UNIVERSITE LYON III – JEAN MOULIN

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES (SYSTEMES, IMAGES, LANGAGES)

**Thèse** pour obtenir le grade de Docteur ès Lettres

Discipline : Langue et Littérature françaises

présentée et soutenue publiquement par

Christophe BOIS

21 octobre 2005

# La construction de l'illusion dans les récits de Madame de Tencin

Thèse dirigée par Madame le Professeur Violaine Géraud

JURY :

Madame Nathalie FOURNIER, Professeur à l'Université Lyon II

Madame Régine JOMAND-BAUDRY, Professeur à l'Université Lyon III

Monsieur Dominique MAINGUENEAU, Professeur à l'Université Paris XII

# Le portrait de Mme de Tencin

Le portrait de Mme de Tencin qui figure ci-contre est extrait des Femmes du temps passé d'Arsène Houssaye (Paris, Morizot, 1863, p. 93). Il s'agit d'une gravure que Ch. Geoffroy a réalisée d'après le tableau de Tocqué.

Figure 1 : Portrait de Mme de TENCIN

# REMERCIEMENTS

J’exprime à Madame Violaine Géraud, qui a accepté de diriger ce travail, ma profonde gratitude. Je la remercie vivement de la confiance qu’elle m’a accordée, de son aide et de ses encouragements très précieux. Je la remercie également de m’avoir transmis sa passion de l’étude grammaticale et stylistique des textes lors de ses cours de préparation à l’agrégation, dont la clarté et la rigueur m’ont impressionné.

Je suis aussi très reconnaissant à Madame Régine Jomand-Baudry pour ses fructueux conseils, qui m’ont permis d’améliorer sensiblement certains passages de cette thèse, en particulier la bibliographie.

Je remercie Monsieur Bruno Jousselin pour ses conseils toujours avisés et pour son constant soutien.

Je remercie Mademoiselle Marie-Pierre Abaté pour sa relecture très attentive du tapuscrit qui m’a été d’une grande aide.

Je remercie Messieurs Jean-Marie Houette et Pierre-Marie Le Gal, ainsi que Mesdames Catherine Beaudoing et Lise Billod qui m’ont permis de reproduire cette thèse dans d’excellentes conditions.

Je remercie Messieurs Philippe Lejeune et Jacques Lecarme de m'avoir fait faire, il y a maintenant plus de vingt ans, mes premiers pas dans l'étude de la littérature : leur enseignement sera toujours présent en moi ; je les remercie aussi de leurs constants encouragements depuis lors.

Je remercie Monsieur Jacques Popin de m'avoir lui aussi fait partager sa passion pour l'étude grammaticale et stylistique des textes lors de ses cours de préparation à l'agrégation, qui m'ont également beaucoup apporté.

Je remercie Mademoiselle Véronique Le Ru de m'avoir fait profiter de son expérience de chercheuse et de sa connaissance approfondie du XVIIIe siècle.

J'adresse mes remerciements à Monsieur Jean Decottignies, qui m'a fait don d'un exemplaire de son édition des Mémoires du comte de Comminge, parue en 1969 et désormais introuvable.

Je remercie, enfin, tous les membres de ma famille, tous mes amis, tous mes collègues qui se sont intéressés à ces recherches, qui en ont parlé avec moi, qui m'ont apporté leur soutien au cours de ces quatre années de ma vie consacrées à Mme de Tencin.

# INTRODUCTION

Comment – par quels moyens – la lecture parvient-elle à créer tout un monde dans l'esprit du lecteur ? Comment des signes tracés sur du papier peuvent-ils susciter en nous un univers ? Comment créer l'illusion avec des mots ? De quelle nature est cet étrange phénomène ?

Telles sont les questions qui peuvent hanter un lecteur de romans. On peut essayer d'y répondre en faisant appel aux théories linguistiques et philosophiques sur la fiction. Il s'agit alors de voir comment est fabriquée, dans les œuvres littéraires, l'illusion fictionnelle, c'est-à-dire comment est soutirée au lecteur son adhésion à un monde qu'il sait fictif, qu'il accepte comme tel, mais auquel il croit le temps de sa lecture. Toutefois, si l'on travaille sur le roman du XVIIIe siècle, cette approche est en partie anachronique, et il faut la compléter en l'historicisant : dans la première moitié du XVIIIe siècle, ce qui préoccupait surtout les auteurs et les quelques critiques, c'était, comme au siècle précédent, de donner l'illusion de la vérité.

Des critiques ont mis en parallèle un certain nombre d'œuvres pour en dégager les caractéristiques de l'illusion dans le roman du XVIIIe siècle[1]. Cette étude prendra le problème autrement, en analysant dans une seule œuvre représentative les techniques dont s'est servi l'auteur pour créer l'illusion. Procéder ainsi devrait permettre d'aller dans les détails, et d'analyser ces œuvres du point de vue de l'illusion jusque dans des considérations stylistiques et grammaticales. On peut qualifier l'œuvre de Mme de Tencin de « représentative » en la matière car elle rassemble les principales techniques dans les quelques récits qui la composent : on y trouve par exemple un roman-mémoires, une « nouvelle historique » et des « anecdotes » historiques, et aussi parce que, comme on le verra, il était crucial pour Mme de Tencin de créer de l'illusion, du trompe-l'œil.

---

[1] En particulier Vivienne Mylne, dans son étude *The Eighteenth-Century French Novel, Techniques of Illusion*, 2e édition, Manchester, Manchester University Press, et New York, Barnes and Noble, 1970 [1ère éd. 1965], et Philip R. Stewart, dans son livre *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe*, New Haven et Londres, Yale University Press, coll. Yale Romanic Studies, 1969.

# I. L'œuvre de Mme de Tencin

Comme souvent pour les romans du XVIIIe siècle, en raison de leur publication anonyme, se pose d'abord le problème de leur attribution. Ce problème prend une acuité particulière lorsque l'auteur supposé est une femme : dès l'époque de Mme de Tencin, comme certains pensaient qu'il était impossible qu'une femme pût écrire seule un livre entier, on lui a imaginé des collaborateurs. Ses neveux d'Argental et Pont-de-Veyle firent très bien l'affaire dans ce rôle, d'autant qu'eux aussi se mêlaient d'écrire, et que d'Argental fut un grand ami de Voltaire. Ainsi, le président Hénault écrit, dans ses Mémoires :

> Les deux frères, toujours étroitement unis, joints à Mme de Tencin, leur tante, nous ont donné quelques pièces fort agréables : la comédie du Complaisant, celle du Fat puni[2], le Siège de Calais, etc.[3]

De même, l'abbé de La Porte affirme :

> J'ai vu une lettre écrite de la main de M. de Pont-de-Veyle dans laquelle il nous assure positivement les avoir faits [les romans] en société avec sa tante, et M. de Pont-de-Veyle est assurément plus croyable que la note hasardée d'un inconnu, insérée dans une édition furtive et désavouée.[4]

---

[2] *Le Complaisant* (1733) et *Le Fat puni* (1740) sont deux comédies de Pont-de-Veyle.

[3] *Mémoires du Président Hénault*, nouvelle édition complétée, corrigée et annotée par François Rousseau, Paris, Hachette, 1911, p. 287.

Cette note qu'il conteste si durement fut établie par le comte de Guasco, éditeur des Lettres familières de Montesquieu ; la voici :

> Le jour de la mort de Mme de Tencin, en sortant de son antichambre, il [Montesquieu] dit au frère du comte de Guasco, qui était avec lui : « À présent vous pouvez mander à M. votre frère que Mme de Tencin est l'auteur du Comte de Comminges [sic] et du Siège de Calais. »[5]

L'abbé de La Porte poursuit en « rappelant » que Mme de Lafayette a écrit ses romans avec Segrais et La Rochefoucauld[6]…

En fait, même si faute de manuscrits il est impossible d'acquérir une certitude absolue, il n'y a aucune raison de douter que ces deux récits sont bien de Mme de Tencin, et personne aujourd'hui ne le conteste plus. Si l'attribution des Mémoires du Comte de Comminge et du Siège de Calais fut la plus disputée, c'est qu'il s'agit des plus grands succès de Mme de Tencin. Pour Les Malheurs de l'Amour, œuvre publiée deux ans avant sa mort, et qui connut un succès moindre, on n'a pas trace de tels doutes à l'époque de Mme de Tencin ni après. La seule à remettre en cause cette attribution est Jennifer Lou Gardner dans sa thèse[7]. Elle y prétend en effet que seul ce qu'elle appelle le « récit de la religieuse »[8] serait bien de Mme de Tencin, mais croit déceler le style de Marivaux dans le reste du livre. Elle n'avance aucune preuve matérielle pour justifier ses propos, mais se fonde surtout sur une ressemblance, déjà souvent notée auparavant, entre ce récit et La Vie de Marianne. Ses principaux arguments sont les suivants : les héroïnes de Mme de Tencin sont plus traditionnelles et n'ont pas la

---

[4] Lettre XIII, *in Histoire littéraire des femmes françaises, ou Lettres historiques et critiques contenant un précis de la vie et une analyse raisonnée des ouvrages des femmes qui se sont distinguées dans la littérature française, Par une Société de gens de Lettres*, t. III, Paris, Lacombe, 1769, p. 223.

[5] *Lettres familières de M. le président de Montesquieu à divers amis d'Italie,* [Florence], 1767, pp. 25-26, et *in Œuvres complètes de Montesquieu,* publiées avec le concours de la Recherche Scientifique sous la direction de M. André Masson, Paris, Nagel, t. III, *Correspondance*, 1955, p. 1027.

[6] *Op. cit.*, p. 223

[7] Thèse (non publiée) réalisée sous la direction de Jack Undank, *Society of Paradox : Subversion and Subtext in the Novels of Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin* (Rutgers, The State University of New Jersey, 1998), pp. 49-56 et 66-67.

complexité psychologique et la capacité introspective de Pauline ; les autres récits de Mme de Tencin ne présentent pas une critique sociale aussi explicite ; on ne retrouve pas dans Les Malheurs de l'Amour la concision aiguisée du style de Mme de Tencin mais la verbosité vivace de celui de Marivaux.

S'il est bien certain que Marivaux fréquentait le salon Tencin et probable que Mme de Tencin a pu subir son influence littéraire lors de conversations ou en lisant ses livres (l'inverse étant aussi possible), il paraît toutefois fort hasardeux de prétendre que c'est lui qui aurait écrit Les Malheurs de l'Amour. Il faut aussi prendre en considération le fait que, si l'on note peu de différences entre les Mémoires du comte de Comminge et Le Siège de Calais, c'est que leur publication (et, peut-on supposer, leur écriture) n'est distante que de quatre ans, tandis que huit ans séparent la publication du Siège de Calais de celle des Malheurs de l'Amour, livre écrit par une femme vieillie et malade. Il n'est pas impossible de penser que dans ces conditions elle peut ne pas écrire exactement de la même façon qu'à ses débuts en tant que romancière. Et il y a tout de même une grande parenté de ton, de style et d'intrigue dans ces trois livres.

En ce qui concerne les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, la page de titre de l'édition originale donne deux auteurs, « Mde L.M.D.T. & Mde E.D.B. »[9], et un « Avertissement de l'éditeur » y insiste :

> On ne cherchera point à prévenir le public sur le mérite du roman qu'on lui présente ici. Il suffira peut-être, pour exciter sa curiosité, de dire que Madame de Tencin, auteur du Siège de Calais et du Comte de Comminge, en a écrit les deux premières parties, qui, à sa mort, ont été trouvées dans ses papiers ; et que Madame E[lie] D[e] B[eaumont], auteur des Lettres du Marquis de Roselle, a bien voulu se charger de finir l'ouvrage, sans avoir d'autre guide dans ce travail que l'histoire d'Angleterre et sa propre imagination.[10]

---

[8] C'est-à-dire le récit d'Eugénie, pp. 87 à 122 des *Malheurs de l'Amour,* édition présentée, établie et annotée par Érik Leborgne, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 2001.
[9] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* Paris, Pissot, 1776, 3e page (non paginée).
[10] *Ibid.*, 5e page (non paginée).

Pourtant, dans sa thèse, Jennifer L. Gardner conteste aussi cette attribution, prétendant que Mme de Tencin n'aurait écrit que quelques pages de cette œuvre[11]. Ses arguments sont encore plus ténus que pour Les Malheurs de l'Amour : la dénomination du personnage du favori oscille entre « Gaveston » et le « comte de Cornouailles » : les chapitres censés de Mme de Beaumont portent tous « Gaveston », tandis que dans ceux attribués à Mme de Tencin on trouve deux séries distinctes avec les deux noms, ce qui prouverait la présence de deux auteurs distincts ; il y a de fréquents passages de la 3e à la 1ère personne, ce qui ne serait pas dans la manière de Mme de Tencin (on en trouve pourtant de nombreuses occurrences dans les autres romans, en raison notamment des histoires intercalées) ; à partir du deuxième chapitre, le récit dégénèrerait en une succession confuse d'événements et de passages introspectifs inhabituelle chez Mme de Tencin ; à partir du même chapitre, la qualité de la langue serait bien moins bonne. Ce qui renforce la suspicion à l'égard des hypothèses de Jennifer L. Gardner, c'est qu'elle semble faire sienne l'opinion de Mme de Courteille affirmant que le récit est de d'Argental, cela étant rapporté par Hochet, auteur d'une notice sur le neveu de Mme de Tencin, qui ajoute, pour corroborer le témoignage de Mme de Courteille, que des témoins ont vu des feuilles écrites de la main du neveu de Mme de Tencin, feuilles qu'il a condamnées au feu, et qui contenaient « plusieurs pages des Anecdotes de la cour d'Édouard ».[12] Mais Jennifer L. Gardner accepte curieusement l'opinion de Mme de Courteille au sujet des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, tandis qu'elle la réfute lorsque, ses propos étant toujours rapportés par Hochet, elle affirme que Le Siège de Calais est également de d'Argental. En outre, on peut admettre que Jennifer L. Gardner ne croie pas spontanément l'« Avertissement de l'éditeur » cité ci-dessus, mais pourquoi ne fait-elle pas allusion à l'existence d'une lettre de Mme de Beaumont à Voltaire, accompagnant l'envoi qu'elle lui fait de l'ouvrage, et qui le corrobore entièrement ? Voici en effet ce qu'elle écrit :

---

[11] Thèse citée, pp. 43-49.

[12] « De M. d'Argental » *in Lettres inédites de Madame la marquise du Châtelet à M. le comte d'Argental,* Paris, Xhrouet, 1806, p. 310.

> Ne faut-il pas bien de l'assurance, Monsieur, pour oser vous offrir cette production ? Vos anciennes bontés m'en donnent la confiance, et puis je marche sous les auspices de feue Mme de Tencin. Cet ouvrage est le sien. Elle en a fait les deux premières parties. M. le comte d'Argental qui a trouvé ce manuscrit dans les papiers de M. de Pont-de-Veyle à sa mort me pria l'an passé de finir ce roman ; je l'ai fait. La troisième partie est de moi. Je me suis appliquée à ne m'écarter ni des plans de Mme de Tencin, ni de l'histoire dans les faits importants.[13]

Si d'Argental était vraiment l'auteur de ce récit, il est peu probable qu'il en eût rejeté le mérite sur sa tante. En outre, le Catalogue des livres imprimés et manuscrits de M. le comte de Pont-de-Vesle signale l'existence du manuscrit dont parle Mme de Beaumont[14].

Ajoutons que la thèse de Jennifer L. Gardner se fait fort confuse lorsqu'elle en vient à parler des sentences, présentes dans tous les récits de Mme de Tencin. En effet, elle écrit que peu de maximes des Malheurs de l'Amour montrent une précision, une clarté, en un mot un style aussi classiques que celles du Siège de Calais[15], et que celles des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre apparaissent plates, insipides et même banales[16]. Pourtant, elle ajoute un peu plus loin : « On peut percevoir que quelques-unes des maximes des Anecdotes proviennent d'idées similaires exprimées dans Le Siège de Calais et Les Malheurs de l'Amour, phénomène qui, je crois, est plus à mettre au crédit d'un pastiche de bas étage que d'un auteur commun ».[17] Ainsi les sentences des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre pasticheraient celles des Malheurs de l'Amour, alors même que Jennifer L. Gardner prétend auparavant que ce texte n'est pas de Mme de Tencin, et que ses sentences sont déjà frelatées : ce serait donc le pastiche d'un pastiche… Et

---

[13] Lettre D 20049, *in Les Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Besterman, Banbury, The Voltaire Foundation, 1975, t. 127, p. 83.

