité de Challe réside dans l'utilisation de ces étapes pour des études de cas particuliers : moraliste et psychologue, il varie les situations et propose une explication nuancée des actes de chacun ; l'obstacle constitué par la défense d'un parent n'est pas un moyen simple de retarder ou d'étoffer

l'action, mais s'accompagne de circonstances différentes dans chaque Histoire ; les relations de Des Prez avec son père, de Mlle de L'Épine avec sa mère, vont bien au-delà du jeu habituel de l'opposition et de la révolte ; Des Frans cache sous la dureté de sa conduite une tendresse profonde pour sa mère ; celle-ci approuve secrètement son fils et reconnaît en lui sa propre fierté, mais elle doit se soumettre à l'autorité de la famille, qui détient le pouvoir et l'argent. Toute forme de liberté, celle de la passion ou celle du désir, est immanquablement détruite par des impératifs d'ordre, qui lui sont étrangers : la liaison libre et heureuse de Dupuis et de la veuve le prouve *a contrario*. Mais Challe montre aussi dans les conduites une part irréductible d'absurdité et de mystère ; le vieux Dupuis aime sa fille, estime Des Rosnais ; il est homme d'honneur, de bon sens, ami des plaisirs ; son refus obstiné de marier les jeunes gens est sa seule bizarrerie : elle recèle une angoisse profonde de l'abandon. Toute l'histoire de Des Frans porte sur son incapacité à comprendre Silvie, à lui faire confiance, et à céder aux impulsions d'une part sensible de son caractère : la tendresse, le désir de pardonner, le goût du bonheur ; une violence obscure le déchaîne au contraire contre ce qu'il aime ; il ne lui suffit pas de se séparer de Silvie infidèle, il faut encore la punir, et se punir à travers elle : « Je la fis monter dans une chambre sans qu'elle vît qui que ce fût que moi. Cette chambre avait pour tout meuble un méchant lit de camp et une paillasse (...), sans tapisserie, sans foyer ni cheminée, ni fenêtre (...). Je la fouillai, je lui pris tout ce qu'elle avait sur elle. Je ne lui laissai rien qui eût pu lui servir à attenter sur sa vie. Je la traitai comme un criminel condamné, dont on conserve la vie uniquement pour faire un exemple public de sa mort. (...) En la rendant malheureuse, je ne me rendais pas plus heureux. Mes propres remords me punissaient de la punir, et la vengeaient de ce qu'elle souffrait. » Cette démesure apparaît également dans le caractère de Galloüin, responsable direct de la tragédie : ignorant que Silvie est secrètement mariée à Des Frans, désespérant de la fléchir, Galloüin recourt à la magie ; les débauches d'écolier qu'il partage avec Dupuis ne sont rien en comparaison d'une passion qui le pousse à transgresser les lois divines en s'attribuant des pouvoirs surnaturels, à se rendre coupable d'un viol et d'un crime ; le repentir, la conversion, l'entrée au monastère ne lui évitent pas le châtement infamant prédit par un horoscope : le romanesque devient ici le moyen de mettre en scène les pulsions incontrôlables. Galloüin et Silvie, morts, parlent par la voix d'autrui et sont présentés différemment par Dupuis et par Des Frans : leurs figures demeurent ambiguës et contrastées ; Challe traduit ainsi ce qu'il pressent dans le cœur humain d'imprévisible et d'inexprimable.

ALAIN-RENÉ LESAGE (1668-1747)

Pour son siècle et pour le nôtre, Lesage est l'observateur ironique du *Diabolo boiteux*, empruntant la voix du démon Asmodée pour décrire la société de son temps ; surtout, il est le créateur de Gil Blas, personnage qu'il transpose du roman picaresque espagnol en l'adaptant aux tendances esthétiques et morales de la fin de l'époque classique.

Cependant, sans parler ici de son théâtre, dont l'importance est considérable, l'œuvre de Lesage compte d'autres titres, en particulier des traductions — de libres adaptations — où se révèlent son goût pour le récit d'aventures et sa curiosité pour les littératures méditerranéennes et exotiques, dont il contribue, en ce début de siècle, à alimenter la vogue. Si les *Lettres galantes* du Grec Aristénète (1695) rencontrent un succès médiocre, Lesage est plus heureux lorsqu'il donne en 1704 la suite des aventures de Don Quichotte composée par Avellaneda (*Nouvelles Aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*), avec des détails et des commentaires de son invention ; viendront ensuite les *Mille et Un Jours, Contes persans* (1710-1712), auxquels s'associe Pétis de La Croix, et la *Nouvelle traduction de Roland l'Amoureux* (1717), d'après Boiardo. Lesage publie encore, en 1731, les *Aventures de Robert Chevalier, dit de Beauchêne*, mémoires romancés d'après les papiers d'un authentique flibustier canadien.

Depuis les traductions de pièces de théâtre qui marquent ses débuts d'écrivain, Lesage montre une prédilection pour la littérature espagnole. L'Espagne du Siècle d'Or lui fournit, après *Le Diabolo boiteux* (1707) inspiré du *Diablo cojuelo* de Velez de Guevara, le cadre de *Gil Blas* et des romans des dernières années : l'*Histoire d'Estévanille Gonzalez* (1731-1734), l'*Histoire de Guzman d'Alfarache* (1732, d'après Mateo Alemán) et *Le Bachelier de Salamanque* (1736-1737). Dans les œuvres baroques et les romans picaresques espagnols, Lesage trouve un certain type de déroulement du récit, mais aussi de nombreux détails réalistes, empruntés à la vie quotidienne, caractérisant un métier ou une classe sociale, peignant des personnages hauts en couleur ; à partir de ces éléments, et soutenu par une verve et un entrain qui lui sont naturels, le romancier se livre à un travail d'imitation et de réécriture, où se mêlent l'observation directe de la réalité, les « portraits à clé » de ses contemporains parisiens, et le recours à des anecdotes ou à des « types » déjà conventionnels et proches de ceux que propose, depuis le siècle précédent, la scène comique. Sans nier l'intérêt de certaines pages de *Guzman* ou du *Bachelier*, il faut admettre que, dans une œuvre nombreuse, composée en suivant les variations de la mode et la nécessité de nourrir une famille, seul *Gil Blas* apparaît comme une réussite authentique et originale.

Le Diable boiteux doit, en 1707, son énorme succès non à une intrigue mince et assez lâchement construite, mais à la vivacité satirique qui l'anime. Le démon Asmodée, délivré par Don Cléofas de la fiole où l'art d'un magicien le retenait captif, soulève pour le jeune homme les toits de Madrid — comprenons : Paris —, afin de lui dévoiler « tout ce qui se passe dans le monde », c'est-à-dire « les défauts de l'homme ». Le début de l'œuvre parodie les contes fantastiques dont la vogue ne cesse de croître, et révèle la grande méfiance de Lesage à l'égard de l'irrationnel : devins, charlatans, alchimistes, et quelques mauvais prêtres exercent leur art malfaisant dans plusieurs maisons de la ville. Mais Asmodée n'entraîne pas Don Cléofas au Sabbat ; sa diablerie consiste à voir au fond des cœurs : « Pour vous donner une parfaite connaissance de la vie humaine, je veux vous expliquer ce que font toutes ces personnes que vous voyez. Je vais vous découvrir les motifs de leurs actions et vous révéler jusqu'à leurs plus secrètes pensées. » Moraliste lucide et sans indulgence, Asmodée-Lesage fait de la comédie humaine une description ricanante : les méchants, les égoïstes, les sots, et leurs victimes peuplent une ville où la folie, plus naturelle à l'homme que la raison, règne en maîtresse absolue ; le Diable parle de ce qu'il connaît : « Je me plais bien davantage à troubler les consciences qu'à les rendre tranquilles. » Asmodée montre à Don Cléofas une multitude d'exemples de consciences troubles, sous la forme de brèves anecdotes se succédant à un rythme rapide ; la ville nocturne apparaît comme une série de petites cases où se jouent des scènes comiques ou grinçantes : « Il me semble que voilà des voleurs qui s'introduisent dans une maison par un balcon. — Vous ne vous trompez point, dit Asmodée, ce sont des voleurs de nuit. Ils entrent chez un banquier. Suivons-les de l'œil. Voyons ce qu'ils feront. Ils visitent le comptoir. Ils fouillent partout. Mais le banquier les a prévenus. Il partit hier pour la Hollande, avec tout ce qu'il avait d'argent dans ses coffres. — Examinons un autre voleur qui monte par une échelle de soie à un balcon. — Celui-là n'est pas ce que vous pensez, répondit le boiteux. C'est un marquis qui tente l'escalade, pour se couler dans la chambre d'une fille qui veut cesser de l'être. Il lui a juré très légèrement qu'il l'épousera... » Au chapitre XII, « une haute église remplie de mausolées » offre une image en réduction des maisons et de l'humanité : chaque défunt reçoit pour épitaphe une brève peinture satirique de son caractère. Les cibles de Lesage sont traditionnelles : courtisans ambitieux, financiers, hommes de loi rapaces et malhonnêtes, médecins : « Remarquez-vous près de là deux hommes que l'on ensevelit ? Ce sont deux frères. Ils étaient malades de la même maladie, mais ils se gouvernaient différemment ; l'un avait une confiance aveugle en son médecin, l'autre a voulu laisser agir la nature. Ils sont

morts tous deux. Celui-là pour avoir pris tous les remèdes de son docteur, celui-ci pour n'avoir rien voulu prendre. — Cela est fort embarrassant. Eh ! que faut-il donc que fasse un pauvre malade ? — C'est ce que je ne puis vous apprendre, répondit le Diable. Je sais bien qu'il y a de bons remèdes, mais je ne sais s'il y a de bons médecins. »

Mais la grande affaire du Diable, c'est l'amour ; Asmodée est le démon des vanités, des frivolités et... de la luxure : les désirs mènent le monde, agitent la société. L'homme, petit-maître ou barbon, est souvent le trompeur, plus souvent encore la dupe ; la femme, coquette, légère, hypocrite, ou pire, prude et bas-bleu, cause des désordres ou se rend ridicule ; elle occupe une place de choix dans la maison des fous, au chapitre IX : « Dans la première loge est la femme d'un corrégidor, à qui la rage d'avoir été appelée bourgeoise par une dame de la cour a troublé l'esprit. Dans la seconde demeure l'épouse d'un trésorier général du conseil des Indes. Elle est devenue folle de dépit d'avoir été obligée, dans une rue étroite, de faire reculer son carrosse, pour laisser passer celui de la duchesse de Medina-Coeli. Dans la troisième, fait sa résidence une jeune veuve de famille marchande, qui a perdu le jugement, de regret d'avoir manqué un grand seigneur qu'elle espérait épouser... » Les deux « Histoires » qui occupent les chapitres IV-V (*Histoire des amours du comte de Belflor et de Leonor de Cespèdes*) et XIII-XV (*La Force de l'amitié*) ont grand-peine à rendre à la passion amoureuse ses qualités de noblesse et de générosité touchante.