[14] Il constitue le numéro 1929 du *Catalogue des livres imprimés et manuscrits de M. le comte de Pont-de-Vesle divisé en deux parties, dont la première contient une collection presque universelle de pièces de théâtre, avec la table alphabétique des auteurs et des pièces et la seconde partie contient les autres livres,* Paris, Le Clerc, sous le titre *Annales Galantes de la Cour d'Angleterre sous le règne d'Édouard II.*

[15] Thèse citée, p. 176.

[16] *Ibid.*, p. 177.

[17] *« Some of the maxims from the* Anecdotes *are noticeably derivative of similar ideas expressed in* Le Siège de Calais *and* Les Malheurs de l'Amour, *a phenomenon I believe stems more from inferior pastiche than common authorship. »* (*Ibid.*, p. 189.)

pourquoi cette « provenance » si l'auteur n'est pas le même ? Tout s'éclaire si l'on considère tout simplement que ces textes ont le même auteur, qui y reprend de façon légèrement différente – et non moins bonne – des idées analogues. L'impression d'une baisse qualitative peut venir de l'imprégnation des sentences des deux premiers récits dans la littérature critique consacrée à Mme de Tencin – ces deux récits n'étant pas nécessairement les meilleurs, mais les plus connus et les plus souvent cités.

Nous ne retiendrons donc pas les hypothèses de Jennifer L. Gardner. En revanche, comme Martina Bollmann en avait eu l'intuition dans sa thèse[18], nous savons désormais qu'un récit qu'on a longtemps attribué à Mme de Tencin, l'Histoire d'une religieuse écrite par elle-même[19], est en fait de Jean-François de Bastide, comme l'a prouvé Franco Piva dans son article « Sull'attribuzione dell'Histoire d'une religieuse, écrite par elle-même »[20]. Il y montre que ce récit avait déjà fait l'objet d'une publication en 1759 dans Le Nouveau Spectateur, revue dirigée par Bastide, qui était aussi un des principaux collaborateurs de la Bibliothèque universelle des romans, et avait pour habitude de se servir de textes parus dans sa revue lorsqu'il n'avait rien à publier dans la Bibliothèque. Le récit est précédé dans les deux cas d'un « Avis », mais ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre : dans l'« Avis » de 1759 Mme de Tencin n'est pas mentionnée, et ce qui y est dit ne permet pas de la croire l'auteur, alors qu'elle est donnée pour tel dans celui de 1786. L'auteur de l'« Avis » de la Bibliothèque universelle des romans prétend en effet avoir obtenu le manuscrit de l'abbé Trublet, qui l'avait « reçu des mains de Mme de Tencin ». Tout cela était plausible, l'abbé Trublet ayant fréquenté Mme de Tencin, et le récit pouvant passer pour une œuvre à résonance autobiographique. Mais la référence à Mme de Tencin avait pour objet, en 1786, date à laquelle ses œuvres complètes venaient d'être éditées par Delandine, de piquer la curiosité des lecteurs. En outre, Bastide a effectué plus d'une centaine de corrections entre les deux publications, visant toutes à renforcer le caractère sentimental et sombre du récit, selon la formule mise à la mode à la fin du siècle par Baculard d'Arnaud.

---

[18] *Madame de Tencin romancière,* thèse de IIIe cycle de Littérature française réalisée sous la direction de Jacques Chouillet, non publiée, Université Paris III, 1982, pp. 40-45.
[19] *Histoire d'une Religieuse écrite par elle-même, in Bibliothèque universelle des romans…,* mai 1786.
[20] *In Quaderni di lingue e letterature straniere* [Università degli studi di Verona, Facoltà di lingue e letterature straniere], 22, 1997, pp. 121-139.

Si nous avons écarté les hypothèses de Jennifer L. Gardner, en revanche nous souscrivons tout à fait à l'idée d'une littérature faite en collaboration [collaborative authorship] que défend Marylou Gramm dans sa thèse[21]. Pour elle, cette littérature « associative » [collaborative] qui, liée aux salons, apparaît entre les XVIIe et XVIIIe siècles constitue une phase de transition entre une littérature placée sous le signe du mécénat et des pensions et liée à l'absolutisme seigneurial puis royal, et une littérature liée au génie individuel, rétribuée comme telle grâce à une économie des droits d'auteur, qui voit le jour à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Que les récits de Mme de Tencin appartiennent à cette littérature « associative » ne signifie nullement qu'elle ne les a pas écrits seule, mais que l'influence collective de son salon sur la création de chacun de ses membres, donc sur la sienne aussi, était forte. On testait les ouvrages, on en parlait, éventuellement on les infléchissait, on les corrigeait. Marylou Gramm va jusqu'à dire que cette forme de collaboration constitue une explication alternative fort crédible pour rendre compte de l'anonymat des œuvres, comparée aux explications traditionnelles : la possibilité d'éviter le discrédit attaché à la publication de textes dévalués dans la hiérarchie de l'époque, comme les romans ; la protection contre la censure ; l'impossibilité faite à certaines catégories de personnes, comme les femmes, de « posséder » un texte en le signant ; ou encore la crédibilité d'un texte qu'on donne comme des mémoires authentiques, dans le cas du roman-mémoires. C'est ainsi que Marylou Gramm écrit :

> Un roman anonyme venant du cercle de Mme de Tencin (qu'elle-même, Marivaux, Montesquieu, Duclos et les autres refusaient de signer) représentait une prise de position (et la narration d'une position[22]) faite par une élite mêlée.[23]

Elle ajoute plus loin :

---

[21] *Penelope's Retreat : Dialogic Authorship in Early Eighteenth-Century Novels*, thèse réalisée sous la direction de Timothy J. Reiss pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, New York University (Department of Comparative Literature), 1998.

[22] Ici Marylou Gramm fait un jeu de mots en employant les termes « *position-taling* » (narration d'une position) qui renvoient à « *position-taking* » (prise de position).

> Ces écrivains, et tous ceux qui participaient religieusement au salon, discutaient et faisaient circuler leurs travaux en cours d'élaboration, renonçaient apparemment à leur statut d'auteur parce qu'ils considéraient qu'il était de nature associative et qu'il ne possédait pas de référent fixe.[24]

C'est pourquoi, comme le signale Alain Viala – parlant des écrivains des salons du XVIIe siècle – ces auteurs ne songent même pas nécessairement à se faire éditer, puisque « [l'] écriture et la lecture tendent alors à coïncider, comme l'auteur et le lecteur à se confondre […] »[25] Toutefois, Marylou Gramm contrebalance ce que ses propos peuvent avoir d'excessif, en écrivant :

> [Le salon de Mme de Tencin] était un lieu où la compétition pour acquérir un statut intellectuel et le risque individuel existait en tension avec la collaboration et l'échange.[26]

Tout en mettant l'accent sur l'aspect associatif que pouvait revêtir la création littéraire dans le salon de Mme de Tencin, Marylou Gramm n'en a donc pas pour autant une vision naïvement déformée selon laquelle le désir de gloire individuel serait sublimé dans l'intérêt supérieur du groupe. Chacun trouvait son intérêt dans l'intérêt commun du salon et les textes ont incontestablement, dans cette perspective, une dimension « associative », qui, si elle rend un peu trop rigide notre conception moderne de l'attribution à un auteur, ne nous autorise pas

---

[23] *« An anonymous novel issuing from Tencin's circle (which Tencin, Marivaux, Montesquieu, Duclos, and others refused to sign) represented a 'position-taling' by a mixed elite. »* (Thèse citée, p. 109.)

[24] *« These writers, and others who attended the salon religiously and discussed and circulated their works-in-progress, arguably effaced their authorship because they considered it to be collaborative and without a fixed referent. »* (*Ibid.*, p. 164.)

[25] *Naissance de l'écrivain, Sociologie de la littérature à l'âge classique,* Paris, éd. de Minuit, coll. Le Sens commun, 1985, p. 136.

[26] *« [Mme de Tencin's salon] was a site where competition for intellectual status and individual risk existed in tension with collaboration and exchange »* (*Penelope's Retreat : Dialogic Authorship in Early Eighteenth-Century Novels,* thèse citée, p. 167.)

pour autant à remettre en cause le fait que c'est bien Mme de Tencin qui est l'auteur de ses récits.

Le corpus des œuvres de Mme de Tencin sur lesquelles portera cette étude sera donc composé des Mémoires du Comte de Comminge (1735), du Siège de Calais (1739), des Malheurs de l'Amour (1747), et des deux premières parties des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre (1776)[27].

Dans un souci de lisibilité et d'uniformisation – ayant eu affaire à des éditions d'époques différentes –, nous avons pris le parti de moderniser la graphie et la ponctuation des textes. En revanche, celles des titres des œuvres de Mme de Tencin sera bien entendu conforme aux éditions originales, en particulier le nom propre « Comminge », qui a subi de nombreuses altérations au cours des siècles, par analogie avec le pays de Comminges et la famille qui porte ce nom, nom dont s'est sans aucun doute inspirée Mme de Tencin[28]. La graphie moderne des noms propres sera également adoptée, notamment pour les noms anglais qui apparaissent dans Le Siège de Calais et les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre[29].

---

[27] Pour les trois premiers récits, les éditions auxquelles nous nous référerons, sauf mention contraire, seront les plus récentes, parues aux éditions Desjonquères : *Mémoires du comte de Comminge,* préface de Michel Delon, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1996 ; *Le Siège de Calais,* préface de Pierre-Jean Rémy, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1983 ; *Les Malheurs de l'Amour,* édition présentée, établie et annotée par Érik Leborgne, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 2001 ; pour le dernier récit, aucune édition moderne n'étant disponible, référence sera faite au volume des *Œuvres de Mesdames de Fontaines et de Tencin,* avec des notices de L[ouis]-S[imon] Auger, Paris, Garnier Frères, coll. Bibliothèque amusante, s.d. [1864], pp. 427-540.

[28] Jennifer L. Gardner fait une recension qui semble exhaustive de ces altérations (thèse citée, n. 2 p. 69-71). Elle pense que l'ajout du « s » a pour origine la publication en 1765 chez L'Esclapart de la *Lettre du comte de Comminges* de Claude-Joseph Dorat – un des nombreux auteurs qui ont spéculé sur le succès du récit de Mme de Tencin –, contrairement à Jean Decottignies, qui dans son édition du roman, date la première occurrence de cette erreur de l'édition londonienne de 1784, cf. *Mémoires du comte de Comminge,* texte de 1735 présenté et annoté par Jean Decottignies, Lille, Librairie René Giard, coll. Publications de la faculté des Lettres de Lille, 1969, n. 1 p. 14. Cependant Jennifer L. Gardner se méprend en considérant que la première édition de la lettre de Dorat est celle de 1765 : une autre a vu le jour l'année précédente chez Sébatien Jorry.

[29] Ainsi, dans l'édition originale de 1739 du *Siège de Calais,* on trouve les graphies Arondel et non Arundel, Warwic et non Warwick, et, dans l'édition originale de 1776 des *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* on trouve les graphies Glocestre et non Glocester, Cornouaille et non Cornouailles, Pembrock et non Pembrocke, Yorck et non York. En dehors de ces noms anglais, les deux seuls autres problèmes de graphie pour les noms propres concernent l'hésitation entre un « i » ou un « y » finaux : du Boulai et d'Auxi dans l'édition originale du *Siège de Calais,* et du Boulay et d'Auxy dans les éditions modernes.

Mme de Tencin a dit elle-même que pour juger du succès d'un ouvrage il ne pouvait « jamais y avoir de meilleures preuves que la multiplicité des éditions »[30]. Il est vrai qu'elle parlait alors de L'Esprit des lois – qu'elle a largement contribué à diffuser – mais la formule peut très bien s'appliquer à sa propre œuvre. Ainsi, les Mémoires du comte de Comminge ont été publiés pour la première fois à La Haye (en fait Paris[31]) en 1735 en un volume in-12 de 184 pages, incluant un « Avis au lecteur », pas toujours reproduit ultérieurement. Entre cette parution et aujourd'hui, on peut compter soixante-cinq autres éditions de cette œuvre, dont deux l'année suivant celle de sa première parution, sans prendre en compte les neuf éditions de ce récit dans les Œuvres complètes de Mme de Tencin[32]. Le Siège de Calais a paru pour la première fois à La Haye (également Paris selon Françoise Weil[33]) en 1739 en deux volumes in-12 de 271 et 282 pages, précédé d'une épître dédicatoire qui fut aussi parfois oubliée dans les éditions ultérieures. Celles-ci furent au nombre de vingt-deux jusqu'à aujourd'hui, en prenant la même base de calcul, dont deux l'année même de sa première parution, et une l'année suivante[34]. La première publication des Malheurs de l'Amour date de 1747 à Amsterdam (toujours Paris[35]), en deux volumes in-12 de 247 et 319 pages, précédée d'une « épître dédicatoire à M*** », et rééditée onze fois jusqu'à aujourd'hui, dont une en 1748 et

---

[30] Lettre de Mme de Tencin à Montesquieu, 2 avr[il] [1749], *in Œuvres complètes de Montesquieu, op. cit.,* t. III, *Correspondance,* p. 1215.

[31] Françoise Weil montre, grâce à l'analyse des ornements typographiques, que l'adresse « Jean Neaulme » à La Haye est fausse pour l'édition originale, de même que pour les éditions de 1736 et de 1748, et que l'ouvrage a été publié à Paris, cf. *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750,* Paris, Aux amateurs de livres, coll. des Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne, 1986, p. 464.

[32] En comptant l'édition originale, les *Mémoires du comte de Comminge* ont connu vingt-deux éditions séparées, neuf éditions avec un autre récit de Mme de Tencin, *Le Siège de Calais* ou *Les Malheurs de l'Amour,* seize éditions dans des recueils de romans ou de nouvelles, dix-neuf éditions avec le drame de Baculard d'Arnaud, *Les Amants malheureux, ou le comte de Comminge* ou avec les œuvres dramatiques, ou encore les œuvres complètes de cet auteur.

[33] *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750, op. cit.,* pp. 499-500. L'édition originale, de même que les deux autres éditions de 1739, portent également l'adresse « Jean Neaulme » à La Haye, qui est fausse. L'adresse « Pierre de Hondt » à La Haye pour l'édition de 1740, en revanche, est authentique : c'est la seule véritable édition hollandaise.

[34] Avec l'édition originale, *Le Siège de Calais* a connu douze éditions séparées, sept éditions avec les *Mémoires du comte de Comminge,* trois éditions dans la *Bibliothèque de campagne,* une édition avec le récit de Mme de Gomez traitant du même sujet et originellement paru en 1737, *Histoire d'Eustache de Saint-Pierre et de Béatrix de Guines, au Siège de Calais, sous le Règne de Philippe de Valois, Roi de France et de Navarre, en 1346 et 1347.*

[35] *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750, op. cit.,* p. 456.

deux en 1749, toujours sans tenir compte des œuvres complètes[36]. Les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, a été publié en 1776 à Paris par Pissot, précédé d'un « Avertissement de l'éditeur » qui a été cité ci-dessus.

La première publication des œuvres complètes de Mme de Tencin date de 1786, en sept volumes in-12 ; une seconde a eu lieu en 1812, en quatre volumes in-18. En outre, on compte trois éditions de ses œuvres complètes regroupées avec celles de Mme de Lafayette[37], trois autres avec les œuvres de Mmes de Lafayette et de Fontaines[38] et une avec les seules œuvres de Mme de Fontaines[39]. Si l'on prend en compte ces éditions d'œuvres complètes, on arrive par conséquent aux chiffres impressionnants de soixante-quinze éditions pour Les Mémoires du comte de Comminge[40], trente-deux pour Le Siège de Calais et vingt-et-une pour Les Malheurs de l'Amour[41]. À ces publications, il faut encore ajouter les traductions et les adaptations en langues étrangères, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. L'œuvre de Mme de Tencin s'est en effet diffusée dans les principaux pays d'Europe, et certains voient même en elle une source du roman noir anglais.

---

[36] Avec l'édition originale, *Les Malheurs de l'Amour* a connu six éditions séparées, une édition dans un volume d'*Œuvres choisies* contenant aussi neuf lettres de Mme de Tencin au duc de Richelieu (publiées pour la première fois par Louis-François Faur dans *Vie privée du Maréchal de Richelieu […],* Paris, Buisson, 1791, et reproduites dans la plupart des *Œuvres complètes* de Mme de Tencin au XIXe siècle et également en recueil), deux éditions avec les *Mémoires du comte de Comminge,* deux autres dans des recueils de romans, et une édition avec les *Carbonari* de Félix Deriège.

[37] En 1786 également (3 vol. petit in-12, les œuvres de Mme de Tencin occupent le t. III), puis en 1804 (5 vol. in-8, t. IV et V) et en 1808 (5 vol. in-8, t. IV et V).