Une succession d'anecdotes construites sur un ou deux traits ridicules risque de tomber dans la monotonie : c'est pourquoi Lesage insère ces deux récits plus longs, et de tonalité différente. En 1726, *Le Diable boiteux* est « refondu », sa composition est retravaillée et des épisodes nouveaux sont introduits, sans qu'il acquière véritablement l'aspect d'un roman ; il est « augmenté d'un volume, que les sottises humaines (...) ont aisément fourni » (Préface), c'est-à-dire qu'il demeure l'œuvre d'un moraliste héritier de La Bruyère. Mais ce qui rend Lesage incomparable, c'est la gaieté et la vivacité du trait ; Asmodée a pour ennemi le démon Pillardoc : « Il y a deux ans que nous eûmes ensemble un différend pour un enfant de Paris qui songeait à s'établir. Nous prétendions tous deux en disposer ; il en voulait faire un commis, j'en voulais faire un homme à bonnes fortunes ; nos camarades en firent un mauvais moine pour finir la dispute... » Le Diable règne dans toutes les corporations.

L'Espagne du *Diable boiteux* est un déguisement transparent ; celle de *Gil Blas* n'offre, comme élément de couleur locale, que ses muletiers et ses donneurs de sérénade. Lesage retient principalement de *Don Quichotte* et des auteurs picaresques l'image type d'un espace ouvert au voyage : sur les chemins d'Espagne, on vagabonde, parfois l'on fuit ;

le hasard y ménage des rencontres tout aussi intéressantes qu'au cœur des villes (II, 6, *Quelle route il prit en sortant de Valladolid, et quel homme le joignit en chemin* ; II, 8, *De la rencontre que Gil Blas et son compagnon firent d'un homme qui trempait des croûtes de pain dans une fontaine...*). Avec ses noms sonores, ses villes fameuses, ses déserts et ses cavernes, l'Espagne est un lieu purement littéraire, qui offre au lecteur français une impression d'éloignement et d'exotisme, suffisante pour lui faire admettre quelques invraisemblances et l'outrance romanesque de certaines situations (IV, 4, *Le Mariage de vengeance nouvelle*).

Le lecteur retrouve dans *Gil Blas* le même goût de l'anecdote, la même tendance à réduire le personnage à un « caractère », la même intention moralisante que dans *Le Diable boiteux* ; mais Lesage obtient cette fois la cohérence en choisissant de donner la parole à son héros. Retiré dans ses terres, au terme d'une belle carrière qui s'achève par l'anoblissement, Gil Blas écrit ses mémoires : c'est donc une vie entière qui se déroule devant nous, de l'adolescence naïve à la sage vieillesse. Roman d'apprentissage, tableau des moyens de parvenir, *Gil Blas* offre aussi, grâce à la mobilité de son héros, une large description de la société : portraits de groupes — brigands, comédiens, courtisans... ; figures plus individualisées mais chargées de travers qui sont ceux d'une catégorie sociale — médecins, inquisiteurs, ecclésiastiques —, ou qui se prêtent à l'incarnation et à la mise en scène d'un défaut éternel (liv. VII, l'archevêque de Grenade). Les maîtres de Gil Blas, dans les six premières parties, se succèdent trop rapidement pour donner lieu à une élaboration psychologique complexe ; beaucoup de figures demeurent anonymes, apparaissent à l'occasion d'une seule scène ou illustrent une idée fixe ; l'épisode du comte Galiano et de son singe (VII, 14-16) montre que les maniaques et les conduites étranges n'intriguent pas Lesage : la peinture tourne simplement à la caricature.

Cependant, la description des mœurs n'a pas l'allure sautillante que l'on peut reprocher au *Diable boiteux* ; elle s'ordonne en fonction de l'évolution du narrateur. Si le roman adopte en apparence la démarche capricieuse des récits picaresques, faisant alterner succès et revers soudains, périodes fastes et vaches maigres, Gil Blas progresse pourtant : moralement, vers la lucidité, une sorte d'indulgence sans illusion, et, sinon vers la vertu, du moins vers le dégoût du vice ; socialement, il s'avance en servant des maîtres dont le rang s'élève jusqu'au ministre. Le personnage se distingue en cela du picaro ; sa naissance, d'ailleurs, n'est pas infâme, et sa vie s'achève dans un confort tranquille.

Au roman d'apprentissage se mêlent des éléments empruntés à la tradition héroïque et galante, car Lesage ne renonce pas aux « tiroirs » :

Gil Blas écoute ainsi, et rapporte, plusieurs récits (doña Mencia, don Pompeyo, don Alphonse, Raphaël...). La passion, l'aventure exotique, une certaine forme de pathétique sont alors intégrées à la destinée du narrateur, élargissant l'univers du roman et permettant de varier le ton. L'artifice du tiroir choque peu ici, dans la mesure où, du contenu des récits, Gil Blas tire fréquemment un enseignement pour lui-même : il s'informe ainsi des mondes où il ne pénètre pas, complète son expérience par les avertissements qu'offre le destin d'autrui. Gil Blas acquiert une réelle épaisseur en tant que personnage, non seulement parce que sa parole de narrateur domine celle des autres, mais aussi parce qu'il donne l'impression, écrivant ses mémoires, de les juger et de se juger. Le rythme de la composition a fait que l'auteur et son héros ont vieilli ensemble ; en vingt ans (1715 : liv. I-VI ; 1724 : liv. VII-IX ; 1735 : liv. X-XII), il n'est guère étonnant que le ton et les préoccupations de Lesage aient pu changer ; la verve picaresque disparaît des derniers livres au profit de la sensibilité et des scènes attendrissantes, et Gil Blas, confidant des grands, s'intéresse aux rouages secrets du pouvoir.

Cependant, ce narrateur n'a pas l'unité et la profondeur psychologiques qui feront l'intérêt des héros de Marivaux et de Prévost. Sa personnalité s'efface souvent devant le conte et ses intentions morales ; c'est la voix de Lesage lui-même qui se fait alors entendre. Pour jouer véritablement son rôle de témoin et d'observateur, Gil Blas doit être moins préoccupé du dessein de réussir que curieux des affaires et des conduites d'autrui ; il n'est pas vraiment un ambitieux, ni un homme d'action. La réussite le comble d'aise, mais il ne bouleverse pas la société pour parvenir : bon à tout, s'adaptant aisément à tous les milieux, il observe les travers de ses employeurs et gagne leurs bonnes grâces en les imitant ; sa politique est la même auprès des brigands et auprès des princes. Une seule terre porte les âmes viles et les âmes nobles, avec une majorité des premières ; il faut être souple pour passer au service des unes et des autres ; nulle liberté : il faut être hors la loi, comme Rolando et Raphaël, ou servir. L'observation de la nature humaine provoque chez Lesage un profond scepticisme ; l'ordre moral perd sa netteté ; les comédiennes imitent à s'y méprendre les grandes dames, la vertu semble reléguée dans l'univers archaïque du roman héroïque ; l'état de la société offre aux brigands d'étranges excuses : « Je ne te crois pas assez sot, dit Rolando, pour te faire une peine d'être avec des voleurs. Eh ! voit-on d'autres gens dans le monde ? Non, mon ami, tous les hommes aiment à s'appropriier le bien d'autrui. C'est un sentiment général. La manière seule en est différente. Les conquérants, par exemple, s'emparent des Etats de leurs voisins. Les personnes de qualité empruntent, et ne rendent point. Les banquiers, trésoriers, agents de

change, commis, et tous les marchands, tant gros que petits, ne sont pas fort scrupuleux. Pour les gens de justice, je n'en parlerai point... » En général, Lesage se soucie peu d'analyse psychologique ; il montre plutôt comment chacun, dans la société, agit sur les autres, soit pour les corrompre, soit pour tirer d'eux un profit. Le monde de *Gil Blas* vit de luttes et de pressions ; pour survivre, il faut flatter ou faire peur. Au livre VI, Gil Blas et ses compagnons, déguisés en inquisiteur et en alguazils, vont dépouiller un marchand juif ; sachant qu'un mot peut l'envoyer au bûcher, celui-ci n'élève aucune protestation contre une perquisition totalement injustifiée ; la scène est particulièrement grinçante. Les puissants ne sont pas plus en sécurité : le ministre tremble pour sa place plus encore que le laquais. Mais Lesage, à aucun moment, ne remet en question la hiérarchie ; Gil Blas se faufile dans l'ordre existant, et ne le modifie en rien ; la critique est morale et dénonce la corruption des principes plus que les abus particuliers.

Le réalisme de *Gil Blas* a deux sources différentes. Soit il consiste à mentionner des objets concrets, qui donnent une existence crédible au décor d'une scène (« Nous entrâmes dans une écurie qu'éclairaient deux grosses lampes de fer pendues à la voûte. Il y avait une bonne provision de paille, et plusieurs tonneaux remplis d'orge »), qui assurent que le personnage a un corps (« Tandis qu'il faisait ôter ses bottes, et changeait d'habit et de linge... ») ; « Je demandai à souper dès que je fus dans l'hôtellerie. C'était un jour maigre. On m'accommoda des œufs », qui inscrivent le récit dans un temps sensible (« Lorsque nous eûmes fait environ deux lieues, nous nous sentîmes de l'appétit, et, comme nous aperçûmes à deux cents pas du grand chemin plusieurs gros arbres qui formaient dans la campagne un ombrage très agréable... », etc.) ; ces détails donnent l'impression de la vie parce qu'ils n'ont pas de fonction dans le récit ; ils sont, dans *Gil Blas*, présents à toutes les pages. Soit un geste, une attitude, un accessoire sont présentés comme la figuration concrète d'un trait de caractère ; le petit-maître : « Don Mathias venait de se lever. Il était encore en robe de chambre ; et renversé dans un fauteuil, sur un bras duquel il avait une jambe étendue, il se balançait en râpant du tabac » ; l'amant trahi : « Pacheco ne pouvait trouver des termes assez forts à son gré pour exprimer ses sentiments, et il déchira cinq ou six lettres commencées, parce qu'elles ne lui parurent pas assez dures. » Ces notations, parfois triviales, qui signalaient chez Sorel ou Scarron le registre du burlesque, sont insérées ici dans un roman « sérieux » ; elles répondent à une exigence de vraisemblance qui consiste à suggérer, comme c'est déjà le cas dans le roman de Challe, que l'existence des personnages, si elle n'est pas prouvée, est du moins possible. Gil Blas lui-même se tient dans un

juste milieu : ni héros idéalisé, ni fantoche ridicule ; c'est un homme de moyenne carrure ; son fonds de demi-honnêteté le maintient dans une voie à peu près droite : Raphaël, Rolando et Scipion sont gravés d'un burin nettement plus incisif, mais ils ne « réussissent » pas. Gil Blas est un valet, qui se différencie du type existant : ni bouffon, ni faire-valoir, son intelligence ne sert que lui-même. Malgré les souvenirs des romans espagnols, malgré les emprunts aux auteurs du siècle précédent, Lesage a su créer une figure originale.

MARIVAUD ROMANCIER (1688-1763)

Les romans de Marivaux se répartissent en deux groupes : d'une part, les ouvrages composés avant le début de sa carrière de dramaturge (*Arlequin poli par l'amour* est créé en 1720 par les Comédiens-Italiens) et rassemblés par F. Deloffre sous le titre d'*Œuvres de jeunesse* ; d'autre part, entre 1728 et 1741, les deux grands textes qui assurent la réputation de Marivaux romancier : *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*. C'est donc dans le genre romanesque que Marivaux a d'abord cherché sa voie et fait son apprentissage d'écrivain.

*Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie* (1713), *La Voiture embourbée* (1714), *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques* (composé à la même époque que les précédents et publié seulement en 1737, à la faveur du succès de *Marianne*) empruntent leur cadre général et leur mouvement à l'univers romanesque légué par les grands textes baroques de La Calprenède ou des Scudéry. Marivaux, comme Rousseau et beaucoup de leurs contemporains, a aimé ces romans-fleuves où se mêlent à la peinture de la passion amoureuse les aventures les plus invraisemblables, chargées de rebondissements et de coïncidences. Mais, s'il pratique à ses débuts un genre considéré comme démodé depuis Boileau et *La Princesse de Clèves*, c'est pour mieux prendre ses distances vis-à-vis de formes devenues conventionnelles, tout en retenant les thèmes qui seront plus tard au cœur de son œuvre : la toute-puissance de l'amour sur les conduites humaines, l'analyse très fine du sentiment où se révèle une « nouvelle Préciosité » (F. Deloffre), et une certaine forme de pathétique dans l'expression de la sensibilité.

Dans *Les Effets surprenants de la sympathie*, Marivaux s'amuse de la composition à « tiroirs » en construisant son intrigue sur un arrangement complexe de récits et en accumulant les aventures attribuées à des narrateurs successifs. Le roman comporte cinq tomes — plus tard, *Marianne*, avec ses onze livres, sera encore un roman « long », du moins

pour le XVIII^e siècle, montrant bien, comme ceux de Prévost, que la vogue n'en est pas morte. L'organisation est la suivante : un narrateur, qui s'adresse fréquemment en son propre nom à la dame qu'il aime, lui raconte l'histoire de Clorante, amoureux de Caliste et aimé de Clarice. Le récit commence et s'achève sur les aventures des trois jeunes gens — déguisement, disparition, jalousie... et la mort pour Clarice au dénouement — dans lesquelles viennent s'intercaler six « histoires » enchâssées les unes dans les autres : histoire, par Caliste, de son père Frédélingue, à qui Parménide raconte, à son tour, sa vie ; dans ce récit, celui de Merville, qui inclut celui de Misrie, elle-même rapportant l'histoire d'un personnage qui n'est pas nommé ; en tout six narrations à la première personne. Chacune de ces destinées se conclut de façon satisfaisante pour le lecteur, formant ainsi un récit indépendant ; l'unité est obtenue grâce au personnage de Caliste qui, en dernier ressort, les rapporte toutes, grâce à quelques artifices romanesques qui lient les personnages, grâce surtout au narrateur-auteur des aventures de Clorante, montrant ouvertement qu'il tient solidement le fil de sa composition. Soit il annonce son dessein et souligne le caractère fictif de son récit : « Que je serais heureux, si, pour prix de mes peines, le caractère passionné de mon héros pouvait, en faveur de l'historien, changer aussi le vôtre et vous attendrir un peu ! » ; soit il engage un dialogue avec la destinataire, ce qui lui permet de renouer avec un personnage abandonné, ou de souligner une articulation du récit, procédé que Marianne reprendra plus tard ; ou bien une ironie légère indique la façon dont il considère sa propre composition : « Le jour paraissait alors, et sans doute, direz-vous, Madame, le récit d'Isis avait été assez long pour lui donner le temps de paraître : mais qu'importe ? Si vous ne l'avez pas attendu, et si les événements dont le récit d'Isis est rempli vous font lire ces aventures qu'elle a rapportées sans penser qu'elle a passé la nuit à les dire, vous y devez trouver des situations assez surprenantes, des malheurs qui passent l'imagination. Partout vous y voyez des amants que l'amour plonge dans un abîme de supplices ; les jalousies éclatent, le sang coule de toutes parts, ce n'est que désespoir, tout y est fureur, ou plaintes et gémissements, presque point de calme ; la vie de ces infortunés n'est qu'un tissu d'horreurs, le Sort et l'Amour en font successivement leurs victimes. » Le résumé est exact ; il n'y a qu'un pas de cette grandiloquence affectée à la parodie, qui sera franchi dans *Pharsamon*.

Dans *La Voiture embourbée*, Marivaux poursuit sa critique du roman baroque et cherche à insérer de plus en plus fréquemment dans la fiction des détails empruntés au réel ; le prétexte de la narration est un accident de carrosse : « (...) par l'imprudence des cochers qui vidaient derrière

nous une bouteille de grès, nos chevaux sans guides enfilèrent un chemin plein d'un limon gras, où les malheureux animaux s'enfoncèrent, aussi bien que les roues de la pesante voiture qui resta comme immobile. » On marche dans la boue jusqu'au plus proche village, on obtient, « l'argent à la main », quelques provisions chez le curé ; dans la cuisine, la servante « frottait son pain d'une grande couenne de lard qu'elle tenait entre ses mains ; (...) à droite elle avait un escabeau qui lui servait de table, où elle mettait son lard et son pain quand elle avait mordu une bouchée de l'un et de l'autre ; à gauche était un banc d'environ trois pieds, chargé de l'attirail de son humble toilette : attirail composé de deux gros peignes dont l'antiquité et les cheveux avaient entièrement changé la couleur jaune en noir ». Le groupe de voyageurs composé d'hommes et de femmes bien différenciés par l'âge, le rang social, le langage même, et dont les réactions dans la conversation qui a précédé ont révélé les caractères, ce groupe s'apprête à passer une nuit sans sommeil dans un mauvais gîte. Comment la rendre moins longue ? En prenant la parole à tour de rôle pour composer un « Roman impromptu », « les Aventures du fameux Amandor et de la belle et intrépide Ariobarsane » ; « chacun à son tour pourra continuer le roman suivant son goût ; il sera susceptible de comique, de tendre, de merveilleux, et même si l'on veut de tragique (...) car chacun a son caractère ». Ainsi le texte se déroule sur deux niveaux : notations de gestes et de réactions, pour le groupe des conteurs, et observation psychologique, puisque la nature et le ton des épisodes imaginés révèlent la personnalité de chacun ; développement capricieux et arbitraire, d'autre part, d'une histoire chargée d'invraisemblances, et dont la seule loi est le plaisir de conter. Mais, au-delà de la fantaisie improvisatrice, on entrevoit le problème posé par Marivaux : celui du rapport entre le romancier et sa fiction, et, par contrecoup, entre la fiction et le lecteur ; il s'agit de montrer comment fonctionne l'imaginaire romanesque, et la nature de l'illusion qu'il produit. Dans *La Voiture embourbée*, comme dans *Pharsamon* — où les jeunes héros, à la manière de Don Quichotte, prétendent reproduire dans leur existence réelle les incidents et les discours des romans sentimentaux pour lesquels ils se sont passionnés —, Marivaux expérimente la toute-puissance du romancier, qui est à même d'inventer de toutes pièces un monde ressemblant à s'y méprendre au monde réel, aussi bien que de disposer à son gré les miroirs magiques du merveilleux ; comme le remarque un de ses personnages, « il ne faut qu'un mot ». Il découvre également le caractère paradoxal d'un genre capable du pire (« il ne faut qu'un mot pour détacher le sophi et Bastille du plancher funeste auquel ils sont suspendus, pour finir le tourment de ceux qui se grillent la plante des pieds, pour délivrer ceux

qui se déchirent à belles dents dans l'ancre (...). Ariobarsane s'éveilla et vit disparaître tous ces fantômes de magie, d'esclaves, de tourments que lui avait peints son imagination » — le récit qui faisait trembler n'était qu'un rêve !) et capable du meilleur, qui est d'accéder à la vérité profonde du cœur de l'homme, de montrer en action ses motivations et ses mouvements secrets.

Même si les premiers romans de Marivaux n'attirent guère, en leur temps, l'attention du public, ils témoignent bien de la crise qui affecte le genre romanesque en général à l'aube du siècle des Lumières. L'effort vers le réalisme, qu'illustrent chacun à leur manière Lesage et Challe, se trouve aussi chez le jeune écrivain. Qu'il s'associe sans hésiter au parti des Modernes dans la querelle qui se prolonge, qu'il emprunte, après Sorel et Scarron, les voies du burlesque dans *Le Télémaque travesti* (1714, publié sans l'accord de Marivaux en 1736) et *l'Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*, ou qu'il s'attache en psychologue à l'observation directe de ses contemporains dans les *Lettres sur les habitants de Paris* données au *Mercur de France* en 1717-1718, c'est toujours avec l'idée que l'univers de la fiction peut se rapprocher de l'expérience quotidienne du lecteur, renouveler ses formes et son langage, et accéder à son véritable rôle, qui est de peindre le monde moral. Comme chez Challe et Lesage, les personnages apparaissent chez Marivaux avec un corps, un costume, un langage, des gestes : le dessin se précise et cerne de plus en plus nettement la figure d'un être bien individualisé ; le récit se donne un destinataire, il se parle plus qu'il ne s'écrit, d'où une impression de naturel et de spontanéité : « Au reste, dira plus tard Marianne, je parlais tout à l'heure de style, je ne sais pas seulement ce que c'est. Comment fait-on pour en avoir un ? Celui que je vois dans les livres, est-ce le bon ? Pourquoi donc est-ce qu'il me déplaît tant le plus souvent ? Celui de mes lettres vous paraît-il passable ? J'écirai ceci de même. » Jacob ajoutera, au début du *Paysan parvenu* : « Chacun a sa façon de s'exprimer, qui vient de sa façon de sentir. »

Les premiers essais romanesques de Marivaux méritent d'être lus pour eux-mêmes, mais ils posent aussi les fondations des romans de la maturité ; le récit à la première personne y tient une place notable, les figures de jeunes femmes sensibles et tendres, n'existant que par et pour le sentiment amoureux, se multiplient ; certaines situations se retrouveront transposées au théâtre ; le dédoublement du couple amoureux entre les maîtres, qui vivent leurs aventures avec le plus grand sérieux, et les valets qui les singent, cette structure du double registre décrite par Jean Rousset existe déjà dans *Pharsamon*. Les chefs-d'œuvre de la maturité sont en germe dans les récits parodiques.

La publication de *Vie de Marianne ou les Aventures de Mme la comtesse*

de *** se fait de façon irrégulière sur plusieurs années et le roman reste inachevé : les huit premières parties (1731-1738) contiennent l'histoire, racontée par elle-même, de la jeune orpheline ; sa découverte de Paris, de la société, son ascension rapide due à son charme, à sa noblesse et à sa vertu, ses amours avec Valville, le fils de sa protectrice, qui en l'épousant lui rendra le rang qu'elle croit dû à la noblesse naturelle de son âme, sont dépeints avec une ironie attendrie, et de longues « réflexions », par une Marianne âgée et qui a eu la sagesse de faire retraite. Les trois dernières parties paraissent ensemble en 1742, avec une autre narratrice, la religieuse Tervire, et offrent un récit de tonalité nettement plus sombre. Entre-temps, en 1734 et 1735, Marivaux donne coup sur coup les cinq parties du *Paysan parvenu*, laissé sans conclusion. Les deux romans forment un tout ; ils sont le lieu de deux expériences contradictoires, mais complémentaires : d'un côté la réussite rapide de l'homme, par le moyen des femmes, de l'autre les dangers que court une jeune fille isolée, les luttes de la volonté et de l'intelligence pour éviter les pièges tendus par l'hypocrisie et le vice ; en face des « belles âmes » et du monde de l'aristocratie, la bourgeoisie et la faune des arrivistes ; en face des personnages sensibles, les personnages sensuels.

La première personne n'est plus seulement, chez Marivaux, le moyen de donner aux événements rapportés l'apparence de la vérité ; elle est la meilleure voie possible pour l'exploration psychologique. Le romancier joue principalement sur la différence des temps, c'est-à-dire le décalage entre le moment des faits et le temps de l'écriture ; Marianne et Jacob se dédoublent, le personnage jeune devient un objet d'observations pour le narrateur âgé ; d'une part, le récit : leur vie intérieure s'éveille et s'enrichit au fil des rencontres et des expériences, heureuses ou tragiques, que le romancier leur ménage ; et, d'autre part, les explications ou les commentaires qu'ils apportent au moment où ils écrivent leur histoire, découvrant l'inépuisable complexité de leur nature. Alors que les moralistes classiques dressaient un inventaire des « caractères » et pensaient pouvoir expliquer les individus par l'assemblage d'un nombre limité de traits, Marivaux utilise sans cesse le terme de « mouvements » ; or le « mouvement » exige une description subtile et minutieuse, et l'on ne peut jamais affirmer avec une totale assurance ce qui le cause. L'abbé Desfontaines, qui dénonçait les néologismes et le jargon « métaphysique » de Marivaux, n'avait pas compris que la découverte de domaines psychologiques inexplorés exigeait l'élaboration d'un nouveau langage analytique. La « réflexion » ne brise pas le cours du récit, elle est le récit même ; la technique marivaudienne consiste à juxtaposer, dans un fragment narratif, le fait, les motivations, le commentaire du mémorialiste et les pensées du personnage ; le texte acquiert ainsi une

densité particulière : « M. de Climal m'avait parlé d'un habit qu'il voulait me donner, et nous sortîmes pour l'acheter à mon goût. *Je crois que je l'aurais refusé, si j'avais été bien convaincue qu'il avait de l'amour pour moi ; car j'aurais eu un dégoût, ce me semble, invincible à profiter de sa faiblesse, surtout ne la partageant pas ; car, quand on la partage, on ajuste cela ; on s'imagine qu'il y a beaucoup de délicatesse à n'être point délicat là-dessus ; mais je doutais encore de ce qu'il avait dans l'âme (...).* Ainsi j'acceptai l'offre de l'habit à tout hasard » (*La Vie de Marianne*, Première partie). Marivaux a donné à ses narrateurs la lucidité et surtout l'intuition qui leur permettent de traduire les gestes d'autrui, d'agir en fonction de ce que leur interlocuteur paraît attendre, et, même s'ils sont parfois désorientés, de ne jamais être dupes. Jacob excelle à déchiffrer les gestes et les discours des dames gagnées par sa bonne mine : « Allez, mon cher enfant, soyez sage, j'ai de bonnes intentions pour vous, dit-elle d'un ton plus bas avec douceur, *et en me tendant la lettre d'une façon qui voulait dire : Je vous tends la main aussi ; du moins je le compris de même, de sorte qu'en recevant le billet, je baisai cette main qui paraissait se présenter...* » (*Le Paysan parvenu*, Troisième partie). L'histoire de Jacob est celle d'une ascension rapide à travers la hiérarchie sociale, grâce à l'intérêt que lui portent les femmes ; s'il est capable de se peindre sans détours, son regard, cependant, est davantage tourné vers autrui : l'expression hypocrite du désir est ce qu'il montre le plus fréquemment. La destinée de Marianne est différente : elle subit à tout instant la loi du sentiment. La sensibilité de la jeune fille réagit aux événements et aux personnes avant sa raison, et cette sensibilité ne se trompe jamais ; ainsi l'amour est-il la meilleure source de la connaissance de soi. L'amour pour la nièce du curé qui l'a recueillie grave en son cœur ses leçons de vertu ; l'amour pour Valville est bouleversant comme une naissance : « C'était un mélange de trouble, de plaisir et de peur ; oui, de peur, car une fille qui en est là-dessus à son apprentissage ne sait point où tout cela la mène : ce sont des mouvements inconnus qui l'enveloppent, qui disposent d'elle, qu'elle ne possède point, qui la possèdent ; et la nouveauté de cet état l'alarme. Il est vrai qu'elle y trouve du plaisir, mais c'est un plaisir fait comme un danger, sa pudeur même en est effrayée ; il y a là quelque chose qui la menace, qui l'étourdit et qui prend déjà sur elle. On se demanderait volontiers dans ces instants-là : que vais-je devenir ? Car, en vérité, l'amour ne trompe point : dès qu'il se montre, il nous dit ce qu'il est, et de quoi il sera question... » Enfin, sa tendresse passionnée pour Mme de Miran, l'affection sincère que lui voue une âme d'élite comme Mme Dorsin lui apportent la preuve absolue de sa propre qualité : « Les âmes se répondent. » « Je pense, dit-elle au début de son récit, qu'il n'y a que

le sentiment qui puisse nous donner des nouvelles un peu sûres de nous. »

L'importance donnée au narrateur n'empêche pas, cependant, que les romans de Marivaux soient animés par de nombreuses figures secondaires. L'élaboration psychologique de Jacob, Marianne et Tervire, se nourrit des relations de l'être individuel - auteur du récit avec le monde qui l'entoure ; ces relations sont presque toujours surprenantes à première rencontre et obligent le héros à découvrir en lui-même des ressources nouvelles de sensibilité ou d'ingéniosité ; elles sont parfois chargées d'hostilité. Face à un environnement dans lequel il convient d'abord d'identifier amis et ennemis, éléments favorables ou antagonistes, Marianne et Jacob se construisent progressivement, et leur biographie pourrait se résumer en l'acquisition d'une personnalité, coïncidant exactement avec celle de la lucidité et du langage capable d'exprimer leur expérience. Ils apprennent la vie non pas, comme dans les romans antérieurs, parce qu'ils subissent des « aventures » et affrontent des obstacles placés sur leur chemin par le caprice du romancier, mais parce qu'ils doivent s'affirmer face à autrui, se faire connaître : aussi *tous* les personnages mentionnés, même brièvement, ont une fonction dans le récit, par rapport au narrateur dont ils contribuent à préciser la situation au moment où ils le rencontrent ; les principaux d'entre eux acquièrent leurs contours au moyen des portraits, nombreux dans les deux œuvres, et par la prolifération du discours direct. De la même façon, tout élément de l'univers matériel, en particulier l'objet quotidien, est subordonné aux raisons qui le font utiliser par le personnage, n'existant pas seulement pour colorer le décor, mais comme l'accessoire révélateur d'une réalité qui le dépasse en intérêt et en valeur et qui nécessite son apparition à un moment précis dans le récit. L'aune brandie par Mme Dutour pour frapper le cocher (*Marianne*, I) montre la vulgarité que la femme du peuple tente de dissimuler sous des dehors bourgeois, et qui revient naturellement lorsque la situation l'y incite ; le bréviaire et le manteau de M. de Climal (*Marianne*, III et IV), la mauvaise plume de Mme de Ferval, le cure-dent de M. Bono (*Paysan*, III et IV) jouent un rôle indispensable dans la scène où ils figurent. Le vêtement tient une place remarquable : signe visible du rang social (Jacob mesure son progrès à celui de ses habits), il porte aussi les messages et les appels à autrui ; on se « pare » plus ou moins selon les circonstances ; le désir met en scène le désordre des vêtements (*Paysan*, IV) et celui-ci, involontaire, fait naître le désir. La coquetterie n'est plus un défaut, mais une catégorie de l'analyse : elle traduit le besoin d'être admiré pour se convaincre de sa propre valeur, de lire la preuve de son existence individuelle dans le regard amoureux ou jaloux des autres.

Le roman marivaudien paraît répondre à une double motivation : l'exploration de la nature humaine selon des modalités entièrement nouvelles, et l'affirmation de certaines valeurs morales, difficiles à cerner précisément car l'auteur n'a pas élaboré ses personnages dans le cadre d'un roman pour en faire des porteurs de bannière, mais qui se groupent aisément sous le vocable général de « vertu » : la franchise — conformité des actes à l'impulsion naturelle toujours bonne, et sincérité dans l'acte d'écrire ses mémoires —, l'indulgence généreuse à l'égard d'autrui, et la confiance dans le cœur qui dicte toujours le bien.

ANTOINE-FRANÇOIS PRÉVOST (1697-1763)

Né à Hesdin, dans une famille de bonne bourgeoisie, Prévost paraît destiné à la carrière ecclésiastique ; en 1712, il s'engage dans la guerre qui vient de reprendre contre les Coalisés ; la carrière militaire le tentera encore brièvement en 1718. Il étudie chez les Jésuites, mais, après un séjour en Hollande et quelque temps d'une vie incertaine, il fait sa profession chez les Bénédictins, en 1721. Durant cette claustration, qu'il paraît supporter assez mal, il commence la rédaction des *Mémoires et Aventures d'un Homme de qualité* (1728-1731). En 1728, il défroque et gagne la Hollande, puis l'Angleterre ; c'est alors qu'il ajoute à son nom celui d'Exiles ; une intrigue amoureuse avec la fille de son protecteur le renvoie en Hollande où il tâche de vivre de ses travaux littéraires ; il rencontre Lenki Eckhardt : liaison mouvementée et ruineuse. Les premiers tomes de *Cleveland* paraissent en 1731 ; la publication de ce roman monumental se poursuit jusqu'en 1739. Entre-temps, Prévost fait amende honorable et revient à Paris, où son titre d'aumônier du prince de Conti lui ouvre les Salons. *Le Doyen de Killerine* est écrit entre 1735 et 1740 ; le roman reflète une tentative de réconciliation avec les Jésuites. La science historique l'attire comme un moyen de se faire un nom honorable, mais l'*Histoire de Marguerite d'Anjou* et l'*Histoire de Guillaume le Conquérant* se dégagent mal des modes d'improvisation et de l'écriture romanesques ; l'année 1740, qui les voit paraître, est aussi celle d'un chef-d'œuvre longtemps méconnu : l'*Histoire d'une Grecque moderne*. En 1741, sa situation financière inextricable le contraint à une nouvelle fuite ; il obtient son pardon du cardinal Fleury l'année suivante. Traducteur d'ouvrages latins et des romans de Richardson, historien, journaliste remarquable, responsable de l'entreprise importante que constitue l'*Histoire des Voyages*, abbé et aventurier, Prévost est aussi le plus grand romancier de sa génération. La célébrité de l'*Histoire du*

chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut, détachée des *Mémoires d'un Homme de qualité*, a fait oublier injustement d'autres œuvres. *Cleveland* est, pour ses contemporains, la plus caractéristique de la pensée et du style de l'auteur ; mais on ne peut faire fi des dernières œuvres, les *Mémoires d'un Honnête homme* (1743) et *Le Monde moral* (1760), où, abandonnant le romanesque parfois extravagant des récits précédents, Prévost s'attache à l'observation des mœurs et à la peinture du cœur humain. « Savant traducteur de Richardson, Prévost, toi à qui nous devons d'avoir fait passer dans notre langue les beautés de cet écrivain célèbre, ne t'est-il pas dû pour ton propre compte un tribut d'éloges, aussi bien mérité (...) ; toi seul eus l'art d'intéresser longtemps par des fables implexes, en soutenant toujours l'intérêt, quoiqu'en le divisant ; toi seul ménageas toujours assez bien tes épisodes, pour que l'intrigue principale dût plutôt gagner que perdre à leur multitude ou à leur complication ; ainsi cette quantité d'événements que te reproche Laharpe est non seulement ce qui produit chez toi le plus sublime effet, mais en même temps ce qui prouve le mieux, et la bonté de ton esprit et l'excellence de ton génie. » Cette analyse et cet hommage sont dus au marquis de Sade (*Idée sur les romans*, 1800), qui ajoute, citant un autre critique : « (Ces romans) "sont remplis de ces scènes attendrissantes et terribles, qui frappent et attachent invinciblement ; les situations de ces ouvrages, heureusement ménagées, amènent de ces moments où la nature frémit d'horreur". Et voilà ce qui s'appelle écrire le Roman ; voilà ce qui dans la postérité, assure à Prévost une place où ne parviendra nul de ses rivaux. » Et en effet, même si la rhétorique des sentiments ne paraît pas très nouvelle, même si Prévost utilise encore largement le matériel des romans d'aventures baroques, enlèvements, pirates, duels, reconnaissances, etc., il faut dire qu'il en transforme profondément la signification.

L'originalité des héros de Prévost tient à ce qu'ils ne recherchent pas l'aventure pour s'illustrer, mais qu'ils la subissent. Leur vie est faite d'une succession d'échecs, ou bien toute réussite, tout bonheur éphémère sont payés par le drame et la souffrance. Les hasards sont cruels, les rencontres sont néfastes ; le héros s'étonne, à chaque rebondissement de son histoire, de trouver encore en lui-même assez de sensibilité pour souffrir, assez d'énergie pour continuer à vivre. Aussi l'accumulation des épisodes romanesques n'est-elle plus simplement imputable à l'imagination improvisatrice d'un auteur soucieux de prolonger son récit, mais, selon une vision beaucoup plus tragique, à une certaine idée de la Providence divine ; le roman de Prévost donne une place importante à la religion et admet la dimension métaphysique. Extérieurement, les personnages sont ballottés au gré d'événements dont la succession forme

une destinée malheureuse ; cette destinée est l'œuvre d'un dieu qu'ils recherchent, et qui, par les épreuves, les appelle à la sagesse ; Renoncour, Patrice, Des Grieux, Fanny séjournent dans des couvents et rencontrent la tentation de la clôture ; leurs aventures incroyables, leurs voyages d'un continent à l'autre sont la figuration concrète d'une inquiétude profonde : inquiétude de l'âme à la poursuite de son repos, qu'elle trouvera dans la soumission au malheur et le renoncement à la révolte, conçus non point comme un abandon indigne, mais au contraire comme la marque d'une conscience capable de dominer les contingences de la vie terrestre. L'acte d'écrire ses mémoires montre sinon la réconciliation avec son passé, du moins l'acceptation de ce qu'il a été. Cependant, tous les personnages de Prévost ne se convertissent pas comme Cleveland ; d'une part, le romancier ne se répète pas dans le choix de ses narrateurs, mais s'efforce de donner à chacun d'eux une position différente par rapport aux événements qu'il relate ; d'autre part, son pessimisme, sa désillusion sur les chances d'être heureux, que l'on mettra peut-être en relation avec sa biographie, laissent à la fin de ses romans beaucoup de questions sans réponse ; celles-ci ne concernent pas tant le sens de la destinée — la stabilité s'acquiert en renonçant à deux forces passionnelles, l'ambition et l'amour —, que la nature même de l'homme. Intérieurement, en effet, les héros découvrent une autre fatalité : celle de leur cœur inexplicable, de leur raison infirme, de la passion, à la fois innocente, puisqu'elle est donnée par le Créateur, mais incontrôlable et terrible dans ses effets ; le récit à la première personne est alors la forme la plus apte à reproduire les mouvements secrets de l'âme, à s'interroger sur ses contradictions, à peindre l'effort de la conscience vers sa vérité.

Renoncour, l'« Homme de qualité », est au début des *Mémoires* le personnage principal ; ses aventures occupent les cinq premiers livres : faute originelle de ses parents, mariés sans l'accord du chef de famille, perte de tous les êtres chers et de sa fortune, engagement au service de la Hollande, puis dans la guerre contre les Turcs ; l'épisode principal est constitué par son séjour en Turquie, ses amours avec Sélima, leur retour en Europe et la mort de son épouse. Le narrateur apparaît comme un homme de bien, aventurier par accident, comme le sera Des Grieux ; il ne recherche ni la gloire, ni la fortune, ni même, chez les Turcs, sa liberté, mais le bonheur, et des cœurs aimants, faits comme le sien. Lorsque la destinée le frappe, son désespoir prend les couleurs de la folie ; tous ces traits se retrouveront dans le personnage de Cleveland. Le récit de Renoncour s'interrompt pour d'autres « histoires » ; Prévost recourt fréquemment au procédé du tiroir, en lui donnant toutefois une signification par rapport au dessein général de

l'œuvre ; la prise de parole par d'autres narrateurs permet de multiplier les exemples individuels d'une condition qui est, en fait, celle de toutes les âmes passionnées : quête du bonheur, déchirement entre la conscience du bien et les actes néfastes dictés par le désir. Dans la suite du roman, Renoncour, âgé et « détaché de plus en plus des choses de la terre », devient le mentor du jeune marquis de Rosemont ; la position de pédagogue et de spectateur lui permet de se livrer à des considérations morales empreintes de perplexité sur la violence des passions : « Notre cœur est une espèce de théâtre, où toutes les passions représentent tour à tour. Il ne demeure jamais indifférent entre le bien et le mal, parce qu'il est de sa nature de former toujours des désirs ; il est sollicité différemment selon la différence des objets, et il aime à se laisser entraîner par ce qui le flatte le plus. Ainsi l'homme qui s'accoutume à céder sans résistance aux premières impressions est capable successivement de l'excès du mal et du bien, à proportion de la peine ou du plaisir qu'il trouve à se satisfaire. Le seul remède est de se former des principes solides de vérité et de sagesse, qui puissent régler, dans l'occasion, les penchants indélébiles du cœur » (liv. VI). Plusieurs épisodes teintés de merveilleux — magiciens, rêves prémonitoires, spectres... — montrent que Prévost reconnaît l'existence de l'irrationnel et se méfie de son influence ; dans leur mise en œuvre, ces scènes, comme l'a montré Jean Fabre, annoncent le « roman noir ».

Le dernier tome des *Mémoires* a été détaché et publié seul par Prévost lui-même dès 1753 et le grand public a retenu le titre abrégé de *Manon Lescaut*. L'Homme de qualité n'y apparaît plus que comme auditeur du récit fait par Des Grieux, mais les quelques paragraphes où il présente cette confession donnent à l'histoire sa valeur exemplaire, et commandent un certain type de lecture : « J'ai à peindre un jeune aveugle qui refuse d'être heureux, pour se précipiter volontairement dans les dernières infortunes ; (...) qui prévoit ses malheurs sans vouloir les éviter ; qui les sent et qui en est accablé sans profiter des remèdes qu'on lui offre sans cesse et qui peuvent à tous moments les finir ; enfin un caractère ambigu, un mélange de vertus et de vices, un contraste perpétuel de bons sentiments et d'actions mauvaises. » Séduit par le charme et le mystère de Manon, par le pathétique de sa « conversion » et de sa mort, le XIX^e siècle a fait de celle-ci le personnage principal du roman, et une héroïne d'opéra ; mais le drame est bien celui de Des Grieux. Comment l'amour, qui peut à lui seul constituer une raison de vivre, qui occupe entièrement et à chaque instant l'esprit et le cœur, serait-il une passion mauvaise ? Pour le narrateur, le passé n'apporte aucune leçon, l'avenir ne se calcule pas ; l'image de Manon domine toute autre considération : lois sociales et divines, rang, honneur ; de

quelle profondeur de l'être peut donc surgir un sentiment aussi absolu, capable de tout braver ? « S'il est vrai que les secours célestes sont à tous moments d'une force égale à celle des passions, qu'on m'explique donc par quel funeste ascendant on se trouve tout d'un coup loin de son devoir, sans se trouver capable de la moindre résistance, et sans ressentir le moindre remords. » La conclusion rapide du récit n'apporte pas véritablement de réponse.

Par sa brièveté, sa concentration, le choix des personnages, *Manon Lescaut* s'apparente au genre de la « nouvelle » et rappelle la technique de Robert Challe. Dans les romans longs, *Le Doyen de Killerine* ou *Cleveland*, le temps n'est indiqué que par la succession des épisodes et ne parvient pas à se transformer en durée sensible ; la beauté des héroïnes est immuable, les personnages ne subissent aucune usure, leurs aventures forment une somme d'expériences, bonnes à livrer au public à des fins morales, mais qui ne modifient pas leur caractère originel. De même l'espace demeure une catégorie abstraite, difficile à mesurer ; le pays, Turquie, Espagne, Nouveau Monde, rassemble une série de traits symboliques d'une civilisation, mais ne s'individualise jamais en paysages ; le décor des scènes particulières est à peine esquissé, en termes généraux. La présence de personnages historiques (le Prince de Portugal dans *Les Mémoires d'un Homme de qualité*, Cromwell et Madame dans *Cleveland*, le roi Jacques II dans *Le Doyen*) permet sans doute de dater l'action pour le lecteur, et prétend assurer sa vérité ; mais ces puissants ne sont considérés que dans leur vie privée et Prévost les utilise en moraliste, non en historien ; dans le portrait de Jacques II, c'est la contradiction entre la nature faible de l'homme et l'image traditionnelle de la fonction qui l'intéresse, et non le problème politique posé par un roi en exil. *Manon* offre, au contraire, un tableau réaliste et coloré du Paris de la Régence ; les lieux mentionnés — Saint-Lazare, Chaillot, l'hôtel de Transylvanie... —, la peinture des mœurs — débauchés, soldats de fortune, domestiques voleurs —, les circonstances les plus minces, comme l'arrivée d'une diligence dans une cour d'auberge, tous ces éléments font de Des Grieux le contemporain du lecteur et inscrivent son histoire tragique dans un cadre de vérité. L'abondance des détails concrets, la fréquence des allusions à l'argent sont indispensables à la construction et à la signification du récit : Manon ne peut vivre dans la pauvreté. « Jamais fille n'eut moins d'attachement qu'elle pour l'argent ; mais elle ne pouvait être tranquille un moment avec la crainte d'en manquer. (...) Quoiqu'elle m'aimât tendrement, et que je fusse le seul, comme elle en convenait volontiers, qui pût lui faire goûter parfaitement les douceurs de l'amour, j'étais presque certain que sa tendresse ne tiendrait point contre de certaines craintes. » La passion ne fait point oublier les nécessités ordi-

naires de la vie réelle ; ainsi, pas de goût du pittoresque dans le réalisme de Prévost, mais « un traité de morale, réduit agréablement en exercice » selon le mot de l'*Avis de l'auteur*.