[38] En 1820 (4 vol. in-8, les œuvres de Mme de Tencin sont aux t. III et IV), 1825 (5 vol. in-8, t. IV et V) et 1832 (5 vol. in-8, t. IV et V).

[39] En 1864 (1 seul vol. grand in-8, les œuvres de Mme de Tencin s'étendent de la p. 115 à la p. 540).

[40] Nous avons essayé, dans la bibliographie, de dresser une liste aussi complète que possible des différentes éditions des œuvres de Mme de Tencin, mais il est possible qu'elle ne soit pas tout à fait exhaustive. Nous n'avons cité dans la bibliographie que des livres que nous avons tenus entre les mains ou dont nous avons trouvé les notices dans les catalogues des principales bibliothèques, auxquels nous avons ajouté, en le signalant à chaque fois, un petit nombre d'autres références données dans les bibliographies suivantes : Pierre-Maurice Masson, *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749),* Paris, Hachette, 1909, et Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp. 303-307 ; Silas Paul Jones, *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750 with a Brief Introduction,* New York, H. W. Wilson, 1939, pp. 57 et 71 ; Angus Martin, Vivienne G. Mylne, Richard Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800,* Londres, Mansell, et Paris, France Expansion, 1977, pp. 99, 108, 116, 203 ; Françoise Weil, *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750, op. cit.*, pp. 456, 464, 499-500.

[41] Nous remarquons que bien que les premières rééditions aient eu lieu de son vivant, Mme de Tencin n'a pas retouché ses textes à ces occasions – du moins si nous nous fions aux éditions auxquelles nous avons pu avoir accès.

Sur la base de ces seules données, on peut donc avancer que l'œuvre de Mme de Tencin a rencontré non seulement un grand succès à son époque, mais encore un succès durable, qui ne s'est estompé que dans la seconde moitié du XIXe siècle, sauf pour les Mémoires du comte de Comminge, qui a été presque constamment réédité, même au cours du XXe siècle. Mais c'est surtout depuis l'édition de ce roman par Jean Decottignies en 1969 qu'un regain d'intérêt s'est attaché à cette œuvre, manifesté surtout par des universitaires.

Que des romans à succès eussent été écrits par une femme, au XVIIIe siècle, il n'y a là rien d'étonnant. Les frères Goncourt parlent de « la domination de la femme » au XVIIIe siècle[42], et Paul Hazard utilise l'expression « apothéose de la femme »[43]. Il est vrai que les Goncourt évoquent surtout des femmes exceptionnelles placées dans des circonstances particulières, et que leur apologie est loin d'être dénuée d'une misogynie sous-jacente, eux qui se délectent bien plus des petits faits des existences que des œuvres littéraires créées par les personnalités sur lesquelles ils se penchent – faisant fi, par exemple, des œuvres de Mme de Tencin pour faire d'elle « une Madame de Merteuil avant la lettre[44] ». Cependant, il est indéniable qu'en matière de production romanesque, les femmes du XVIIIe siècle étaient fort actives. À la production devait logiquement répondre la consommation, et l'on peut penser que c'étaient aussi les femmes qui étaient les premières lectrices de ces œuvres, comme le montre par exemple Joan Hinde Stewart sans son article « The Novelists and Their Fictions »[45]. Nathalie Ferrand, pourtant, est d'un avis opposé, et affirme que les femmes de cette époque « ne lisent pas que des romans, loin de là », et qu'elles ont des « corpus de lecture pas si éloignés des corpus longtemps réputés masculins »[46].

---

[42] *La Femme au dix-huitième siècle,* Paris, Firmin-Didot, 1862 et préface par Élisabeth Badinter, Paris, Flammarion, coll. Champ historique, 1982 ; l'expression citée constitue le titre du chapitre IX.

[43] *La Pensée européenne au XVIIIe siècle de Montesquieu à Lessing,* Paris, Fayard, coll. Pluriel, 1963 [1ère éd. Paris, Boivin, 1946], p. 250.

[44] L'expression (en français dans le texte) est de Eva Martin Sartori, commentant la vision qu'avaient les Goncourt de Mme de Tencin dans son article « Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin », *in* Eva Martin Sartori et Dorothy Wynne Zimmerman (eds.), *French Women Writers, A Bio-bibliographical Source Book,* New York, Westport (Connecticut), Londres, Greenwood Press, 1991, p. 480.

[45] *In* Samia I. Spencer (ed.), *French Women and the Age of Enlightenment,* Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp.197-211.

[46] « À celles qui ne lisent pas. La fiction de la lectrice dans le roman du XVIIIe siècle », *in* Isabelle Brouard-Arends (ed.), *Lectrices d'Ancien Régime,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2003, p. 452.

Même si les femmes écrivent des romans, ce n'est pas, comme le dit Georges May[47], parce qu'elles sont plus « sensibles » que les hommes, mais parce que c'est le seul espace, décrié, que leur concèdent les hommes. Et bien sûr, l'hégémonie masculine a fait en sorte que les hommes occupent de nouveau cet espace dès que le roman a acquis ses lettres de noblesse littéraires. C'est pourquoi le canon du roman s'est historiquement constitué d'une part autour des œuvres masculines et d'autre part autour des textes critiques masculins, comme le montre Nancy K. Miller dans son article « Men's Reading, Women's Writing : Gender and the Rise of the Novel »[48]. Elle estime dès lors qu'on doit replacer dans ce canon les œuvres féminines et y faire entendre les voix critiques féminines, et ainsi ré-élaborer ce canon. La présente étude vise aussi à apporter sa pierre à cet édifice.

---

[47] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761),* New Haven, Yale University Press, et Paris, PUF, 1963, p. 245.

[48] *In* Joan DeJean et Nancy K. Miller (eds.), *The Politics of Tradition : Placing Women in French Literature, Yale French Studies,* 75, 1988, pp. 40-55.

# II. L'illusion dans les documents de l'époque

Nous nous sommes fixé comme objectif d'étudier la construction de l'illusion dans les récits de Mme de Tencin ; il paraît de bonne logique de commencer par observer la valeur de ce mot d'« illusion » à son époque, même si notre étude ne sera pas contrainte dans les bornes de cette définition et si nous nous permettrons bien entendu de nous servir de ses acceptions modernes. Penchons-nous tout d'abord sur l'évolution diachronique des sens de ce mot, grâce à l'article qu'on trouve à son entrée dans le Dictionnaire historique de la langue française :

> ILLUSION n.f. a été emprunté (v. 1120) au latin classique illusio, « ironie » en rhétorique, qui a pris en latin chrétien le sens de « moquerie, objet de dérision » et aussi « erreur des sens, tromperie », « mirage, déception ». Le mot est dérivé de illusum, supin de illudere, « se jouer, se moquer de », formé de il- […] et de ludere, « jouer », de la famille de ludus, « jeu » […].
>
> Illusion est introduit en français avec le sens du latin chrétien « moquerie », « objet de risée » qui ont disparu. Le mot désigne ensuite (v. 1223) une fausse apparence, l'erreur de perception dont elle est la cause, d'où spécialement **illusion d'optique** (1756) ou **illusion optique** (1761, Rousseau), au figuré « erreur de point de vue ». Par extension, illusion se dit d'un trucage, d'un tour de passe-passe (1611), notamment (1765) en art dramatique. Abstraitement, le mot désigne une opinion fausse que forme l'esprit et qui l'abuse par son caractère séduisant (1611), par exemple dans les locutions **sans illusions, se faire des illusions, faire illusion** « tromper » (1767).[49]

[49] Alain Rey (ed.), *Dictionnaire historique de la langue française […],* Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992. C'est l'auteur de l'article qui souligne.

Comme le montre cet article, le mot, dans la première moitié du XVIIIe siècle ne s'applique pas encore à l'art. Ainsi, le dictionnaire de Furetière donne comme définition, dans son édition de 1727 :

> ILLUSION, s.f. Fausse apparence, artifice pour faire paraître ce qui n'est pas, ou autrement qu'il n'est en effet. […]
>
> ILLUSION, se dit aussi en termes du Palais. Cette chicane est pure illusion. Ce ne sont pas des objections solides qu'on me fait, ce sont de pures illusions.
>
> ILLUSION, se dit aussi en morale pour erreur, tromperie, pensée chimérique. Les plaisirs mondains sont des illusions, de vaines illusions. Les hommes se repaissent de chimères et d'illusions. La vie contemplative est bien voisine de l'illusion, et du fanatisme. […]
>
> ILLUSION, se dit aussi des artifices du démon qui fait paraître ce qui n'est pas. Toutes les apparitions d'esprit sont des illusions.[50]

On voit bien que toutes les acceptions que donne Furetière sont analogues à la première, et l'article fait croire à une richesse sémantique qui n'est qu'un leurre. Près d'un siècle plus tard, le dictionnaire de Féraud est plus concis, mais il ne mentionne toujours pas de sens susceptible de ressortir au domaine de l'art :

---

[50] *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts…*revu, corrigé et considérablement augmenté par Jean-Baptiste Brutel de la Rivière, La Haye, 1727, et Hildesheim et New York, Georg Olms, 1972, t. II, E – K. Notons que l'article de l'édition de 1727 ne présente que des modifications mineures par rapport à celui de l'édition originale de 1690 : « ILLUSION, s.f. Fausse apparence, artifice pour faire paraître ce qui n'est pas, ou autrement qu'il n'est en effet. […] ILLUSION, se dit aussi en termes du Palais. Cette chicane est une pure *illusion* à la justice. Ce ne sont pas des objections solides qu'on me fait, ce sont de pures illusions. ILLUSION, se dit aussi en morale. Les plaisirs mondains sont des *illusions,* ce sont de vrais songes, de vaines *illusions.* Les hommes se repaissent de chimères, de visions, d'*illusions.* ILLUSION, se dit aussi des artifices du démon qui fait paraître ce qui n'est pas. La monnaie du diable sont des feuilles de chêne, qu'il fait paraître d'or par *illusion.* Il a tenté les ermites sous diverses formes qui n'étaient que des *illusions,* toutes les apparitions d'esprit sont des *illusions.* » (s.l. [La Haye et Rotterdam], s.n. [Arnout et Reinier Leers], s.d. [1690], t. II, E – K.)

> L'illusion est une apparence trompeuse, un fantôme, une imagination chimérique. « Une illusion agréable ; de douces illusions. » Il ne se repaît que d'illusions.[51]

Pourtant, en 1765, l'article de l'Encyclopédie mentionnait déjà un sens relevant du champ de l'art, auquel fait allusion l'article cité du Dictionnaire historique de la langue française :

> […] L'orateur conduit la persuasion ; l'illusion marche à côté du poète. L'orateur et le poète sont deux grands magiciens, qui sont quelquefois les premières dupes de leurs prestiges. Je dirai au poète dramatique : voulez-vous me faire illusion, que votre sujet soit simple, et que vos incidents ne soient point trop éloignés du cours naturel des choses ; ne les multipliez point ; qu'ils s'enchaînent et s'attirent ; méfiez-vous des circonstances fortuites, et songez surtout au peu de temps et d'espace que le genre vous accorde.[52]

On voit cependant que le concept d'illusion n'est envisagé ici que dans le domaine de la poésie, et spécialement de la poésie dramatique. Dans la première phrase citée, l'illusion de la poésie est vivement opposée à la persuasion de l'art oratoire, car ce dernier ne saurait se nourrir de ce qui est encore perçu comme des mensonges. Aucune allusion n'est faite à ce que pourrait être l'illusion dans le roman. Pourtant, de nombreux critiques – qui, à cette époque, sont tous aussi des praticiens – convoquent plus ou moins clairement cette notion dans leurs écrits sur le roman. Déjà, en 1670, Huet écrivait :

---

[51] *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, 1782, et Tübingen, Max Niemeyer, 1994, p. 422.

[52] *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de Lettres. Mis en ordre par M.* ***, article « ILLUSION », t. VIII, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, p. 557.

> […] il ne faut point de contention d'esprit pour les comprendre [les romans], il n'y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la mémoire : il ne faut qu'imaginer.[53]

Même si dans ce court extrait l'illusion n'est pas directement évoquée, l'imagination du lecteur, seule sollicitée par la lecture des romans, répond à l'illusion dans laquelle a voulu l'entraîner l'auteur. On retrouve du reste l'opposition vue dans l'Encyclopédie entre la raison (« contention d'esprit », « raisonnements », « mémoire ») et la paire imagination / illusion dont un seul des termes est cité ici. Au siècle suivant, Duclos va dans le même sens et qualifie le lecteur de « dupe » :

> Il est aisé de remarquer combien notre plaisir augmente de vivacité lorsqu'on nous raconte du merveilleux dont nous pouvons être les dupes.[54]

Ce « merveilleux » a beaucoup à voir avec l'illusion dans laquelle le lecteur peut avec délectation se laisser entraîner. Bruzen de La Martinière fait également endosser le rôle de dupe au lecteur de romans puisqu'il écrit qu'« on permet [à l'auteur] de feindre tous les événements qu'il arrange »[55]. Auparavant, Desmolets avait fait une remarque très fine, qui nous plonge plus avant dans la problématique de l'illusion, en écrivant qu'il faut, dans les romans, cacher l'art comme les eaux de Marly cachent leur mécanisme[56]. On perçoit dans cette remarque toute la complexité de l'illusion dans les arts, qui doit à la fois se déployer et

---

[53] *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans,* Seconde édition. Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1678 [1ère éd. *in* Jean Regnault de Segrais, *Zayde, histoire espagnole, par Monsieur de Segrais, Avec un Traité de l'origine des romans, par Monsieur Huet*, Paris, Barbin, 1670], p. 152.

[54] *Lettre à l'auteur de « Madame de Luz »*, La Haye, P. de Hondt, 1741, et *in Histoire de Madame de Luz,* éd. critique avec introduction, notes et index par Jacques Brengues, s.l., Presses Universitaires de Bretagne, s.d. [1972], p. 86.

[55] « Des romans », *in Introduction générale à l'étude des Sciences et Belles-Lettres, en faveur des personnes qui ne savent que le français, in* [Jean-Henri-Samuel Formey], *Conseils pour former une bibliothèque peu nombreuse mais choisie.* Nouvelle édition, corrigée et augmentée, Berlin, Haude et Spener, 1756 [1ère éd. 1731], § XVI, p. 268.

[56] « Lettre à Mme D*** sur les romans », *in Continuation des mémoires de littérature et d'histoire,* t. V, Paris, Simart, 1728, partie I, pp. 198-199.

se cacher, se développer en se cachant, puisque dès qu'on s'en aperçoit, le charme est rompu, l'illusion est brisée. Comme l'écrit Jean-Paul Sermain : « Le propre du leurre est qu'il ne doit pas être reconnu par celui à qui il s'adresse »[57]. D'après Ewlyn F. Sterling, Desmolets a été le premier à déclarer que le romancier devait cacher son art afin d'éviter la destruction de l'illusion[58]. On retrouve une idée analogue, quoique plus développée, dans l'anonyme « Lettre de M. de Passe à Madame D… sur les romans » :

> Si nous consentons à être trompés, nous voulons que ce soit avec art ; on ne saurait ni nous plaire, ni nous intéresser, quand on paraît se jouer de notre crédulité. Mais lorsque nous voyons qu'un auteur a puisé dans le sein de la nature tout ce qui est de son invention, ou que du moins il l'a rendu conforme aux idées reçues, quand nous sentons la vérité des portraits et des caractères qu'il trace, quand ces événements nous paraissent liés et enchaînés les uns aux autres, alors loin d'être en garde contre l'illusion, nous nous persuadons presque qu'il n'y a rien de feint dans ce que nous lisons. L'art consiste donc principalement à paraître historien lors même qu'on imagine, et à tromper agréablement par la liaison et par la vraisemblance des faits.[59]

On trouve dans cet extrait d'autres idées importantes sur lesquelles nous reviendrons plus loin, mais remarquons d'ores et déjà que c'est le premier texte qui emploie le mot « illusion » pour parler de l'art du romancier, et que, de même que Desmolets, l'auteur de cette lettre précise que pour être efficace, cette illusion doit rester implicite, comme l'indiquent en particulier la première phrase (il ne faut pas que l'auteur paraisse « se jouer de notre crédulité ») et la dernière (« paraître historien lors même qu'on imagine », « tromper agréablement »). Ce critique va même beaucoup plus loin, puisqu'il avance que l'illusion n'est pas nécessairement rompue lorsque le récit est de l'ordre du merveilleux, pourvu que le lecteur accepte le « système » de l'auteur :

---

[57] *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination,* Paris, Champion, coll. Les dix-huitièmes siècles, 2002, p. 27.

[58] « The Theory of Verisimilitude in the French Novel prior to 1830 », *in The French Review*, vol. xl, n° 5, avril 1967, pp. 616. (Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur cet article lumineux.)

[59] *In Suite de la clef, ou Journal historique sur les matières du temps. Contenant quelques nouvelles de littérature et autres remarques curieuses,* t. LXVI, août 1749, p. 104.

> Cette règle de s'assujettir en tout à la vraisemblance n'exclut pas le merveilleux qui règne dans plusieurs de nos romans modernes. Dès qu'une fois on a supposé le système de la magie ou de la féerie, il n'est plus contre la vraisemblance que les héros soient invulnérables, que les chars volent et que de magnifiques palais soient bâtis dans un instant.[60]

Une forme plus puissante d'illusion consiste donc d'après ce texte à faire accepter au lecteur des prémisses impossibles à trouver dans la réalité, et à le faire promener ensuite dans cet univers fictif. Une fois que l'illusion est installée dans l'esprit du lecteur, tout semble possible ; il est donc crucial que cette entrée dans l'illusion au début des récits se fasse en douceur, et subrepticement, comme l'écrivait déjà Desfontaines en 1742, qui émet lui aussi l'idée de cacher l'illusion pour la rendre opératoire :

> […] [l]e plus grand défaut des romans ordinaires, de ceux qu'on a la bonté de lire, est de paraître trop romans ; jusque là que leurs auteurs font souvent la sottise d'en avertir leurs lecteurs à la tête de l'ouvrage. Quelle illusion prétendent-ils faire après cela ? Cependant l'illusion est essentielle à un livre de fiction. C'est un grand art, de savoir éviter l'apparence de l'art.[61]

On voit par ces exemples que même si les dictionnaires n'en font pas mention, l'application du concept d'illusion à la prose romanesque se fait progressivement, et avec une indéniable subtilité critique, au cours de la première moitié du XVIIIe siècle ; on observera toutefois qu'une forme d'illusion plus évoluée encore consiste à laisser voir une partie du mécanisme illusionniste[62]. La critique ultérieure du roman du XVIIIe siècle n'aura pas toujours,

---

[60] *Ibid.*, pp. 104-105.

[61] « Des romans », *in L'Esprit de l'abbé Desfontaines, ou Réflexions sur différents genres de littérature : avec des jugements sur quelques auteurs et sur quelques ouvrages tant anciens que modernes* [publié par l'abbé de La Porte], Londres, Clement, 1757, p. 220 [1ère éd. *in Observations sur les écrits modernes,* t. XXIX, Paris, Chaubert, 1742, Lettre CCCCXXIX, pp. 205-206].

[62] Cf. *infra* chapitre 6.

cependant, la même pertinence, car elle tentera souvent de lire son développement à cette époque à travers la grille anachronique du réalisme.

# III. Illusion et réalisme

Ainsi, c'est une banalité critique de dire par exemple que le renouveau qu'a introduit La Princesse de Clèves en 1678 se situe surtout dans le réalisme dont ce roman est empreint, comparé aux longs romans précieux qui l'ont précédé. Dans cette perspective, le roman du XVIIIe siècle, dont la conception a été inaugurée par l'œuvre de Mme de Lafayette, peut être perçu comme une phase transitoire dans l'histoire du roman, qui trouve son apogée avec les réalistes du XIXe siècle. Si l'on suit cette logique, l'illusion consiste alors en une toujours plus grande adéquation du roman avec le réel – ce qui n'était déjà pas la thèse de l'auteur de la « Lettre de M. de Passe » en 1749, puisqu'il concevait une illusion ne prenant pas pour objet la réalité. L'histoire du roman se confondrait pour ainsi dire avec l'histoire du réalisme. Tel est l'opinion d'Arthur J. Tieje, qui écrit que le réalisme remonte aux origines du roman, même si à certaines époques il « a décliné » [has waned], comme pendant la période de « domination scudérienne » [Scudérian dominance] entre 1640 et 1670[63]. C'est également la thèse de Frederick C. Green, qui, dans deux articles de 1923 et 1925 aux titres révélateurs[64], s'efforce de retrouver les traces du réalisme avant le XIXe siècle, en en adoptant pour ce faire une définition pourtant très datée (le réalisme se préoccupe des basses classes sociales et fonde une « littérature démocratique »[65] ; le romancier réaliste tend à la reproduction d'une nature non idéalisée et crée des romans documentaires[66]). Il remonte ainsi à François Villon, mais s'arrête surtout sur le XVIIIe siècle, où, dit-il, des germes de réalisme apparaissent – en particulier chez Lesage, Marivaux, Mouhy, Caylus[67] – qui n'attendraient plus que le moment

[63] « A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Fiction », *in Publications of the Modern Language Association of America,* XXVIII, 1913, p. 251.
[64] « Realism in the French Novel in the First Half of the XVIIIth Century », *in MLN*, XXXVIII, 6, juin 1923, pp. 321-329, et « Further Evidence of Realism in the French Novel of the Eighteenth Century », *in MLN,* LX, 5, mai 1925, pp. 257-270.
[65] Dans l'article de 1923, p. 321.
[66] Dans l'article de 1925, pp. 257 et 261.
[67] Dans l'article de 1923, pp. 322-325.

favorable pour se développer[68]. Afin de rendre compte de l'immixtion du sentiment dans le roman de la seconde moitié du XVIIIe siècle, il crée même l'étiquette de « réalisme sentimental » [sentimental realism][69], à propos par exemple de certains romans de Rétif de la Bretonne.

Erich Auerbach, dans son célèbre Mimésis[70], fait lui aussi remonter le réalisme bien avant le XIXe siècle, jusqu'au Moyen Âge ; ce qui en a bloqué l'évolution pendant des siècles, explique-t-il, c'est le respect de la théorie antique des niveaux stylistiques, selon laquelle des sujets de la vie quotidienne ne pouvaient être traités que dans un style bas ou intermédiaire. Auerbach situe l'émancipation par rapport à cette théorie inhibitrice à l'époque des réalistes du XIXe siècle, qui se sentent enfin autorisés à traiter de l'ordinaire dans un style élevé, et forgent ainsi la nouvelle école vers laquelle le roman tendait de toute éternité. Mais c'est avec l'abbé Prévost et Voltaire que cette libération commence : grâce au niveau stylistique intermédiaire qu'ils emploient, « le réalisme et le sérieux commencent à se rapprocher de nouveau, après avoir été si rigoureusement séparés au temps de Louis XIV »[71]. English Showalter Jr. décrit aussi l'histoire du roman des XVIIe et XVIIIe siècles comme un progrès constant vers le réalisme, même si les romanciers eux-mêmes tâtonnaient et ne savaient pas qu'ils suivaient ce chemin, n'avaient pas conscience d'être réalistes :

> Dans la période historique particulière allant de 1641 à 1782, la tendance générale de l'évolution peut être décrite comme une accommodation de la vision du roman à des espaces de plus en plus larges de la réalité contemporaine.[72]

---

[68] *Ibid.*, p. 321.
[69] Dans l'article de 1925, p. 268.
[70] *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* trad. fr., Paris, Gallimard, coll. Tel, 1977 [*Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* Berne, C. A. Francke, 1946], surtout pp. 549-553.
[71] *Ibid,* p. 411.
[72] *The Evolution of the French Novel 1641-1782,* Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 348.

Il souligne aussi le fait que le réalisme au XVIIIe siècle s'appuyait sur des tendances culturelles profondes :

> Les mouvements intellectuels qui sous-tendent le réalisme en art, comme l'empirisme, l'individualisme et le rejet de l'autorité, imprègnent toutes les périodes de l'histoire du dix-huitième siècle. Le roman en a absorbé autant qu'il pouvait en porter, et c'était beaucoup, plus, de toute façon, que les genres ancrés dans la tradition comme la poésie ou le drame.[73]

Jacques Marx partage cette vision qui associe étroitement l'histoire du roman à l'histoire du réalisme, et en tire des conséquences à propos de l'illusion :

> En fait, si les romanciers du XVIIIe siècle retiennent encore actuellement, – et plus que jamais –, notre attention, c'est parce qu'en créant un genre, le roman, ils n'ont pu éviter de poser d'emblée le problème central de la prose narrative, celui des rapports entre la fiction et la réalité.
>
> Or, si le XVIIIe siècle a été littéralement obsédé par la notion d'illusion, les procédés, les techniques utilisées pour la traduire conservent un caractère expérimental, laissant même apparaître certaines maladresses, qui constituent un précieux élément d'information pour qui cherche à pénétrer au cœur même du phénomène romanesque. En dépit de toutes leurs précautions théoriques, et des avertissements multiples dont ils ont étoffé leurs préfaces, les romanciers de l'âge des Lumières n'ont pas obtenu ce qu'obtiendront les grands auteurs réalistes du XIXe siècle, savoir que l'illusion soit parfaite.[74]

Il semble que cet extrait se réfère implicitement au Racine et Shakespeare de Stendhal – même si comme on sait ce dernier utilisait l'expression d'« illusion parfaite » pour parler non du roman mais du théâtre –, ainsi qu'à la célèbre préface de Maupassant à son roman Pierre et

---

[73] *Ibid.*, p. 351.
[74] « Problèmes du roman au XVIIIe siècle. Aspects de la modernité », *in Études sur le XVIIIe siècle* (Bruxelles), V, 1978, pp. 75-76.

Jean, qui emploie, lui, le substantif d'« illusionnistes » pour parler des réalistes. On trouve également une telle référence dans l'ouvrage de Françoise Barguillet, Le Roman au XVIIIe siècle[75], qui parle de deux tendances dans le roman qu'elle étudie : « le roman romanesque » et le « roman réaliste », à propos duquel elle passe en revue les « procédés illusionnistes » qu'il emploie. On retrouve encore ce mot, redevenu substantif, dans l'article récent de Geneviève Goubier-Robert, « Le roman des années trente : les premiers illusionnistes »[76]. Comme le titre de l'article le laisse clairement entendre, le but de celui-ci est justement de montrer que les romanciers des années 1730 sont des précurseurs des réalistes du XIXe siècle :

> Les innovations de la fiction permettent de cerner les techniques d'un réalisme naissant, manifeste tout d'abord dans la représentation que le roman a de lui-même ; ensuite dans la souplesse de son adaptation aux changements idéologiques contemporains. […] La tendance réaliste des années trente contient déjà en germe toutes les questions débattues par les réalistes et les naturalistes du siècle suivant.[77]

Pour Geneviève Goubier-Robert, le roman de cette époque se revendique, dans de nombreux paratextes, exemplum. « Un infléchissement vers le réalisme s'ensuit nécessairement, explique-t-elle, car le critère d'utilité est subordonné à l'imitation du réel. »[78] Dans cette perspective, l'auteur voit en effet dans le roman des années 1730 les prémisses de ce que sera le naturalisme zolien, voulant imiter le réel pour agir sur lui et l'améliorer. Comme Jacques Marx, elle trouve au roman du début du XVIIIe siècle des points faibles, qui confirment son statut de « précurseur », c'est-à-dire de tentative balbutiante qui ne trouvera son plein degré d'épanouissement qu'un siècle plus tard :

---

[75] Paris, PUF, 1981.
[76] *In Le Roman des années trente, La génération de Prévost à Marivaux, Journées d'étude organisées par Annie Rivara en collaboration avec Antony McKenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 63-75.
[77] *Ibid.*, pp. 64 et 74.
[78] *Ibid.* p. 66.

> Mais alors que les romanciers des années trente visent surtout à éviter pesanteur et ennui, ceux du siècle suivant sacrifient tout à une scrupuleuse reproduction du réel. Autrement dit, le réalisme naissant reste empêtré dans des a priori implicites à la création romanesque, et limité par le devoir de plaisir et de divertissement imposé à la fiction. Cette contrainte explique la survivance, dans un contexte qui se veut réaliste, d'invraisemblances romanesques dignes du roman baroque. […] Indiscutablement, les exigences ludiques brident les velléités réalistes.[…] La sujétion au plaisir du public prédispose également à des recherches stylistiques souvent peu conformes à l'imitation du réel.[79]

Ainsi le XVIIIe est trop frivole, trop festif, trop désordonné pour aller au bout de cette tendance qu'il contient pourtant : le réalisme ; attiré par le principe de réalité, il choisit le principe de plaisir. Heureusement qu'au siècle suivant, des romanciers sérieux, « scrupuleux », et indifférents au style, viendront ! Mais le plus important, pour notre propre étude, c'est la gangue de réalisme où Geneviève Goubier-Robert enferme l'illusion romanesque :

> Être réaliste, c'est prendre conscience de l'illusion romanesque, savoir la créer et pouvoir manipuler la crédulité de son lecteur.[80]

La notion d'« illusion » ainsi utilisée par Jacques Marx, Françoise Barguillet et Geneviève Goubier-Robert, indissociablement liée au réalisme du siècle suivant, constitutive, même, de ce réalisme, et perçue au XVIIIe siècle comme une sorte de signe avant-coureur, encore dans les limbes, informe et embryonnaire, ne peut que paraître anachronique.

L'analyse de Ian Watt, dans The Rise of The Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding[81], semble plus nuancée. En effet, Ian Watt considère lui aussi que le roman a partie

---

[79] *Ibid.*, p. 67.
[80] *Ibid.*, p. 72.
[81] Londres, Chatto & Windus, 1957.

liée avec le réalisme – il dit en particulier que le réalisme est la caractéristique principale, définitoire, du roman du début du XVIIIe siècle –, mais, étudiant surtout l'essor du roman anglais, ce qui lui permet de prendre ses distances avec le réalisme français du XIXe siècle, il prend soin de distinguer le réalisme dont il parle de celui de Duranty et de son école : le réalisme évoqué est d'ordre plus philosophique et pose le problème de la « correspondance entre l'œuvre littéraire et la réalité qu'elle imite »[82]. Ainsi, ce n'est pas parce que le roman de cette époque montre des personnages issus des classes sociales basses qu'il est réaliste, mais parce qu'il représente le réel d'une certaine façon[83]. Il propose d'appeler « réalisme formel » [formal realism] ce type de réalisme qui n'est pas lié à une doctrine, mais qu'on trouve communément dans le roman depuis sa naissance antique[84]. Néanmoins, les caractéristiques de ce réalisme prétendument délivré de ses grand modèles du XIXe siècle, en quelque sorte universel et inhérent au genre du roman, nous y ramènent inexorablement puisqu'il se définit par une particularisation des personnages et des circonstances ; une importance donnée aux personnages et à ce qui les entoure ; l'onomastique des personnages, qui en fait des individus sociaux contemporains ; une causalité s'effectuant dans la durée ; une caractérisation spatiale ; une « prose claire et fluide » [clear and easy prose][85]. Ces traits auraient-ils été reniés par Duranty – voire par Zola ? Ce n'est pas sûr, d'autant que Ian Watt ajoute :

> Les diverses caractéristiques techniques du roman décrites ci-dessus semblent toutes contribuer à parvenir à une fin […] – la production de ce qui vise à être une relation authentique d'expériences réelles d'individus.[86]

Il parle même, à propos de ce réalisme, d'« un emploi plus largement référentiel de la langue que ce n'est le cas dans d'autres formes littéraires »[87], ce qui laisse perplexe, car qu'est-ce que

---

[82] *« correspondence between the literary work and the reality which it imitates. »* (*Ibid.*, p. 11.)
[83] *Ibid.*
[84] *Ibid.*, pp. 32-33.
[85] *Ibid.*, pp. 15-29.
[86] *« The various technical characteristics of the novel described above all seem to contribute to the furthering of an aim […] – the production of what purports to be an authentic account of the actual experiences of individuals. »* (*Ibid.*, p. 27.)
[87] *A « more largely referential use of language than is common in other literary forms. »* (*Ibid.*, p. 32.)

la référence dans une œuvre de fiction – fût-elle « réaliste » ? Ian Watt fait aussi quelques détours par le roman français de l'époque qu'il étudie, et, reprenant un des traits du « réalisme formel » qu'il vient de définir, la « prose claire et fluide », il affirme :

> C'est peut-être pour cette raison que la fiction française, de La Princesse de Clèves aux Liaisons dangereuses, demeure en-dehors de la tradition principale du roman. À cause de toute sa pénétration psychologique et de son habileté littéraire, nous la sentons trop attentive au style pour être authentique.[88]

Ainsi, si Ian Watt ne commet pas l'anachronisme de considérer « réaliste », au sens de Duranty, le roman français du XVIIIe siècle (tout en soulignant que le réalisme est la « tradition principale du roman »), ce n'est pas forcément pour une bonne raison, puisque c'est à cause de la trop grande attention portée au style par les romanciers de cette époque. L'écriture de Zola lui-même, quoi qu'il en dît, ne pourrait-elle pas être considérée comme trop attentive au style pour être authentique ? Si l'on s'engage dans la voie ouverte par Ian Watt, on détruit la notion même de réalisme, puisqu'on postule – peut-être pas à tort, il est vrai – que le prisme du langage (plus que celui du style) ne saurait autoriser quelque « reproduction de la réalité » que ce soit. Remarquons que nous avons vu Geneviève Goubier-Robert opposer nettement, elle aussi, style et réalisme, cela étant sans doute dû, pour elle comme pour Ian Watt, à une adhésion aux remarques de Zola sur le style, que cette phrase, extraite du Roman expérimental, illustre bien : « nous croyons bien à tort que le grand style est fait d'un effarement sublime, toujours près de culbuter dans la démence ; le grand style est fait de logique et de clarté »[89].