Avec *Cleveland*, Prévost donne au genre romanesque des ambitions extrêmement hautes : somme psychologique et philosophique, le récit fait intervenir, aux côtés du narrateur, un nombre remarquable de figures qu'on a peine à nommer secondaires ; Fanny, Bridge, Gélén, Cécile doublent et complètent le quêté du héros, en la menant différemment selon leur caractère et leur destinée. Leurs existences se croisent, s'éloignent et se rejoignent au gré de péripéties et de rebondissements tout à fait étonnants. Cleveland, « le Philosophe », fait la douloureuse expérience de la vanité de la philosophie, et finit par comprendre qu'elle n'est pas la sagesse. Ce qui satisfait la raison n'agit pas sur le cœur. Le désespoir du narrateur et le ton uniformément sombre de ses réflexions tiennent précisément à ses capacités de jugement : soumis à l'incohérence des passions et s'efforçant toujours de préserver l'apparence de la maîtrise et de la froideur, Cleveland est contraint de reconnaître l'irréductible mystère de son cœur, aussi bien que son échec à dominer son destin. « Je ne sais comment le cœur peut passer si subitement d'une certaine situation à celle qui lui est opposée : un instant produit quelquefois cette étrange vicissitude. Est-ce donc qu'il y a si peu de différence entre les mouvements intérieurs qui font la douleur et la joie ? Ou plutôt, n'est-ce pas en effet le même mouvement, qui prend différents noms selon qu'il change d'objet et de cause ? Qu'on y fasse attention : une véritable joie a les mêmes symptômes qu'une excessive douleur » (liv. IV). « La douleur et toutes les autres passions violentes sont proprement les maladies de nos âmes. Une fièvre empestée ne cause pas plus de ravage dans la masse du sang que ces tyrans ne répandent de désordre dans la raison. Serait-il possible qu'il n'y eût point de ressource contre leurs cruelles attaques, et que le plus douloureux de tous les maux fût un mal incurable ? Il ne l'est point, ou je n'ai qu'une fausse idée de la justice du Créateur » (liv. VI). Pour qui ne comprend pas les desseins de Dieu sur l'homme, la tension se résout en un désir de mort : évanouissements, tentation du suicide. Le dilemme de Cécile, qui a aimé Cleveland avant de savoir qu'il était son père et continue à l'aimer du même sentiment alors que toute satisfaction est devenue impossible, n'a de solution que dans la disparition d'une coupable qui ne l'est pas vraiment, et dans une sorte de transfert de cet amour humain à l'amour mystique. De même, les questions lancinantes adressées au Ciel (« Dieu terrible ! comment conserver du respect pour tes volontés, lorsqu'on n'en aperçoit pas la justice, et qu'on en éprouve des effets si sanglants et si funestes ! ») ne trouveront leur réponse qu'au moment de la conversion, dont Fanny, Mme Lallin,

et même Gélén offrent à Cleveland des exemples successifs. A travers les épreuves, le narrateur finit par trouver la paix dans la religion : « Une supériorité d'âme qui était l'effet sensible de mes nouvelles lumières me faisait regarder tous les maux qui m'étaient venus de la part des hommes comme des désordres qui leur avaient nui plus qu'à moi... » La « philosophie », effort de la raison pour organiser le monde, est utile dans l'ordre quotidien ; elle n'est rien sans la vie du cœur, mais la sensibilité ne devient source de bonheur que lorsqu'elle se laisse guider par la sagesse divine.

Cleveland offre trois épisodes qui permettent de le rattacher à la littérature de l'utopie et évoquent à leur manière le problème du bonheur. Au livre III, Bridge décrit, dans le récit de ses aventures, une colonie protestante située à proximité de Sainte-Hélène et totalement séparée du reste du monde. Cette petite société vit selon un système économique et moral strict qui assure son autarcie. Mais, par une bizarrerie de la nature, il y naît seulement des filles. Bridge, Gélén et quatre compagnons sont prêts à s'intégrer par le mariage à ce groupe dont les lois semblent fondées sur la raison. Mais, par souci de justice, les épouses sont tirées au sort ; avant cette cérémonie, la nature et l'amour ont poussé six couples à se former par libre choix. La défense du bonheur individuel les contraint à se révolter contre les règles collectives qui garantissaient le fonctionnement harmonieux de la colonie ; celle-ci est mise à feu et à sang, et, finalement, perd son indépendance, tandis que les « coupables » fuient en exil.

En Amérique, Cleveland et Mme Riding font deux expériences différentes auprès des sauvages. Cleveland, recueilli avec sa famille par les Abaquis, naturellement bons, mais naïfs et peu portés au raisonnement, s'efforce de leur donner des lois simples pour assurer la survie de leur tribu face à celle de féroces anthropophages, les Rouintons ; ces lois sont essentiellement morales, et fondées sur l'adoration d'un Dieu unique représenté par le soleil (liv. IV et V). Mme Riding passe plusieurs années chez les Nopandes, peuplade qui n'est plus totalement sauvage, parce qu'elle a été touchée dans le passé par la civilisation européenne, sans doute celle des conquérants espagnols. Ce peuple doux, poli, intelligent a gardé de ce temps tout un tissu de superstitions, d'images rituelles mal comprises et vides de sens, qu'il accorde empiriquement avec son expérience du bien et du mal (liv. XIV).

Prévost s'efforce ainsi de diversifier les conditions concrètes du problème philosophique qu'il pose ; le récit romanesque sert de support aux interrogations fondamentales de la conscience, formule reprise fréquemment dans la seconde moitié du siècle.

Dans *Le Doyen de Killerine*, le narrateur, c'est-à-dire le Doyen

lui-même, est étranger, par caractère et par profession, aux aventures rencontrées par ses deux frères, Georges et Patrice, et sa jeune sœur Rose. Sa grande affection pour eux et son désir de les maintenir à tout prix dans le chemin du bien le font apparaître comme un insupportable sermonneur, un gêneur qui ne comprend rien et qui, aveuglé par sa raideur morale, se trouve plus d'une fois compromis dans des situations scabreuses. Prévost montre ici qu'il ne manque pas d'humour ; les péripéties sentimentales nous sont présentées par un personnage qu'elles déroutent complètement ; l'auteur traite son narrateur avec une ironie perceptible. Patrice est en fait le héros, selon les conventions romanesques ; ses amours sont particulièrement dramatiques, puisqu'il devient bigame par un mauvais hasard ; Georges incarne l'ambitieux mondain qui tâche de faire son chemin à la cour de Jacques II, puis brave la morale en vivant une union libre avec une dame espagnole. Les deux épouses de Patrice figurent deux tendances de la passion : Sara incarne la totale abnégation et la perfection du sacrifice, Mlle L*** la force passionnelle qui tourne au mal. Les mésaventures du Doyen, courant d'un frère à l'autre pour tenter de les rappeler à la vertu, enseignent qu'il est nécessaire de concilier la vie dans le monde de l'honnête homme et les exigences morales imposées par la religion. Le roman parvient à un dénouement heureux, grâce à l'élimination des passionnés-fous, comme Milord Linch, incapables de céder au sage idéal de la modération.

Dans *l'Histoire d'une Grecque moderne*, Prévost crée la figure féminine la plus ambiguë de toute son œuvre. Le narrateur, ambassadeur à Constantinople, rachète une esclave grecque, par une sorte de pique de générosité ; touché par sa beauté et par son intelligence, il veut faire d'elle une femme libre, cultivée, raffinée, à la manière occidentale. Mais le désir ne tarde pas à naître, puis la jalousie, et le désespoir, car Théophé, objet de plaisir et de débauche dès son jeune âge, se forme, grâce à l'ambassadeur lui-même, un idéal de vertu, de pureté et une sorte de désir de régénération morale ; aussi persiste-t-elle à voir en lui un ami ou un père, mais en aucun cas un amant. Dans les moments où il pourrait la posséder, en abusant de la force, de l'autorité ou de la reconnaissance qu'elle lui doit, Théophé lui rappelle les principes qu'il lui a fait lui-même découvrir. Lorsqu'il lui propose le mariage, il ne songe pas un instant qu'elle puisse repousser un tel honneur, une telle preuve de passion ; or, pour autant que l'on puisse comprendre ses motifs, Théophé veut mener jusqu'au bout l'expérience de la liberté. L'ambassadeur la relie encore au passé abject dont elle a pris conscience avec horreur ; elle paraît aussi ressentir la contradiction qui existe entre le fait de la libérer du sérail, et le désir de la posséder et de se rendre maître de son existence, même avec amour.

Si l'ambassadeur expose, avec une lucidité amère, l'évolution de ses sentiments, s'il en admet parfois la déraison, s'il ne recule pas devant le souvenir de scènes où il s'est montré ridicule ou odieux, que savons-nous, par lui, de Théophé ? Toute sa conduite est observée et interprétée par un homme qui se défie de son propre jugement et invite le lecteur, dès les premières lignes de ses mémoires, à ne pas l'en croire totalement : « Ne me rendrai-je point suspect par l'aveu qui va faire mon exorde ? Je suis l'amant de la belle Grecque dont j'entreprends l'histoire. Qui me croira sincère dans le récit de mes plaisirs ou de mes peines ? Qui ne se défiera point de mes descriptions et de mes éloges ? Une passion violente ne fera-t-elle point changer de nature à tout ce qui va passer par mes yeux ou par mes mains ? En un mot, quelle fidélité attendra-t-on d'une plume conduite par l'amour ? Voilà les raisons qui doivent tenir un lecteur en garde. » Il demeure donc, en ce qui concerne la jeune Grecque, un doute irrémédiable sur son véritable caractère et sur la sincérité de sa conduite ; « femme unique », héroïne de vertu, dont les relations avec le narrateur apparaissent comme une lutte, où celui-ci joue le rôle du barbon tyrannique ; ou prodige de ruse et de dissimulation, profitant des sentiments de l'ambassadeur pour se faire entretenir et gagner une place dans la bonne société, sans rien accorder en échange ?

En 1740, le temps est fini pour Prévost de l'amour absolu et impérissable. La passion du narrateur se dégrade en mépris et en indifférence. Théophé, venue en Europe avec lui, tient une conduite ambiguë, ou du moins imprudente ; elle perd son éclat, enlaidit, mais son amant vieilli n'y prête guère attention. Seule demeure l'incertitude : « Si elle s'est livrée à quelques faiblesses, c'est de ses amants que le public en doit attendre l'histoire. Elles n'ont pas pénétré jusqu'au séjour de mes infirmités. Je n'ai même appris sa mort que plusieurs mois après ce funeste accident (...). C'est immédiatement après la première nouvelle qu'on m'en a donnée, que j'ai formé le dessein de recueillir par écrit tout ce que j'ai eu de commun avec cette aimable étrangère, et de mettre le public en état de juger si j'avais mal placé mon estime et ma tendresse. » Sur cet appel à la décision d'autrui s'achève l'Histoire de Théophé.

Avec les romans de Prévost, la forme des mémoires atteint son apogée. Toute son œuvre est une longue analyse des réactions imprévisibles du moi profond ; tout son effort, au fil des réflexions philosophiques et morales, est de mieux connaître les passions à défaut de les dominer. On ne peut appliquer à ses intrigues romanesques les critères ordinaires de la vraisemblance, sans faire preuve d'injustice ou d'incompréhension : la mise en forme concrète des problèmes et des incohérences du cœur humain justifie, pour mettre en valeur leur intensité, certaines outrances de l'imagination.

CHAPITRE V

L'esprit de l'Histoire

Le règne de Louis XIV, par son éclat, par ses innovations, par ses effets en Europe et dans le royaume, a suscité deux réactions intellectuelles bien différentes. Il a provoqué, d'un côté, une réflexion politique sur la nature et les buts de l'Etat moderne, qui a cherché à s'appuyer sur des bases historiques. D'un autre côté, il a provoqué des réactions d'indignation ou de surprise, qui ont amené à préciser les fondements naturels, moraux, sociaux, d'un régime politique juste. Les plus grands esprits du siècle ont été conduits à opérer un rapprochement entre ces deux courants. C'est ainsi que, dès la première moitié du siècle, l'utopie, la recherche historique et la réflexion politique se développent indépendamment et parfois convergent. La littérature est naturellement le lieu de ces entreprises intellectuelles. Les institutions leur laissent en effet peu de place : les ordres savants, comme les Bénédictins, sont actifs mais dans le domaine de l'histoire médiévale surtout ; l'Académie des Inscriptions compte surtout des spécialistes de l'Antiquité ; les écoles de droit offrent un enseignement peu renouvelé ; dans un régime où les Assemblées disposent de peu de liberté, les débats publics sont rares, même dans les Parlements. Ce que les cafés et les salons esquissent, seuls des livres, sous des formes diverses, peuvent le présenter en plénitude.

UTOPIES

Le XVIII^e siècle a aimé rêver, ou réfléchir, sur des pays imaginaires. Mais la valeur littéraire des textes qui en résultent est rarement telle qu'ils aient survécu, lorsqu'ils se présentent comme de pures utopies.

Après l'*Histoire des Sévarambes* de Denis Veiras (1677), les titres qui dominent une production fournie sont les *Voyages et aventures de Jacques Massé* de Tyssot de Patot (1710) et *Les Iles flottantes ou la Basiliade* de Morelly (1753). Le premier présente, au-delà de l'Atlantique Sud, un Eldorado industriel et géométrique ; campagnes et villes sont tirées au cordeau et le pouvoir est partagé entre un roi et un parlement élu. Le second montre qu'au milieu du siècle l'utopie a atteint une sorte de perfection et propose des vues sociales très hardies. Mais c'est surtout comme élément piquant dans des œuvres complexes que l'utopie joue un rôle important dans la littérature du XVIII^e siècle : elle est présente dans *Télémaque*, avec l'épisode de la Bétique, dans le théâtre de Marivaux où elle conduit surtout à une réflexion morale (*L'Ile des Esclaves*, *L'Ile de la Raison...*), dans *Candide* où réapparaît l'Eldorado, comme faire-valoir à toutes les expériences « réelles » des voyageurs, ou dans le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot, qui façonne une vision imaginaire de Tahiti, où toutes les contradictions de la nature seraient résolues.

LES « MÉMOIRES » ET L'HISTOIRE

A l'opposé de ceux qui rêvent, semble-t-il, celui qui ne rapporte que ce qu'il a vu : Saint-Simon le mémorialiste. Et pourtant ce duc, fils d'un favori de Louis XIII, qui a manqué sa carrière de courtisan et d'homme d'Etat, et qui écrit pour protester contre les prodigieuses usurpations dont la vraie noblesse, la sienne, a été victime sous le règne de Louis XIV — ce duc aussi a son utopie, celle d'une cour et d'un royaume où la prééminence des ducs et pairs assurerait l'ordre du monde tel qu'il doit être. L'œuvre de Saint-Simon (1675-1755) est restée inédite et à peu près ignorée de son vivant. Il a occupé à sa rédaction une grande partie de son existence : c'est d'abord, dès 1694, un simple « Mémorial » qui suit l'actualité pas à pas ; il conduit parallèlement une activité politique dans le parti du duc de Bourgogne, futur roi, puis, ce prince disparu, dans celui du duc d'Orléans, futur Régent, qu'il aide à prendre le pouvoir, et qui lui confie quelques responsabilités, une place au Conseil, une ambassade en Espagne. Après sa retraite, stimulé par la platitude du journal d'un autre courtisan, Dangeau, qu'on lui communique, il rédige des « Additions » à ce journal (1729), puis récrit tous ses *Mémoires* dans l'ordre (1739-1750). Ils racontent la période 1694-1723. Il s'agit à la fois d'une chronique (divisée par années et fondée sur des notes prises à la cour où Saint-Simon a vécu de 1702 à 1723) ; d'une autobiographie (celle d'un homme politique et d'un moraliste qui

se forme peu à peu dans les expériences, les illusions et les échecs) ; de mémoires politiques par les justifications données à son rôle aux côtés de Philippe d'Orléans, longuement préparé par son action dans le « parti des ducs » ; d'une œuvre historique enfin par les explications, les mises au point généalogiques, l'effort de synthèse à partir d'expériences et de témoignages confrontés.

Le lecteur est d'emblée fasciné par la foule des personnages que Saint-Simon fait surgir — plus de sept mille, souvent replacés dans leur famille et leurs alliances. Son art de camper une silhouette, de résumer un caractère ou une vie est inimitable, et fait circuler la vie dans ce labyrinthe d'intrigues, d'anecdotes enchaînées et de rappels généalogiques. Ici et là, des scènes inoubliables, vues ou reconstituées à partir de témoignages directs. L'unité naît de deux figures : celle du roi, celle surtout de Saint-Simon lui-même. « La curiosité me rendit fort attentif et assidu » : les scènes curieuses révèlent la curiosité du témoin, son attention et son assiduité. Saint-Simon a voulu broser la longue fresque d'une époque exceptionnelle. Son dessein est essentiellement historique (révéler une vérité cachée), politique (mettre en garde contre la décadence de la monarchie), religieux (montrer les voies de la Providence). Mais nul mémorialiste n'échappe à la tentation, ou à la nécessité, de se représenter lui-même : il est acteur, pour une part, des événements qu'il raconte, mais surtout c'est sa vision des faits et des hommes qu'il exprime, à la différence de l'historien qui prétend à une neutralité peut-être illusoire. Le mémorialiste joue cartes sur table. Dès la première page des *Mémoires*, Saint-Simon fait des présentations en règle : « Je suis né la nuit du 15 au 16 janvier 1675... » Ce *je* ne cesse d'être présent dans le récit : nous voyons celui que le duc de Saint-Simon n'a cessé d'être, un personnage dans la société aristocratique ; celui qu'il devient, ou tente de devenir, l'homme d'une carrière politique ; enfin celui qu'il n'a été vraiment peut-être que dans le silence de la retraite, un philosophe chrétien qui médite sur le monde et sur la vie.

Pendant que Saint-Simon rédigeait ses *Mémoires*, Voltaire consacrait lui aussi un livre au règne de Louis XIV. Mais dans un esprit bien différent qui marquait la naissance de l'histoire au sens moderne du terme. Voltaire a consacré ses meilleures années à la documentation et à la mise au point d'œuvres historiques, au milieu d'autres activités mais sans jamais perdre de vue ces grands projets. En historien critique, il rassemble une documentation très étendue, dont sa bibliothèque, conservée à Leningrad, contient encore une partie, annotée sans indulgence de sa main ; il consulte les archives de la guerre pour écrire l'histoire de la guerre de 1741, et utilise les dépêches officielles ; il exploite, pour l'*Essai sur les Mœurs*, la bibliothèque de l'abbaye de

Senones, où il consulte l'érudit Dom Calmet. Pour les périodes récentes, il interroge les témoins oculaires ou même les acteurs, anciens compagnons de Charles XII, anciens courtisans et collaborateurs de Louis XIV ; et quand de nouveaux documents deviennent disponibles, tels en 1740 les Mémoires de Schulenburg ou de Nordberg sur Charles XII, Voltaire reprend son texte et le modifie ; il fait venir cartes et dossiers de Russie pour écrire l'histoire de ce pays, et Jean Schouvalov rassemble les informations à son intention. C'est que son intérêt va d'abord à l'histoire moderne, la plus utile pour comprendre le monde contemporain ; aux questions démographiques, économiques, tout ce « détail intéressant qui fait aujourd'hui la base de la philosophie naturelle », ces « connaissances d'une utilité plus sensible et plus durable » que les anecdotes et les questions dynastiques qui font les délices des historiens du passé, dont on ne peut guère tirer que quelques réflexions morales. L'historien nouvelle manière, qui doit connaître « autre chose que les livres », devient éminemment utile à l'Etat, et doit être « encouragé par le gouvernement » (*Nouvelles Considérations sur l'histoire*) : Voltaire lui-même l'a été, en devenant historiographe du roi (1745).

Mais cet enquêteur rigoureux veut plaire : ses œuvres historiques, dans leur diversité, tiennent largement compte des goûts et des habitudes du public. *L'Histoire de Charles XII, roi de Suède*, publiée en 1731, raconte la vie extraordinaire d'un général qui avait étonné l'Europe dans la jeunesse de Voltaire ; contée tambour battant, elle ressemble à un roman, dans lequel toutefois l'élément sentimental, au grand regret de Voltaire, manque par la faute du héros, indifférent à l'amour. Mais le séjour du roi chez les Turcs apporte en compensation un exotisme savoureux. *Le Siècle de Louis XIV*, élaboré de 1732 à 1751, a pour objet de présenter un tableau complet d'une des grandes époques de l'humanité. Pour Voltaire en effet l'histoire universelle est rythmée par quelques phases de haute civilisation, séparées par de longues périodes de désordre et de décadence ; dans l'ensemble, un progrès se dessine-t-il ? c'est incertain pour Voltaire. *Le Siècle de Louis XIV* ne néglige ni l'histoire militaire (vingt-quatre chapitres), ni les anecdotes, ni la politique religieuse (dix chapitres), ni les généalogies des grandes familles ; mais les questions économiques et le « gouvernement intérieur », qui a organisé la centralisation bienfaisante, ont leur chapitre, et le progrès des sciences et des arts est magnifié dans quatre chapitres, complétés par un précieux catalogue biographique des écrivains et des artistes. Dans l'esprit de Voltaire, cette œuvre, « deux petits volumes », devait être la dernière partie d'un ensemble plus ambitieux, une *Histoire universelle*, une *Histoire générale*, à laquelle il a travaillé de 1741 à 1756, et qu'il a finalement publié sous le titre d'*Essai sur les Mœurs*. Le titre définitif reflète bien

les choix de l'historien : ne pas tout dire, mettre en relief des épisodes significatifs à ses yeux, comme les croisades, les conciles, l'affaire des Templiers, ou des héros au rôle décisif, comme Charlemagne ou Gengis Khan ; et aussi, souligner les changements dans le comportement des nations, plutôt que les détails de l'« histoire événementielle ». En privilégiant la longue durée et les effets des opinions et des politiques sur la vie quotidienne du grand nombre, en mettant sur le même plan la civilisation chrétienne et celle de la Chine ou de l'Islam, Voltaire renouvelle en profondeur la vision de l'histoire de ses contemporains.