Plus loin, Ian Watt donne des raisons historiques à ce qu'il considère finalement comme un retard français : le vrai succès du genre, en France, ne vient qu'avec Balzac et Stendhal, c'est-

---

[88] *« It is perhaps for this reason that French fiction from* La Princesse de Clèves *to* Les Liaisons dangereuses *stands outside the main tradition of the novel. For all its psychological penetration and literary skill, we feel it too stylish to be authentic. »* (*Ibid.*, p. 30.)

[89] *Le Roman expérimental*, chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1ère éd. Paris, 1880], p. 93.

à-dire après que la Révolution a placé la classe moyenne en position de pouvoir social et littéraire – un siècle après la Glorieuse Révolution de 1689 en Angleterre. Et si les romanciers français sont plus célèbres que leurs prédécesseurs anglais, c'est parce qu'ils ont bénéficié de circonstances plus favorables ![90] Si ces raisons sont peut-être plus convaincantes que celles ayant trait au style pour expliquer que le roman français du XVIIIe siècle n'est pas (encore) réaliste, elles présentent l'inconvénient, pour la thèse défendue par Ian Watt, d'assimiler purement et simplement le réalisme français du XIXe siècle à sa construction théorique de « réalisme formel », alors qu'il avait tant pris soin, au début de son ouvrage, de les distinguer.

Cette habitude critique de faire de l'histoire littéraire à rebours, de tenter de trouver des précurseurs aux réalistes du XIXe siècle, considérés comme le nec plus ultra des romanciers, amène à juger du roman du XVIIIe siècle à l'aune de ce qui se fera un siècle plus tard, et introduit bien des biais dans notre vision du genre à cette époque. Ainsi Marie-Thérèse Hipp parle du « réalisme de la fiction » dans son Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)[91]. De même, Jean Lafond affirme, en parlant de la nouvelle historique :

> L'historique d'avant 1830 est le réaliste qu'introduiront dans le vocabulaire critique Champfleury et Duranty.[92]

Georges May lui aussi, dans son célèbre ouvrage Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, axe une grande partie de son étude sur le réalisme :

> […] les meilleurs romans qui parurent entre 1725 et 1745, ceux de Lesage, de Mme de Tencin, de Prévost, de Marivaux, de Duclos, de Crébillon, du

[90] *The Rise of the Novel, op. cit.*, p. 300.
[91] *Mythes et réalités, Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, 1976. L'expression citée constitue le titre de sa 3e partie, pp. 389-518.
[92] « Introduction », *in* Raymond Picard et Jean Lafond (eds.), *Nouvelles du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. LVII.

> chevalier de Mouhy, furent tous sans comparaison plus réalistes […] que ceux qui les avaient précédés.[93]

Dans la suite de l'ouvrage, il décline cette notion, comme l'a fait Ian Watt, en réalisme du décor, réalisme de la méthode narrative, réalisme social, moral et psychologique et réalisme d'intrigue. Georges May ravale souvent le premier terme du « dilemme » vraisemblance – bienséances, qu'il présente au début, à la notion de réalisme. On le voit bien, par exemple, dans ce passage :

> Fallait-il satisfaire les partisans d'une littérature d'édification morale, embellir donc la nature humaine en la peignant, l'idéaliser, et tomber, ce faisant, dans l'irréel et l'invraisemblable ? Ou fallait-il, au contraire, représenter la nature humaine telle qu'elle était, et donc, dans la mesure où le réalisme est à l'art ce que le cynisme est à la morale, tomber dans l'immoralité ?[94]

Au réalisme, Françoise Gevrey adjoint le respect de lois fictionnelles empiriquement – et plus ou moins inconsciemment – dégagées par les romanciers d'un fonds d'intertextes, afin d'expliciter les mécanismes de l'illusion romanesque ayant trait à la création des personnages – qui est le sujet de son ouvrage. Ce faisant, on peut penser qu'elle vise à corriger ce que la notion de réalisme a d'anachronique en l'associant à un processus dont la dimension historique est flagrante, et soulignée par l'auteur :

> Les procédés de l'illusion romanesque sont soumis aux lois de la fiction narrative, donc à une tradition ; mais ils subissent aussi l'influence du monde référentiel, qui change en même temps que le goût des lecteurs. À partir des questions agitées dans les traités et dans les textes théoriques d'une époque où un nouveau genre de fiction élabore ses règles, on voudrait considérer les

---

[93] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, p. 43.
[94] *Ibid.*, p. 102.

> moyens par lesquels on représente un personnage dans son milieu, dans son temps et dans ses comportements. L'imagination du lecteur a besoin de supports pour accréditer la fiction. Ces supports sont empruntés à un fonds littéraire dont on ne saurait faire table rase et dont on espère que par des mécanismes associatifs il déclenchera l'adhésion. D'autres supports viennent de l'imitation du monde contemporain, de la prise en compte de ses occupations et de son cadre de vie. Les effets de surimpression du passé et de l'actualité, de l'imagination et du réel donnent leur type particulier à des créatures que les auteurs manipulent à leur guise sous les yeux de leur public toujours complice de ce spectacle mensonger.[95]

On peut aussi citer un autre passage, qui résume la thèse de Françoise Gevrey, plus particulièrement en ce qui concerne le décodage du roman :

> […] le lecteur se représente les personnages autant d'après les autres écrits romanesques que d'après la réalité qui les entoure.[96]

Ainsi, le réalisme serait un moyen d'encodage, auquel répondraient la réalité et la littérature comme moyen de décodage.

De nombreuses voix se sont élevées pour dénoncer l'anachronisme que constitue le recours à la catégorie du réalisme pour lire les romans du XVIIIe siècle, et rectifier la nature de l'illusion mise en jeu dans ces œuvres. Ainsi, Armin Kotin Mortimer – qui passe un peu rapidement sur toute la dimension intertextuelle que Françoise Gevrey étudie aussi bien dans l'encodage que dans le décodage des romans – lui reproche de placer son étude dans la « tradition mimétique » de la critique littéraire et de succomber à l'illusion référentielle[97]. D'une façon plus générale, Peter Brooks critique la lecture des romans français du XVIIIe

---

[95] *L'Illusion et ses procédés, De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises »*, Paris, J. Corti, 1988, pp. 7-8.
[96] *Ibid.*, p. 369.
[97] Dans son compte rendu du livre de Françoise Gevrey cité ci-dessus, *in Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XVI, n° 30, 1989, pp. 288-289.

siècle en termes de réalisme dès la première page de son ouvrage The Novel of Worldliness[98], même s'il admet, avec Ian Watt, que les romans anglais de la même époque peuvent se lire ainsi. Selma Zebouni est plus restrictive :

> Il est malheureux que l'étude du roman soit en général abordée par rapport au modèle dit « réaliste » élaboré au dix-neuvième siècle, modèle historiquement situé, limité, et qui en fait a toujours trahi et débordé ses propres prémisses. Il ne s'agit pas de s'opposer à une approche diachronique de l'étude du roman, bien au contraire, mais à une approche diachronique conditionnée téléologiquement par le roman dit « réaliste ».[99]

On retrouve cette critique d'une vision téléologique de l'histoire du roman chez Jan Herman[100], par exemple, qui affirme que Vivienne Mylne, Frederick C. Green et André Le Breton sont victimes de cette approche et conçoivent à tort l'histoire du roman en termes d'évolution vers un réalisme de plus en plus parfait. English Showalter et Philip R. Stewart, qui, écrit-il, critiquent cette attitude, n'y échappent pas vraiment. Marian Hobson s'inscrit également en faux contre une telle vision :

> […] un emploi sans recul critique du « réel » pour concevoir une histoire téléologique du roman est inapproprié.[101]

C'est précisément un des buts que se donne Marian Hobson que de redéfinir les catégories du « réel » et du « vrai » au XVIIIe siècle dans le cadre plus général d'une théorie de l'illusion à

---

[98] *The Novel of Worldliness, Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal,* Princeton, Princeton University Press, 1969.

[99] « La mimésis en question : métafiction et auto-référentialité au XVIIe siècle », *in Papers on French Seventeenth Century Literature,* vol. XVI, n° 30, 1989, p. 164.

[100] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France,* Amsterdam, Rodopi, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, coll. Faux-titre, 1989, p. 145.

[101] *« […] an uncritical use of 'real' to construct a teleological history of the novel is inadequate. » (The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France,* Londres, New York, Melbourne, Cambridge University Press, coll. Cambridge Studies in French 1982, p. 85.)

cette époque, pas seulement dans le domaine littéraire, mais dans tous les arts, comme le titre de son ouvrage l'indique. En ce qui concerne le roman, elle montre que ce qu'on appelle l'illusion du réel n'est en fait pas autre chose que l'illusion du vrai : les romanciers du XVIIIe siècle font non pas comme si ce qu'ils écrivent était réel, mais comme si c'était vrai.

# IV. Illusion et vérité

Se rendant compte de cette distinction fondamentale, Vivienne Mylne a corrigé considérablement l'approche qu'elle avait adoptée dans son ouvrage The Eighteenth-Century French Novel, Techniques of Illusion, dans lequel elle énonçait ainsi sa thèse principale :

> Ma proposition de base, dans les chapitres qui suivent, est que l'histoire du roman, comme celle de la peinture, a été fort longtemps liée aux notions de précision de la représentation et de création d'une illusion de réalité.[102]

Même si elle affirmait plus loin : « le 'réalisme' n'est pas exactement ce dont je veux discuter »[103] et « j'ai élaboré ma thèse autour de la notion plus large de 'représentation' »[104], il n'en reste pas moins que dans cet ouvrage elle ne distinguait pas clairement l'illusion de réalité de l'illusion de vérité, et cette confusion favorisait une lecture anachronique de l'histoire du roman. C'est cette approche que Jan Herman a remis en cause dans l'ouvrage cité ci-dessus. Mais un an après avoir fait paraître cette étude, Vivienne Mylne a publié un article qu'elle inaugure par la remarque suivante :

---

[102] *« My basic proposition, in the chapters that follow, is that the history of the novel, like that of painting, was for a considerable period linked with the notions of accurate representation and of creating an illusion of reality. »* (*Op. cit.*, p. 2.)
[103] *« 'realism' is not exactly what I want to discuss. » (Ibid.)*
[104] *« I have framed my argument round the broader notion of 'representation'. »* (*Ibid.*, p. 3.)

> L'illusion du théâtre […] est une illusion de réalité […]. L'illusion du roman, d'un autre côté, est une illusion du vrai.[105]

L'infléchissement de sa pensée est d'autant plus important que cet article ne traite pas seulement du roman du XVIIIe siècle, mais a une visée plus large, parlant du roman en général. Vivienne Mylne affirme ainsi que le genre romanesque tout entier n'est pas fondé sur le réalisme, mais sur la création d'une illusion de vérité, ce qui est peut-être excessif si l'on songe, par exemple, au nouveau roman du XXe siècle. Revenons au XVIIIe siècle, avec Jean Rustin, qui abonde dans ce sens lui aussi, au moins pour cette époque, dénonçant la « défiance spontanée [des lecteurs] […] à l'égard de la fiction »[106] et vantant leur goût pour la mise en fiction d'anecdotes véridiques ; c'est pourquoi, poursuit-il, « les auteurs, pour la plupart, ne veulent plus apparaître que comme des chroniqueurs […] »[107], ce qui donne lieu, comme on le verra plus loin, à des protestations multiples de la part de critiques qui ne supportent pas qu'on donne l'apparence de l'histoire à ce qui n'en est pas, ou, pis encore, qu'on mêle sans vergogne fiction et histoire. Jacques Rustin ajoute, pour rendre les choses encore plus claires : « il n'est pas vraiment question – sinon accessoirement – de réalisme »[108].

Reste à savoir de quelle nature est ce « vrai » dont les romanciers tentent de donner l'illusion. D'après certains auteurs, il s'agit de donner aux lecteurs l'impression qu'ils lisent non un roman, mais un livre d'histoire ; le « vrai » en question est alors ce qui est historiquement vrai. Ainsi, Philip R. Stewart souhaite remplacer l'épithète « réaliste », pour parler du roman du XVIIIe siècle, par l'épithète « historique »[109]. Même si, comme le souligne Jan Herman, cet ouvrage n'est pas toujours exempt, malgré les précautions de l'auteur, de l'approche téléologique de l'histoire du roman dénoncée ci-dessus, Philip R. Stewart y affirme qu'au XVIIIe siècle a lieu « une transformation technique qui vise à une imitation littérale de

---

[105] *« The illusion of the theatre […] is one of reality. […] The illusion of the novel, on the other hand, is an illusion of truth. »* (« Illusion and The Novel », *British Journal of Aesthetics,* vol. 6, n° 2, avril 1966, p. 142.)
[106] « Mensonge et vérité dans le roman français du XVIIIe siècle », *in Revue d'Histoire Littéraire de la France,* LXIX, 1969, p. 15.
[107] *Ibid.*, p. 16.
[108] *Ibid.*, p. 30.
[109] *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, op. cit.*, pp. 5-6.

l'histoire »[110] : avec cette remarque, la pensée critique sur le roman du XVIIIe siècle passe d'une imitation de la réalité à une imitation d'une écriture permettant de rendre compte de la vérité historique – changement fondamental. Étudiant le roman-mémoires, genre où l'influence d'une écriture authentique se fait particulièrement sentir, Philip R. Stewart écrit :

> Le roman-mémoires entraîne […] l'imitation formelle d'un genre historique, apparence qui peut lui permettre de passer pour de l'histoire authentique.[111]

De même, Georges May affirme :

> Tous les bons romanciers de l'époque […] recoururent à des procédés techniques […] pour libérer le roman de l'hypothèque poétique et lui conférer l'estampille historique.[112]

On trouve aussi, sous la plume de Frédéric Deloffre :

> […] la recherche de la vraisemblance n'est pas le propre de la génération 1700-1715. Exigée des théoriciens du roman vers 1660-1670, elle inspire dans les vingt années qui suivent un renouvellement des genres et techniques romanesques, grâce surtout à l'utilisation de l'histoire mise au service de l'illusion.[113]

---

[110] *A « technical transformation which aims at the literal imitation of history. »* (*Ibid.*, p. 18.)

[111] *« The memoir-novel entails […] the* formal *imitation of an historical genre, a guise which might enable it to pass for genuine history. »* (*Ibid.*, p. 5. C'est Ph. Stewart qui souligne.)

[112] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, p. 145.

[113] « Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715 », *in* Université de Strasbourg, Centre de philologie romane et de linguistique et littérature françaises contemporaines, *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression,*

Marian Hobson, partant de la même idée, étudie de très près la façon dont le roman du XVIIIe siècle imite l'histoire, et en arrive à son concept fort éclairant de « double contrainte » [double bind] :

> […] la « vérité », par un changement épistémologique important, paraît devenir vérité historique. […] que ce qui est présenté soit ou non plausible, il est donné par les romanciers pour authentique. Les techniques sont en fait, comme je l'ai suggéré, fondées sur l'histoire. […] Le roman est pris dans une double contrainte : il doit approcher de la vérité historique, et pourtant il ne doit pas être la vérité historique.[114]

En effet, si le roman se confond avec l'histoire, il cesse d'être roman, mais s'il ne ressemble pas à l'histoire, il ne donne plus l'illusion de la vérité, et n'intéresse plus les lecteurs. Marian Hobson poursuit :

> Ce que je pense, c'est que de nombreux romans du XVIIIe siècle tirent parti de cette double contrainte, non pas en induisant les lecteurs en erreur quant au statut de ce qu'ils sont en train de lire (l'illusion comme adequatio), mais en instillant un doute : peut-être n'est-ce pas un roman ? Peut-être est-ce plus qu'un roman ? (L'illusion comme aletheia).[115]

---

*Colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959*, Paris, PUF, coll. Bibliothèque des Centres d'Études supérieures spécialisées, 1961, p. 117.