Il sait intéresser aussi par mille détails pittoresques et concrets, qui montrent la bizarrerie des comportements humains, la diversité des fanatismes, la richesse des civilisations lointaines. Il donne surtout du relief à l'histoire par des prises de position tranchées, qui opposent les mauvais papes et les bons Chinois, et dessinent une politique cohérente. Rien de révolutionnaire : « Le manœuvre, l'ouvrier doit être réduit au nécessaire pour travailler : telle est la nature de l'homme. Il faut que ce grand nombre d'hommes soit pauvre, mais qu'il ne soit pas misérable » (*Le Siècle de Louis XIV*, chap. XXX) ; c'est le pouvoir fort et centralisé d'un monarque absolu qui assure l'ordre nécessaire au progrès économique, moteur de tous les autres, et met fin à la stagnation barbare de l'époque féodale ; le luxe est le signe de la prospérité générale, mais c'est l'agriculture qui en est le fondement ; une instruction réservée aux élites, une justice éclairée qui protège la propriété mais traite chacun également, quels que soient son rang et ses opinions, voilà les principes d'un Etat bien conduit. Mais chez Voltaire le théoricien politique s'efface derrière l'historien : il n'est de bon gouvernement qu'adapté aux circonstances.

MONTESQUIEU

Montesquieu (1689-1755) lui aussi peut apparaître comme un conservateur, dans la mesure où il s'est donné comme but principal de faire comprendre à chacun la logique du système politique dans lequel il vit et les raisons profondes des coutumes, si étranges soient-elles, de son pays. Pourtant le livre qui l'a rendu célèbre tout d'un coup dans toute l'Europe, les *Lettres persanes* (1721), est un roman épistolaire qui paraissait, et paraît encore, fort irrespectueux pour la monarchie française, les usages français, toutes sortes de tradition, et aussi pour les lois et coutumes persanes : des Persans voyagent en Europe et font part à leurs correspondants de leurs surprises, mais une révolte du sérail de

l'un d'eux vient montrer, à la fin du livre, le caractère inhumain des lois islamiques (c'est la partie romanesque). Dans ce roman, toutefois, un épisode indépendant présentait l'histoire d'un peuple, les Troglodytes, qui faisait l'expérience des diverses sortes de gouvernement. Montesquieu préluait ainsi à une méthode comparative très féconde, nourrie d'expériences diverses.

En effet, ce magistrat de bonne noblesse, héritier d'une charge au Parlement de Bordeaux, propriétaire de vastes domaines viticoles dans la région, a vu la Régence d'assez près, ainsi que la minorité de Louis XV ; il a été l'ami de Mme de Prie, maîtresse du duc de Bourbon, premier ministre, a fréquenté les cercles académiques et les salons bien informés de Mme de Lambert et de Mme de Tencin. De 1713 à 1727, il a fait son métier de juge dans une région où plusieurs codes et coutumes s'enchevêtraient. De 1728 à 1731, il a fait de longs et sérieux voyages en Allemagne, Autriche, Hongrie, Italie, Suisse, dans les pays du Rhin, en Hollande, et enfin en Angleterre, où il séjourne assez longtemps pour s'initier à la vie politique, et notamment au rôle de la séparation des pouvoirs. Il a surtout acquis une vaste expérience historique, dont ses *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains* (1734) reflètent un aspect. Ces expériences lui permettent de partir des faits politiques, plutôt que d'une idée abstraite de ce que doit être la politique. En particulier, ses voyages l'ont détourné d'une vision idéalisée qu'il avait des républiques, dont il appréciait *a priori* les exigences morales, et l'ont amené à privilégier un autre critère d'excellence : la modération. De ces deux étapes de sa pensée politique, il reste des traces dans le monument où il a synthétisé magistralement ses recherches, de 1739 à 1745, *De l'Esprit des lois*, publié en 1748. Le titre signifie que Montesquieu souhaite non pas décrire les constitutions et les codes, mais dégager l'intention profonde, l'idée qui unifie chaque ensemble.

Hardiment, c'est par les vues les plus synthétiques que le livre commence ; les justifications ne viennent qu'après les conclusions, et les discussions historiques détaillées sont rejetées à la fin. L'ensemble, quatre cents pages environ, se présente comme un traité de géométrie, divisé en trente et un livres, eux-mêmes formés d'une foule de chapitres généralement brefs (quelques lignes parfois). Les trois premiers livres posent les principes. Tous les systèmes politiques se ramènent à trois types, chacun ayant son principe : la république (démocratique ou aristocratique) fondée sur la « vertu » (qui est le souci de l'intérêt général) ; la monarchie, où le pouvoir d'un seul est limité par l'existence de lois fondamentales et de corps intermédiaires comme la noblesse ou les parlements, et qui est fondée sur l'« honneur » (qui est le souci

de se distinguer) ; enfin, le despotisme, où le pouvoir d'un seul est sans limites (sauf, parfois, la religion) et repose sur la crainte de tous. Les livres IV à VII décrivent les conséquences des trois principes dans l'éducation, la justice, les règles appliquées au luxe et aux femmes. Les livres VIII à X développent une idée majeure de Montesquieu : tous les régimes sont guettés par la dégénérescence et menacés par les forces extérieures. La science politique a donc un rôle essentiellement conservateur ; elle enseigne à veiller à la sauvegarde du principe de chaque gouvernement, qui risque de se dégrader dans une forme plus contraignante. C'est que la liberté apparaît comme une valeur politique essentielle : les conditions de son développement sont exposées dans les livres XI à XIII, avec un long chapitre sur la constitution anglaise et l'effet bénéfique de la séparation des pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire. Montesquieu étudie encore les rapports des lois avec le commerce et avec la religion, et consacre des chapitres touffus à des points particuliers, notamment aux origines féodales de la monarchie française.

Trois livres (XIV à XVII) sont consacrés à la théorie des climats, déjà proposée par l'abbé du Bos, mais poussée à toutes ses conséquences par Montesquieu : chaque pays aurait le gouvernement qu'entraîne son climat, la chaleur nuisant à la vertu nécessaire aux républiques, le froid y disposant au contraire parce qu'il réduit la sensualité. Cette partie de l'œuvre, qui repose sur une physiologie dépassée, est vivement contestée par les spécialistes modernes, tel le géographe Gourou. Mais elle attire l'attention sur une idée très féconde de *L'Esprit des lois* : tout système politique doit s'enraciner dans les réalités du terrain, physiques, sociales, historiques, religieuses, culturelles, ce que Montesquieu appelle « la nature des choses ». La politique, dans cette optique, s'apparente à la médecine, et de façon générale aux sciences de la nature. Elle se fonde sur des lois qui ne sont pas issues d'une révélation ou d'une évidence intérieure, mais d'une observation des réalités et de leurs enchaînements. En cela, Montesquieu se distingue profondément des théoriciens du droit qui l'ont précédé, comme Grotius ou Pufendorf, et montre la voie aux modernes politologues.

L'impassibilité scientifique de Montesquieu a ses limites. D'abord, il cherche à écrire un livre intéressant, qui attire à la réflexion sur les lois d'autres que les juristes. Il multiplie donc les effets de surprise, et choisit des exemples étonnants, comme celui de ces Bactriens qui « faisaient manger leurs pères vieux à de grands chiens » (liv. X, chap. 5). Il a l'art de « sauter les idées intermédiaires » pour stimuler la curiosité. Il sait manier l'ironie pour exprimer son indignation devant de monstrueux abus, comme l'esclavage des nègres. Il ne cache pas, enfin, son

jugement sur cette triste extrémité qu'est un régime despotique, où la paix qui règne ressemble à celle des cimetières.

Mais l'essentiel n'est ni dans l'art, ni dans les opinions de Montesquieu, si généreuses fussent-elles. L'apport immédiat de *L'Esprit des lois* a résidé dans un ensemble de concepts et d'analyses d'une telle clarté et d'une telle utilité que chacun les a adoptés au XVIII^e siècle et depuis. Les constructions constitutionnelles des jeunes Etats-Unis d'Amérique, des étapes successives de la Révolution, des régimes du XIX^e siècle leur doivent beaucoup. L'idéal de séparation des pouvoirs est devenu un dogme des démocraties libérales. Ce qui domine peut-être l'ensemble de la pensée de Montesquieu, c'est la notion de modération et l'analyse des conditions et des conséquences de la modération dans l'Etat.

C'est aussi la conviction que la machine humaine est faite naturellement pour le bonheur : la politique aide à y accéder, ou à le conserver, selon des voies diverses, et le théoricien de la politique a son rôle, en aidant les hommes à connaître leur vraie nature, qui n'est pas toujours conforme aux idées qu'on s'en fait. « Je me croirais le plus heureux des mortels, écrivait Montesquieu dans sa Préface, si je pouvais faire que les hommes pussent se guérir de leurs préjugés. J'appelle ici préjugés, non pas ce qui fait qu'on ignore de certaines choses, mais ce qui fait qu'on s'ignore soi-même. »

CHAPITRE VI

Le siècle de Voltaire

Quel que soit l'angle sous lequel on envisage la littérature du XVIII^e siècle, on ne peut éviter de rencontrer la personnalité et l'œuvre de Voltaire : au cours des chapitres précédents, son rôle est apparu dans la formation des idées littéraires et les échanges poétiques (chap. I^{er}), dans l'élaboration et la diffusion du rationalisme et du déisme des Lumières (chap. II), dans le renouvellement de la tragédie et la réalisation des grandes ambitions poétiques post-classiques (chap. III), dans la modernisation de l'histoire et la définition d'une politique éclairée (chap. V). Ces aspects importants ne constituent pas tout l'apport de Voltaire, qui représente un cas à la fois exceptionnel et représentatif : représentatif dans la mesure où il a adopté la plupart des goûts et des opinions de son temps, et symbolisé aux yeux de ses contemporains l'idéal même de la réussite d'un écrivain (c'est dans ce sens qu'on peut accepter la formule de Roland Barthes : « Voltaire, le dernier des écrivains heureux »), mais exceptionnel dans la mesure où il a réalisé la prouesse de commencer une nouvelle carrière, la cinquantaine passée.

UNE DOUBLE CARRIÈRE

Quand François-Marie Arouet (1694-1778) adopte, en 1718, le pseudonyme inexplicable de Voltaire, il commence une carrière qui paraît semblable à beaucoup d'autres, celle d'un poète satirique et tragique. Ce fils (peut-être adultérin) de notaire parisien sort d'un milieu janséniste et aisé ; il a noué, au collège Louis-le-Grand où il a été l'excellent élève des Jésuites, des relations amicales et utiles avec des jeunes gens de