[114] *« […] 'truth', in an important epistemological change, seems to become historical truth […]. Whether or not what is presented is* plausible, *it is presented by novelists as authentic. The techniques are in fact, I have suggested, based on history. […] The novel is caught in a double bind : it must approach historical truth, yet must not be historical truth. »* (*The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, op. cit.,* pp. 90-91. C'est M. Hobson qui souligne)

[115] *« My point is that many eighteenth-century novels exploit this double bind, not so much as causing us to make a mistake about the status of what is being read (illusion as* adequatio*), as inducing doubt : perhaps it isn't a novel ? perhaps it is more than a novel ? (Illusion as* aletheia*). »* (*Ibid.*, p. 94.)

Ainsi, l'illusion de vérité se traduisant par l'adoption d'une apparence historique vise à faire interroger le lecteur de roman sur ce qu'il lit, à le maintenir dans une ambiguïté indécidable. Le jeu sur le vrai et le faux se complexifie dans une sorte de va-et-vient permanent entre ces deux valeurs :

> […] plutôt que d'être lus sans recul critique par un lecteur naïf du XVIIIe siècle, ils [les « faux mémoires »] étaient lus comme un jeu entre la vérité et la fausseté.[116]

Comme le montrent ces remarques de Marian Hobson et le titre de l'article de Jean Rustin cité ci-dessus, « Mensonge et vérité dans le roman français du XVIIIe siècle », avec cette conception de ce qui fonde le roman du XVIIIe siècle, l'illusion de vérité, nous nous nous situons sur la ligne de frontière ambiguë qui sépare la fiction du mensonge. Comme l'écrit Claudine Jacquenod dans son étude linguistique sur le concept de fiction :

> […] un auteur peut très bien essayer de faire passer ses mémoires pour un roman. Inversement, il peut très bien essayer de faire passer son roman pour un récit factuel. Dans les deux cas, il y a, non pas communication fictionnelle, mais tromperie […]. Dans le deuxième cas, où [le locuteur] L a l'intention de faire passer un texte à l'origine fictionnel pour un texte factuel, il s'agit d'un mensonge.[117]

Ainsi, on peut dire que la technique romanesque au XVIIIe siècle, fondée sur l'illusion du vrai, s'apparente plus au mensonge qu'à la fiction, même si Marian Hobson, parmi d'autres, pense, comme on l'a vu, que le public de l'époque était loin d'être naïf et donc n'était pas vraiment dupe de ce mensonge, mais avait besoin, pour s'intéresser à la lecture d'un roman,

---

[116] *« […] rather than being read 'straight' by a naïve eighteenth-century reader, they [the 'faux mémoires'] were read as playing between truth and falsehood. » (Ibid.,* p. 102.)

d'être investi d'un doute sur le statut de l'ouvrage qu'il lisait. C'est ce que corrobore l'ouvrage de Jan Herman, au titre révélateur lui aussi : Le Mensonge romanesque[118].

Toutefois, dans les réflexions critiques examinées précédemment, la vérité historique, fondement de l'illusion de vérité, apparaît comme une donnée externe à l'œuvre, une écriture-modèle à imiter. La contribution capitale que Jan Herman a apportée au débat critique réside dans les concepts de « vérité de forme » et de « vraisemblance interne » :

> L'essor du roman-mémoires en la première moitié du siècle et la vague épistolaire de la seconde moitié marquent des jalons importants de cette transformation : d'une vraisemblance externe à une vraisemblance interne, d'une vérité du dit à une vérité du dire.[119]

Ainsi :

> […] l'original n'est plus la réalité historique externe, mais l'expérience du narrateur. […] Une vérité personnelle et subjective a pris le pas sur une vérité objective et vérifiable.[120]

Dans la pensée de Jan Herman, ce n'est pas tant l'énoncé qui est garant de l'illusion de vérité, que l'énonciation, d'où l'essor des genres où l'énonciation est primordiale : le roman-mémoires et le roman par lettres. C'est l'énonciation, et non l'énoncé, qui fonde le caractère « historique » des propos. Ce qui est à l'œuvre dans ces romans, c'est moins une « vérité de fond » qu'une « vérité de forme », autrement dit, l'illusion de vérité, propagée surtout par le

---

[117] *Contribution à une étude du concept de fiction,* Berne, Francfort-sur-le-Main, New York, Paris, Peter Lang, coll. Sciences pour la communication, 1988, p. 68
[118] *Op. cit.*
[119] *Ibid.,* p. 8.
[120] *Ibid.,* p. 151.

canal de l'énonciation, ne se fonde pas sur l'exactitude historique des propos, mais sur la façon dont ils sont stylistiquement énoncés et narratologiquement organisés :

> La vérité de fond est évaluée à partir d'un paramètre extrinsèque. En d'autres termes, le point d'appui de cette vérité est situé en dehors du texte même, dans la réalité : est-ce que les faits représentés se sont réellement produits ? La vérité de forme, elle, se mesure selon un critère intrinsèque, situé à l'intérieur même du texte, et concerne son aspect formel et notamment son style : est-ce que le personnage s'énonce avec véracité ? […]

La notion de vraisemblance présente, elle aussi, au moins deux aspects. La vraisemblance, au sens que nous donnons à ce terme dans ce qui précède, répond à un critère intrinsèque de cohérence interne. La vraisemblance interne dépend donc de la perfection technique et narratologique de l'œuvre. Or, on le sait, le vraisemblable occupe une position centrale dans la doctrine classique. Le but du roman était d'instruire, pour instruire il devait plaire, et pour plaire il devait être vraisemblable. La vraisemblance, à cette époque, répondait à un critère externe : l'œuvre d'art devait imiter la réalité, non les faits vrais de cette réalité, mais les faits possibles. Selon Aristote, à qui remonte la doctrine classique du vraisemblable, la fonction du poète n'est point de raconter ce qui arrive mais ce qui peut arriver suivant les lois de la probabilité et de la nécessité.[121]

Notons que dans la « Lettre de M. de Passe à Madame D… sur les romans », nous avions déjà une réflexion sur la vraisemblance interne de l'œuvre romanesque, même si cette terminologie, bien entendu, n'était pas employée : une fois qu'on a accepté « le système de la magie ou de la féerie »[122], même ce qu'on pourrait qualifier d'invraisemblable par rapport à une définition externe de la vraisemblance devient plausible si on le considère d'après une définition interne.

Ainsi, du XVIIe au XVIIIe siècle, on passe d'une vraisemblance externe à une vraisemblance interne surtout assurée par les techniques narratologiques. C'est pourquoi les préoccupations de cet ordre prennent le pas sur toutes les autres :

> La vraisemblance apparaît de moins en moins comme l'imitation idéelle d'un fait ou d'un événement historique, mais comme un problème de plausibilité narrative. Il s'agit de créer et de soutenir l'illusion […].[123]

Là encore, l'auteur de la « Lettre de M. de Passe à Madame D… sur les romans » fait preuve d'une grande acuité critique en affirmant que « L'art consiste […] à tromper agréablement par la liaison […] des faits »[124]. Mais la sophistication de ces procédés narratologiques ne doit pas être apparent :

> La création romanesque de l'illusion procède d'une option narratologique visant à se dissimuler elle-même. […] Dans un premier stade, […] l'art de feindre consiste à faire ressortir le processus créateur fictif au détriment de la création effective.[125]

Cette fois, on peut établir un parallèle avec Desmolets qui, en 1728, affirmait qu'il faut, dans les romans, cacher l'art comme les eaux de Marly cachent leur mécanisme[126]. C'est pourquoi les romans du XVIIIe siècle multiplient les énonciateurs fictifs, que ce soit en adoptant le procédé du manuscrit trouvé, comme les Mémoires du comte de Comminge de Mme de Tencin, ou, plus tard dans le siècle, les romans épistolaires. La multiplication des processus énonciatifs fictifs et apparents vise à enfouir encore plus profondément le processus énonciatif réel, qui va d'un auteur effaçant toute trace de sa présence à un lecteur pris au piège de cette complexe arborescence.

---

[121] *Ibid.*, pp. 127-128.
[122] Cf. *supra* pp. 24-25 et n. 59.
[123] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, op. cit.,* p. 152.
[124] Cf. *supra* pp. 24-25 et n. 59.
[125] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, op. cit.,* p. 153.
[126] Cf. *supra* p. 24 et n. 56.

Remarquons que Ewlyn F. Sterling avait formulé, plus de vingt ans avant Jan Herman, des remarques analogues : avant 1670, explique cet auteur, personne, à part Huet, n'avait soulevé la question de la vraisemblance par rapport à la structure de l'intrigue ; la vraisemblance était conçue en lien avec l'expérience du lecteur (à ce qu'il est possible de lui faire croire à la lumière de son expérience de la vie) et avec les bienséances ; la vraisemblance était donc définie en termes négatifs : éviter que le lecteur ne croie pas à l'histoire qu'on lui raconte au vu de son expérience, éviter qu'il soit choqué[127]. Tout change à partir de 1670. Le problème n'est plus, alors, la « crédibilité du contenu » [credibility of content], mais la « plausibilité mesurée à l'aune de la logique interne du roman » [plausibility measured against the novel's own internal logic]: il s'agit d'assurer la vraisemblance en instaurant une nécessité interne au roman, où tout doit être fonctionnel[128] :

> L'attention théorique se déplace du lecteur vers le roman, et, par conséquent, vers les techniques du romancier.[129]

On aboutit ainsi à une redéfinition de la notion de vraisemblance comme « ce qui est facteur d'illusion »[130]. L'illusion ne se mesure plus en fonction de la réalité, mais de l'illusion elle-même : on passe de la sémiotique à deux termes de l'époque classique définie par la vraisemblance externe (discours littéraire / réalité) à la sémiotique à trois termes de la vraisemblance interne (discours littéraire / discours authentique / réalité)[131]. Le roman du XVIIIe siècle ne cherche pas à imiter la réalité, mais à imiter un discours authentique afin de donner au lecteur l'illusion du vrai. Se multiplient alors ce que Jan Herman appelle les « stratifications textuelles » : manuscrits ou lettres trouvés qui s'emboîtent les uns dans les autres comme des poupées russes.

---

[127] « The Theory of Verisimilitude in the French Novel prior to 1830 », art. cité, p. 614.
[128] *Ibid.*, p. 618.
[129] *« Theoretical attention shifts from the reader towards the novel, and, therefore, towards the novelist's techniques. » (Ibid.)*
[130] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, op. cit.,* p. 152.
[131] *Ibid.*, p. 172.

Enfin, nous voudrions citer un texte de Georges Blin, qui n'a pas pour objet le roman du XVIIIe siècle, mais qui n'en résume pas moins de façon magistrale les différentes préoccupations qui ont retenu notre attention dans cette partie, et un extrait d'un ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui synthétise le point de vue linguistique sur l'illusion de vérité. D'abord, Stendhal et les problèmes du roman[132], dans lequel Georges Blin insiste sur l'inanité de l'imitation du réel :

> Il est évident que si la contrefaçon [de la réalité] venait à aboutir, l'objet d'art ferait pléonasme avec son modèle, au point de perdre tout objet : en se perdant dans l'univers des objets. Mais l'hypothèse n'a point de sens : il n'y a point d'illusion de la réalité, mais d'un côté une illusion qui ne trompe personne, et de l'autre la réalité. […] [C]roire, c'est croire comme vrai. Le réel, lui, est su (pour le passé) et perçu. […] Tout ce qui s'inscrit dans le cadre du roman reste hors-jeu par rapport au réel, pris dans un autre circuit qui possède sa finalité propre.[133]

Et l'auteur résume ainsi le paradoxe du roman, jouant avec l'illusion de vérité :

> Mais voilà que le roman, tout en ne pouvant être vrai que s'il cesse d'être romanesque, ne peut contenter l'exigence de romanesque que s'il est regardé comme vrai. […] Chacun [chaque ouvrage d'imagination] est posé par les deux contractants à la fois comme vrai et comme faux, et dans un rapport de ces deux qualificatifs si instable qu'il se renverse sans cesse.[134]

Quant à Catherine Kerbrat-Orecchioni, voici ce qu'elle écrit :

---

[132] Paris, J. Corti, 1990 [1ère éd. 1954].
[133] *Ibid.*, p. 6, n. 1 p. 7, p. 8.
[134] *Ibid.*, pp. 7-8.

> […] en l'absence de toute contre-indication interne ou externe à l'énoncé, on accorde au narrateur un crédit d'authenticité, et [le niveau textuel] se fait sans difficulté passer pour [le niveau extratextuel].[135]

En lisant un roman, le lecteur croit donc lire le monde, non pas parce que le roman imite le monde, mais parce que l'écriture du roman imite l'écriture authentique d'un commentaire sur le monde, et parce que le lecteur veut considérer authentique cette imitation.

---

[135] *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. U Linguistique, 3e éd, 1997 [1ère éd. 1980], p. 176.

# V. Les deux types d'illusion de vérité

Après avoir montré que seule l'illusion de vérité était à l'œuvre dans le roman, nous souhaitons l'étudier plus précisément. Nous partirons d'une remarque de Philip R. Stewart :

> Il y a […] deux niveaux d'illusion : premièrement, l'espèce d'absorption que nous avons tous expérimentée en lisant une œuvre haletante, oubliant alors temporairement qu'il s'agit d'une œuvre de fiction, de la même manière que nous pouvons oublier qu'une scène n'est bel et bien qu'une scène ou un écran de cinéma rien d'autre qu'une image à deux dimensions. Dans la seconde illusion, plus littérale, le lecteur croit sincèrement que l'histoire est fondée sur des faits, que le roman qu'il a dans les mains est vraiment quelque chose d'autre qu'un roman. C'est cette dernière acception d'« illusion » qui est particulièrement pertinente pour la période que nous étudions.[136]

Le second type d'illusion, qui est le premier dans l'ordre chronologique, est celui que nous avons évoqué jusqu'à présent. Mais le premier type est aussi une illusion de vérité ; elle est cependant plus englobante ; le lecteur s'y glisse de façon plus entière, sans que l'arrière-pensée paradoxale qu'il puisse ne pas s'agir de la vérité ne mine sa lecture ; il n'y a plus dans cette façon de lire de va-et-vient entre vérité et mensonge, car le lecteur suspend d'emblée, volontairement, son incrédulité, selon l'expression de Coleridge. C'est une façon de lire plus sophistiquée, débarrassée de ses doutes et de ses défenses, car moins crispée sur l'idée de tromperie ; le lecteur accepte d'être dupé au début de sa lecture et n'y pense plus après.

---

[136] *« There are […] two distinct levels of 'illusion'. First, the kind of absorption we all have experimented when reading a spellbinding work, where we temporarily forget that the work is fiction, as we can forget that a stage is really just a stage, a movie screen no more than a two-dimensional image. In the second, more literal illusion, the reader sincerely believes that the story is factual – that the novel in his hands is authentically something other than a novel. It is this latter special meaning of 'illusion' which has particular relevance to the period of*

Tandis que dans le second type d'illusion, le lecteur conserve du début à la fin de sa lecture la crainte d'être une dupe, ne se laisse pas aller naturellement et sans défiance à la fiction, dans le premier type, on assiste à une démission aisée de ses défenses, le lecteur pénètre sans retenue dans la fiction, qu'il connaît mieux et donc qu'il craint moins. Ces deux types d'illusion sont liés à la façon de « croire » à la fiction ; comme l'écrit Vivienne Mylne :

> De nos jours, nous faisons une distinction entre « croire » en une œuvre littéraire et « croire », disons, aux événements d'une narration historique. Les deux aspects de cette activité peuvent être appelés, par commodité, « croyance imaginative » et « croyance littérale », respectivement.[137]

Mais au XVIIIe siècle, poursuit Vivienne Mylne, la distinction était fort loin d'être claire. Ainsi, les lecteurs, n'ayant que peu d'expérience en matière de fiction, faisaient surtout preuve de « croyance littérale », et recherchaient cette forme de croyance même dans les œuvres de fiction, qui développaient donc surtout une « illusion littérale » de vérité, selon l'expression de Philip R. Stewart. Ce n'est que peu à peu – à mesure que s'aiguisait l'aptitude des lecteurs à entrer dans l'univers de la fiction – qu'a pu se mettre en place une illusion que nous pourrions appeler « fictionnelle », pour insister sur le fait que cette illusion a conscience de la nature de la fiction. Avec l'« illusion littérale », la fiction est un mensonge, puisque, comme on l'a vu, elle imite sciemment un discours authentique pour illusionner les lecteurs ; avec l'« illusion fictionnelle », « fiction n'est pas mensonge », comme l'a dit Rousseau le siècle s'achevant[138], puisque si le lecteur sait que ce qu'il lit n'est pas vrai, il n'en accepte pas moins, et volontairement, de faire comme si c'était vrai.

---

*this study. »* (*Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, op. cit.*, p. 5.)

[137] *« We now make a distinction between 'believing in' a work of literature and 'believing in', say, the events of an historical narrative. These two aspects of the activity may be called, for the sake of convenience, 'imaginative belief' and 'literal belief' respectively. »* (*The Eighteenth-Century French Novel, Techniques of Illusion, op. cit.*, p. 8.)

[138] *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. présentée par Jacques Voisine, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1ère éd. 1782], p. 80.

Anna Jaubert voit dans ce mécanisme fictionnel la définition même du discours littéraire ; elle affirme que la littérarité « transcende » l'« opposition » entre « parole constative » (dans laquelle « les mots se conforment aux choses ») et parole performative (dans laquelle « un état de choses se conforme aux mots »)[139]. A. Jaubert fonde la littérarité sur un « décalage pragmatique » :

> C'est le décalage pragmatique fondamental qui permet au langage de se dégager de l'emprise du monde allant de soi, de se démarquer de ce monde, et de devenir à l'inverse créateur d'un monde où il fait être ce qu'en a résolu la vision objective d'un narrateur.[140]

Dans un autre article, A. Jaubert résume cette idée en une formule remarquablement suggestive :

> feignant de dire ce qui est, [le discours littéraire] fait être ce qu'il dit.[141]

Ainsi la fiction littéraire n'est pas un mensonge, mais une utilisation particulière du langage « fondée sur un décalage pragmatique »[142]. La fictionalité ne se définit pas en termes de contenu, mais de « propriété » : elle est « la force de proposition d'une autre image d'univers. Elle est le décalage pragmatique en action »[143].

À cette illusion fictionnelle fondée sur le décalage pragmatique, il faut la coopération mutuelle d'un auteur et d'un lecteur. Comme l'écrit Margaret McDonald :

---

[139] « Narrativité et fictionalité », *in La Focalisation, Actes du Colloque international sur la focalisation narrative (Nice, 12-13-14 juin 1991),* Nice, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1992, p. 107.
[140] *Ibid.* C'est A. Jaubert qui souligne.
[141] « Rhétorique et pragmatique littéraire », *in Verbum* (Nancy), n° 1, 2, 3, 1993, p. 213.
[142] « Narrativité et fictionalité », art. cité, p. 106. C'est A. Jaubert qui souligne.
[143] *Ibid.*

> Le caractère convaincant d'un récit est le résultat d'une conspiration mutuelle dans laquelle l'auteur et son public s'engagent en toute liberté.[144]

Ada Wildecamp, Ineke Van Montfoort et Willem Van Ruiswijk écrivent de même :

> Dans la situation de communication dans laquelle la convention de fictionalité règle le comportement des partenaires de la communication, à la fois l'émetteur et le récepteur jouent en fait un rôle consciemment accepté, qui leur permet de s'écarter de leurs vrais sentiments, opinions, etc.[145]

Georges Blin insiste sur la réduction volontaire de ses défenses à laquelle consent le lecteur :

> […] [le lecteur] a pratiqué une sorte d'époché, de réduction ou mise entre parenthèses de son être-au-monde : en s'accordant et en maintenant l'autorisation d'être fasciné […].[146]

Anna Jaubert relie le décalage pragmatique, qui se trouve au centre de la littérarité et de la fictionalité, à l'acceptation par le récepteur d'un monde textuel « fascinant » et divergeant de son univers habituel :

---

[144] « Le langage de la fiction », trad. fr., *in* Gérard Genette (ed.), *Esthétique et poétique,* Paris, éd. du Seuil, coll. Points Essais, 1992, p. 210 [« The Language of Fiction », in *Proceedings of the Aristotelian Society,* suppl. vol. 27, 1954].

[145] *« In the communication situation in which the fictionality convention regulates the behaviour of the communication partners, both the producer and receiver in fact play a consciously accepted role which permits to step aside their genuine feelings, opinions, and the like. »* (« Fictionality and Convention », *Poetics,* vol. 9, n° 5 / 6, décembre 1980, p. 555.)

[146] *Stendhal et les problèmes du roman,* Paris, J. Corti, 1990 [1ère éd. 1954], *op. cit.,* n. 1 p. 9.

> Le discours littéraire, en éloignant les pôles de la communication, se marque par une « déviation des maximes conversationnelles », quel(s) que soi(en)t le ou les points sensibles qui la révèle(nt). Or […] l'instruction pragmatique qui fonde l'approche des textes littéraires, leur ouvre un immense crédit : le principe de coopération maximalisé, conduit le récepteur à interpréter toutes les infractions rencontrées au bénéfice d'une cohérence profonde, dans la logique d'un discours construit en texte. Certes, on ne prête qu'aux riches, et cette légitimité « surprotégée » est liée à la perception d'une valeur, « littéraire » précisément.[147]

C'est parce que le lecteur perçoit la valeur littéraire du texte fictionnel qu'il consent à coopérer de façon maximale avec lui et donc à se laisser illusionner.

Comme on l'a évoqué, les avis divergent quant à l'époque où ce type d'illusion s'est mis en place. On a vu que Philip R. Stewart pensait que l'« illusion fictionnelle » n'existait pas encore pour la période qu'il étudiait, c'est-à-dire la première moitié du XVIIIe siècle. Allant plus loin, Vivienne Mylne affirme même que cette forme d'illusion est inconnue dans tout ce siècle[148]. Mais Jean Lafond, dans sa préface aux Nouvelles du XVIIe siècle, semble dire qu'elle existait déjà à cette époque encore plus ancienne :

> […] la fiction joue sur un leurre, que le lecteur accepte s'il trouve à ce qui, dans la réalité, serait invraisemblable, un plaisir […] qui lui fait négliger d'exercer son sens critique.[149]

Pour Jan Herman, c'est avec le topos du manuscrit trouvé que cette illusion fictionnelle s'installe :

---

[147] « L'analyse pragmatique des textes littéraires, Note sur les conditions et objectifs », *in Travaux du Cercle linguistique de Nice*, n° 18, 1996, pp. 12-13.
[148] « Changing Attitudes towards Truth in Fiction », *in Renaissance and Modern Studies*, VII, 1963, p. 57.
[149] *Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, p. LXI.

> Au travers du dédoublement textuel qu'il instaure, le topos du manuscrit trouvé est l'emblème de ce « double bind »[150] : le texte littéraire n'est plus la copie d'une réalité qu'il imite en l'embellissant ; le « nouveau » roman est fondamentalement un texte dédoublé qui, avant d'imiter la nature, s'imite lui-même. La réalité imitée est elle-même textuelle.
>
> Au lecteur est demandé d'assumer cette faille où le texte s'abyme lui-même. On lui demande d'abandonner l'axiologie manichéenne du vrai et du faux, de suspendre en d'autres termes son incrédulité, et d'entrer dans un univers où le faux est en même temps le vrai, le domaine de la Fiction au sens moderne.[151]

Nous pensons que Jan Herman donne là des raisons tout à fait convaincantes de penser que c'est avec le topos du manuscrit trouvé que commence la fiction moderne et l'« illusion fictionnelle ».

---

[150] L'expression est de Marian Hobson, cf. *supra* p. 34 et n. 114.

[151] « Manuscrit trouvé et interdiction du roman », *in Le Roman des années trente, La génération de Prévost à Marivaux, Journées d'étude organisées par Annie Rivara en collaboration avec Antony McKenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996, op. cit.,* p. 110.

# VI. La fiction

À la lumière de l'« illusion fictionnelle » ci-dessus définie, la fiction paraît comme l'émanation d'une sorte de contrat fondé sur le décalage pragmatique dont parle Anna Jaubert. À la manière de Philippe Lejeune[152], on pourrait parler de « pacte fictionnel », sauf que celui-ci, contrairement au pacte autobiographique, ne s'énonce pas en début d'ouvrage, mais reste implicite. Thomas Pavel, par exemple, parle de « convention de fictionalité » :

> En vertu de la convention de fictionalité, les propositions littéraires sont comprises comme des représentations de structures linguistiques, représentations qui engendrent leur propre contexte sémantique. Cette convention régit le comportement des lecteurs en exigeant d'eux une participation maximale, orientée vers l'exploitation optimale des ressources textuelles. La convention de fictionalité avertit les lecteurs que, les mécanismes habituels de la référence étant provisoirement suspendus, l'importance des données extérieures au texte décroît ; par conséquent, il devient impératif d'examiner soigneusement chaque détail du texte et de le garder en mémoire.[153]

Cet extrait est une sorte de mode d'emploi de l'« illusion fictionnelle ». Claudine Jacquenod a proposé une autre façon de définir ce « pacte fictionnel » :

> On peut […] considérer que, dans $M_0$[154], [le locuteur] L applique une convention spécifique qui consiste à placer son énoncé, lorsqu'il l'adresse à A

[152] *Le Pacte autobiographique*, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1975.
[153] *Univers de la fiction*, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1988. [Version française, établie par l'auteur, de *Fictional Worlds*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1986], p. 156
[154] Il s'agit de la terminologie de la logique des « mondes possibles », développée notamment par Robert Martin à partir de la sémantique modale de Saul Kripke, et dans laquelle $M_0$ désigne le monde réel.

> [le récepteur, le lecteur], sous la portée d'une phrase (implicite) telle que : « faisons comme si nous étions dans un monde fictif où… ».[155]

Ces définitions sous-entendent clairement qu'un rôle actif est dévolu au lecteur de fiction : ce n'est que s'il y met du sien qu'il devient la proie de l'illusion fictionnelle. Dominique Maingueneau parle d'un lecteur « co-énonciateur » :

> La lecture doit faire surgir tout un univers imaginaire à partir d'indices lacunaires et peu déterminés. On ne peut qu'être frappé de la part considérable de travail qui est laissée au lecteur ; pour construire les chaînes anaphoriques, combler les ellipses dans l'enchaînement des actions, identifier les personnages, repérer les sous-entendus, etc.[156]

Parlant plus généralement de l'art, trente ans avant Dominique Maingueneau, Ernst Hans Gombrich dans son célèbre essai d'esthétique L'Art et l'illusion[157] avait déjà insisté sur l'importance de la coopération du spectateur dans la co-construction de l'illusion visuelle ou auditive[158]. Pour rendre compte de cette activité du lecteur de fiction, Thomas Pavel emploie l'expression de « moi fictionnel » :

> À notre tour, nous visitons les contrées fictives, nous les habitons pour un temps, nous nous mêlons aux personnages.
>
> Nous envoyons nos moi fictionnels reconnaître le territoire avec l'ordre de rédiger aussitôt un rapport ; ils sont émus, non pas nous, ils ont peur de Godzila

---

[155] *Contribution à une étude du concept de fiction, op. cit.*, p. 48.

[156] *Pragmatique pour le discours littéraire, L'Énonciation littéraire II,* 2e édition, Paris, Dunod, 1997 [1ère éd. Paris, Bordas, 1990], p. 28.

[157] *L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale,* nouvelle éd. augmentée, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 1987 [*Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* Oxford, Phaidon Press, 1960].

[158] Notamment dans la troisième partie (« Le rôle du spectateur »), au chapitre VII (« Les conditions de l'illusion »), pp. 255-301.

> et pleurent avec Juliette, alors que nous ne faisons que leur prêter nos corps et nos émotions […].[159]

Thomas Pavel parle également de « bienveillance » du texte pour signifier que « certaines œuvres aident volontiers leurs lecteurs à ajuster leurs moi fictionnels au nouveau monde »[160]. Il emprunte cette notion de « moi fictionnel » à la phénoménologie de la lecture à laquelle s'est livré le philosophe Kendall L. Walton, qui écrit que nous parvenons à diminuer la distance entre nous et l'univers fictionnel

> non pas en élevant les fictions à notre niveau, mais en descendant nous-mêmes au leur. Plus précisément, nous nous déployons nous-mêmes à leur niveau, puisque nous n'arrêtons pas d'exister réellement lorsque notre existence prend un tour fictif.[161]

Ainsi, être sous l'influence de l'illusion fictionnelle, cela signifie pour le lecteur créer une sorte de réplique fictive de lui-même qu'il envoie dans l'univers fictionnel créé par l'auteur. On trouve aussi chez Dominique Maingueneau l'équivalent de cette notion de « moi fictionnel », dans un de ses articles récents qui développe son concept d'éthos[162] :

---

[159] *Univers de la fiction, op. cit.,* p. 109.
[160] *Ibid.,* p. 118.
[161] « Fearing Fictions », *in Journal of Philosophy,* LXXV, 1978, p. 15, cité et traduit par Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.,* p. 110.
[162] En lien avec la rhétorique aristotélicienne et la linguistique pragmatique d'Oswald Ducrot, Dominique Maingueneau définit l'éthos comme « cette dimension de la scénographie où la *voix* de l'énonciateur s'associe à une certaine détermination du corps » (*Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société,* Paris, Dunod, 1993, p. 138. C'est D. Maingueneau qui souligne). Nous reviendrons plus longuement sur cette notion au chapitre 2.

> Capté dans cet éthos enveloppant et invisible, ce lecteur ne fait pas que déchiffrer des contenus, il participe d'un monde où il peut accéder à une identité en quelque sorte incarnée.[163]

Cette « identité » à laquelle le lecteur accède est l'équivalent de l'« éthos » de l'auteur ; on pourrait dire que l'« éthos » est le moi fictionnel de l'auteur, tandis que cette « identité » dont il est fait état ici est le moi fictionnel du lecteur.

On trouve une idée voisine de celle du « moi fictionnel » sous la plume de Danièle Sallenave préfaçant l'essai de François Mauriac, Le Romancier et ses personnages :

> Le personnage me fait accéder à mon tour au grand règne des métamorphoses. C'est par lui que le roman peut se faire expérience du monde, en m'obligeant à devenir moi aussi un être imaginaire.[164]

On assiste ainsi à une fictivisation des rôles d'émetteur et de récepteur, comme l'a remarqué Siegfried J. Schmidt[165], ou encore Claudine Jacquenod, qui écrit :

> […] en imaginant un monde fictif, les participants à la communication fictionnelle imaginent du même coup des répliques fictivisées d'eux-mêmes auxquelles ils s'identifient.[166]

---

[163] « Lecture, incorporation et monde éthique », *in Études de linguistique appliquée,* n° 119, juillet - septembre 2000, pp. 274-275.

[164] « Préface, Le personnage ou : la vérité du roman », in François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages,* Paris, Presses Pocket, coll. Agora, 1990, p. 21.

[165] « La communication littéraire », trad. fr., *in Stratégies discursives, Actes du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, s.d. [1978], p. 25.

[166] *Contribution à une étude du concept de fiction, op. cit.,* p. 255.

Cet auteur précise, en outre :

> Notons que cette dissociation des rôles du producteur et du récepteur en locuteur / allocutaire réels et en locuteur / allocutaire fictifs semble correspondre, sur le plan psychologique, à une dissociation de leur moi en un moi réel (qui sait que les énoncés fictionnels ne sont pas à prendre au sérieux) et en un moi fictif qui se projette dans le monde auquel renvoient ces énoncés, d'où une possibilité de ressentir des émotions.[167]

Cette dissociation fondait déjà la théorie de la fiction élaborée par Käte Hamburger à la fin des années cinquante, qui développait les concepts de « je-origine réel » et « je-origine fictif » pour rendre compte des fictions à la première personne[168]. Même si cette théorie du « moi fictionnel » a pu faire l'objet de critiques[169], elle permet de rendre compte de ce qui se passe dans l'esprit d'un lecteur pris par l'illusion fictionnelle.

On peut donc définir celle-ci en disant que grâce à des instructions d'ordre linguistique, le lecteur construit un modèle de monde, dans lequel il glisse son « moi fictionnel » :

> Le lecteur normal a, je suppose, une tendance assez naturelle à comprendre tous les textes de la même façon, c'est-à-dire à lire le texte (qu'il soit littéraire ou non) comme un système ordonné d'instructions linguistiques portant sur la façon de construire un monde qui pourrait fonctionner comme un « modèle » (au sens de Charles Morris) pour ce texte.[170]

---

[167] *Ibid.*, pp. 107-108.

[168] *Logique des genres littéraires,* trad. fr., préface de Gérard Genette, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1986 [*Die Logik der Dichtung,* Stuttgart, Klett, 1968 (1ère éd. 1957).]

[169] En particulier, Pierre Bange critique la notion de fictivisation du moi dans la mesure où l'on voit dans ce moi fictivisé un sujet pré-freudien sans inconscient et maître de lui. (« Sémiotique littéraire : sur la fictionalité », *in Regards sur la sémiologie contemporaine* [Actes du Colloque sémiologie - sémiologies tenu à l'Université de Saint-Étienne les 24, 25 et 26 novembre 1977], s.l. [Saint-Étienne], Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine [Université de Saint-Étienne], coll. Travaux, s.d. [1978], pp. 148-149.)

[170] *« The normal reader has, I suppose, a quite natural tendency to understand all texts in the same way, that is, to read the text (be it a literary one or not) as an ordered system of linguistic instructions on how to construct a world that may function as a 'model' for this text (in Charles Morris's sense of this term). »* (Siegfried J.

Ainsi, d'une certaine façon, le texte règle son propre décodage, organise la façon dont il doit être lu ; ce n'est pas seulement un texte de fiction qui est donné au lecteur, mais avec lui son mode d'emploi, même si bien entendu il reste implicite. Comme le remarque Dominique Maingueneau :

> [Bien des textes] construisent eux-mêmes la manière dont ils doivent être déchiffrés, ils instituent un contrat privé à l'intérieur d'un ensemble de conventions qui ne sauraient être toutes contestées. Alors que dans la sous-littérature le lecteur ne doit surtout pas être modifié, toute œuvre véritable au cours du procès énonciatif « forme » son lecteur.[171]

Thomas Pavel remarque que le roman français classique contrôle parfaitement son propre décodage[172]. Nous verrons que les récits de Mme de Tencin, en maintenant très serré le tissu de l'intrigue, le contrôlent en effet étroitement.

Mais aussi serré ce tissu soit-il, l'information donnée au lecteur n'est jamais exhaustive. On a vu que Dominique Maingueneau parlait d'« indices lacunaires »[173]. De même, Ernst Hans Gombrich a insisté sur l'importance des formes incomplètes et imprécises que, dans le domaine des beaux-arts plus particulièrement, le spectateur doit compléter lui-même[174]. Au lecteur revient encore de combler les « trous » informationnels en extrapolant sur les caractéristiques de l'univers fictionnel que l'auteur lui propose à partir du monde réel et de son expérience. Ce processus est inhérent à l'illusion fictionnelle et échappe du reste le plus souvent au lecteur. Il a reçu plusieurs dénominations différentes : « théorie des schémas », « scénarios », ou encore « scripts ». Ainsi, Claudine Jacquenod écrit :

---

Schmidt, « Towards a Pragmatic Interpretation of 'Fictionality' », *in* Teun A. Van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature,* Amsterdam et Oxford, North-Holland, et New York, American Elsevier, coll. North-Holland Studies in Theoretical Poetics, 1976, p. 173.)

[171] *Pragmatique pour le discours littéraire, L'Énonciation littéraire II,* 2e édition, *op. cit.,* p. 36.

[172] *Univers de la fiction, op. cit.,* p. 132.

[173] Cf. *supra* p. 43.

[174] *L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale, op. cit.,* pp. 264-283.

> La théorie des schémas paraît tout à fait adéquate pour expliquer comment il est possible à un récepteur d'assigner une représentation cohérente à des états de choses nécessairement décrits de manière lacunaire. Les schémas s'appliquent aussi bien aux objets, qu'aux situations, qu'aux événements. Par là-même, ils permettent au récepteur d'un énoncé fictionnel de se représenter globalement les objets fictifs décrits par cet énoncé, bien qu'ils soient généralement indéterminés par rapport à un grand nombre de propriétés.[175]

Dominique Maingueneau parle, lui, de « scénarios » :

> […] ils [les scénarios] définissent des cadres qui permettent au lecteur d'intégrer les informations du texte dans des enchaînements cohérents. Ils ont à la fois une fonction de filtrage et d'expansion. Identifier un scénario c'est bien « déplier »[176] un éventail à partir d'indications lacunaires, mais c'est aussi réduire une indétermination puisque la même action peut a priori participer d'une multitude de scénarios distincts.[177]

Kendall L. Walton a aussi parlé des « implications directes » [direct implications][178] pour décrire ce que ne dit pas le texte et que le lecteur est obligé d'inférer seul.

Ainsi, on peut dire que l'illusion fictionnelle est issue d'une sorte de pacte rendu possible par le décalage pragmatique et passé entre l'auteur et le lecteur ; à ce dernier incombe un travail de co-énonciation de la fiction, prévu et organisé par les instructions linguistiques du texte, et dont on peut rendre compte en avançant que le lecteur délègue un « moi fictionnel » au sein

---

[175] *Contribution à une étude du concept de fiction, op. cit.,* p. 195.
[176] D. Maingueneau met ce verbe entre guillemets car il a été utilisé dans ce sens par Roland Barthes dans *S/Z* et il vient de le citer.
[177] *Pragmatique pour le discours littéraire, L'Énonciation littéraire II,* 2e édition, *op. cit.,* p. 40.
[178] *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts,* Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1990, pp. 169 sqq.

de l'univers fictif ; la co-énonciation implique aussi de réduire l'incomplétude de cet univers en y appliquant les propriétés de son monde d'expérience. Telles sont les caractéristiques principales de la fiction.

*  *  *

Nous envisagerons l'étude de la construction de l'illusion dans les récits de Mme de Tencin en partant de la macrostructure des œuvres pour en arriver aux microstructures : c'est ainsi que nous en examinerons successivement les dimensions contextuelle (première partie), énonciative (deuxième partie) et structurale et stylistique (troisième partie).

Les deux premières parties seront majoritairement placées dans le cadre théorique de l'analyse du discours, telle que l'a définie Dominique Maingueneau :

> Nous jugeons préférable de spécifier l'analyse du discours comme la discipline qui, au lieu de procéder à une analyse linguistique du texte en lui-même ou à une analyse sociologique ou psychologique de son « contexte », vise à <u>articuler</u> son énonciation sur un certain <u>lieu</u> social.[179]

Un « discours » est ainsi entendu comme un texte envisagé dans la relation réciproque et obligatoire qu'il entretient avec son contexte, comme l'écrit Philippe Lane :

[179] *Les Termes clés de l'analyse de discours,* Paris, éd. du Seuil, coll. Mémo, 1996, p. 11. C'est D. Maingueneau qui souligne.

> Un discours est donc un énoncé caractérisable par des propriétés textuelles, mais surtout par les données contextuelles d'un acte de discours accompli dans une situation (participants, institution, lieu, temps).[180]

Dans les pages qui précèdent, nous avons pu constater de même que l'illusion était aussi le fruit d'une énonciation particulière, faite à une certaine époque et en un certain lieu social, en d'autres termes par un contexte particulier. C'est pourquoi il nous paraît fécond de ne pas concevoir la construction de l'illusion d'un point de vue psychologique ou sociologique, ni même selon un angle uniquement linguistique, stylistique ou grammatical, mais d'intégrer ces différentes dimensions dans la synthèse qu'en propose l'analyse du discours, c'est-à-dire d'étudier comment l'illusion est créée précisément au point d'articulation entre l'« énonciation » et le « lieu social » du texte.

C'est ainsi que, dans la première partie, nous nous demanderons comment le contexte, au sens renouvelé où Dominique Maingueneau entend ce concept, est producteur d'illusion. Cet auteur veut en finir avec un contexte qu'on pourrait étudier indépendamment de l'œuvre, mais souligne au contraire l'interaction permanente de l'œuvre et de son contexte :

> On doit d'abord se défier de toute conception naïve de l'**intériorité de l'œuvre :** il y aurait d'une part un « texte » et, de l'autre, disposé autour de lui, un « contexte » […] Dans la mesure même où il s'agit de son contexte, l'œuvre ne se constitue qu'en le constituant. […] Nous sommes amenés à prendre conscience que le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais que le texte, c'est la gestion même de son contexte.[181]

Cette réflexion sur le contexte nous amènera à étudier en quoi la bio/graphie de Mme de Tencin peut être matière première de l'illusion dans ses œuvres (chapitre 1er). Nous utiliserons

---

[180] *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série « linguistique », 1992, p. 28.
[181] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.*, pp. 19, 23, 24. C'est D. Maingueneau qui souligne.

le concept de D. Maingueneau qui, en plaçant une barre oblique au milieu du mot, entend mettre en évidence les multiples interactions qui ont lieu, dans les deux sens, entre deux termes « en relation instable »[182], la vie et la graphie.

Nous examinerons ensuite le rôle de l'éthos dans la construction de l'illusion en nous appuyant là encore sur le concept renouvelé par Dominique Maingueneau, qui souligne, grâce à ce terme, que lire un texte, c'est « adhérer à une manière de dire qui est aussi une manière d'être »[183], c'est-à-dire s'« incorporer » au « monde éthique » de l'auteur[184] (chapitre 2).

Puis le chapitre 3 abordera le problème de la « scène englobante » et, surtout, des « scènes génériques » chez Mme de Tencin, dans leurs rapports avec la construction de l'illusion. Le concept de « scène englobante » forgé par Dominique Maingueneau[185], correspond à une configuration discursive majeure liée à une institution sociale ; avec Mme de Tencin, nous avons affaire à la scène englobante des Belles-Lettres ; nous nous attacherons cependant à préciser ce cadre général pour étudier son influence sur la construction de l'illusion dans les récits. Nous en viendrons alors aux « scènes génériques » de ces récits, entendues, selon D. Maingueneau, comme les éléments du contexte de l'œuvre qui définissent des contrats de lecture et des « rituels discursifs » en fonction des genres de discours[186]. Nous verrons alors que Mme de Tencin privilégie le genre du roman en le camouflant et en adoptant, ainsi que la plupart des autres auteurs de l'époque, différents « masques »[187], comme ceux de la « nouvelle historique », des « mémoires », des « annales » ou des « anecdotes ».

La deuxième partie, consacrée au rôle de l'énonciation dans la construction de l'illusion, s'ouvrira par un chapitre sur la « scénographie » c'est-à-dire, selon la définition que D. Maingueneau donne à ce terme, la situation d'énonciation de l'œuvre[188]: nous verrons en quoi

---

[182] *Ibid.*, p. 46.
[183] « Lecture, incorporation et monde éthique », *in Études de linguistique appliquée,* n° 119, juillet - septembre 2000, p. 274. C'est D. Maingueneau qui souligne.
[184] *Ibid.*, p. 268.
[185] Cf. « Contexte et scénographie », *in Scolia,* n° 6, 1996, p. 187.
[186] *Ibid.*, pp. 187-188.
[187] Ce terme est utilisé, par exemple, par Jean Ehrard : « Le roman moderne naît et grandit sous le *masque* de la 'nouvelle', de l''histoire', des 'mémoires', 'voyages' ou 'lettres', et aussi des 'confessions', 'aventures', 'vies', ou simples 'anecdotes'. » (*Littérature française, Le XVIIIe siècle, I, 1720-1750,* Paris, B. Arthaud, Littérature française, 1974, p. 105. C'est nous qui soulignons.)
[188] Cf. *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.*, chap. 6, pp. 121-135.

cette situation d'énonciation, la chronographie et la topographie de l'œuvre, c'est-à-dire respectivement l'espace et le temps « à partir desquels se développe [son] énonciation »[189] peuvent contribuer à mettre en place l'illusion (chapitre 4).

Nous envisagerons alors le rôle des voix venues d'un au-delà de l'œuvre dans la construction de l'illusion, en nous attachant à étudier l'intertextualité et les topoï dans l'œuvre de notre romancière (chapitre 5).

Ensuite, dans le chapitre 6, nous nous pencherons sur le problème de la voix de l'auteur, qui, lorsqu'elle intervient dans une œuvre de fiction, est susceptible de suspendre l'illusion. Nous traiterons, dans ce chapitre, à la fois des sentences, nombreuses dans les récits de Mme de Tencin, des intrusions d'auteur et des phénomènes métatextuels ; nous verrons dans quelle mesure ces procédés permettent paradoxalement d'aller vers un degré supérieur d'illusion.

La troisième partie, dédiée aux dimensions structurale et stylistique, débutera par un chapitre consacré au personnel romanesque : il ne fait aucun doute que les personnages jouent un grand rôle dans la construction de l'illusion, à la fois grâce à la façon dont ils sont conçus et par le biais de l'onomastique (chapitre 7).

Avec le chapitre 8, nous étudierons l'incidence de la construction des récits sur la mise en place de l'illusion : que les structures narratives employées par Mme de Tencin soient anciennes, nouvelles ou encore propres à ses récits, nous verrons qu'elle les met au service de la construction de l'illusion.

Enfin, nous examinerons les moyens stylistiques employés par l'auteur pour construire l'illusion (chapitre 9). Nous étudierons aussi dans ce chapitre la différence entre le style de Mme de Tencin et celui de Mme de Beaumont, et son incidence sur la construction de l'illusion ; nous verrons en dernier lieu dans quelle mesure diffère le style de Mme de Tencin lorsqu'elle écrit des récits et lorsqu'elle se fait épistolière.

---

[189] *Ibid.*, p. 123.

# PREMIERE PARTIE : DIMENSION CONTEXTUELLE

# CHAPITRE 1er : DIMENSION « BIO / GRAPHIQUE »

Que Dominique Maingueneau ait intitulé un des ses ouvrages les plus importants Le Contexte de l'œuvre littéraire[190] n'est pas anodin, mais indique que d'après cet auteur il y a autant à apprendre du contexte de l'œuvre que de l'œuvre elle-même. Cependant, dans l'introduction de ce livre, Dominique Maingueneau dit bien qu'il ne veut nullement en revenir aux critiques historique ou biographique ; il conçoit la notion de contexte dans le cadre de la linguistique de l'énonciation, et plus généralement de la pragmatique linguistique, et pour lui le contexte est avant tout un contexte d'énonciation, dans lequel des données historiques et biographiques peuvent jouer un rôle, mais ce qui compte surtout c'est l'intrication du dire et du dit. Ainsi écrit-il :

> […] on ne concevra pas l'œuvre comme une **représentation**, un agencement de « contenus » qui permettrait d'« exprimer de manière plus ou moins détournée idéologies et mentalités. Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, de l'autre des représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image. La littérature constitue elle aussi une activité ; non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde. Les conditions d'énonciation du texte littéraire ne sont pas un échafaudage contingent dont celui-ci pourrait se libérer, elles sont indéfectiblement nouées à un sens.[191]

---

[190] *Op. cit.*
[191] *Ibid.*, pp. 19-20. C'est D. Maingueneau qui souligne.

Pour ce qui nous préoccupe, construire l'illusion ne consiste pas à concevoir un reflet littéraire des choses du monde, mais à énoncer le monde et à s'inscrire dans le monde d'une certaine façon.

De même Dominique Maingueneau s'inscrit-il en faux contre « la représentation de la création littéraire qui s'est imposée depuis le romantisme » :

> Un tel scénario définit un processus linéaire qui ne correspond nullement à la réalité de la communication littéraire : d'abord un besoin de s'exprimer, puis la conception d'un sens, puis le choix d'un support et d'un genre, puis la rédaction de l'œuvre, puis la quête d'une instance de diffusion, puis l'hypothétique découverte d'un destinataire, enfin l'éventuelle reconnaissance de la légitimité littéraire de son auteur.[192]

La remise en cause de ce « scénario » et la réévaluation concomitante de la notion de « contexte » se sont faites à la faveur du croisement de plusieurs disciplines : la théorie de la réception, qui a fait voler en éclats l'isolement de l'œuvre en la reliant à un « horizon d'attente » et à une indispensable coopération du lecteur ; le dialogisme de Bakhtine puis les théories genettiennes sur l'intertextualité, qui ont brisé un autre genre d'autarcie de l'œuvre en montrant sa dépendance par rapport à d'autres œuvres littéraires ; enfin la sociologie de Pierre Bourdieu, qui a mis en évidence l'existence d'un champ littéraire à l'intérieur duquel des agents suivent des stratégies de légitimation.

Ainsi, écrit Dominique Maingueneau, tandis que les analystes du texte font de plus en plus appel à des considérations d'ordre sociologique, les sociologues s'intéressent de plus en plus à ce que disent les textes.[193]

---

[192] *Ibid.*, p. 20.
[193] *Ibid.*, p. 23.

Si l'auteur poursuit en prétendant qu'une synthèse « entre des démarches aux objectifs aussi distincts » semble impossible, c'est pourtant l'objet même de son ouvrage, même s'il l'exprime de façon plus modeste :

> Notre objectif n'est pas de couvrir la totalité des problèmes posés par la relation entre une œuvre et son lieu d'apparition, mais de montrer comment ce qui est improprement nommé le « contenu » d'une œuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation.[194]

Dans cette perspective, nous allons tenter de saisir la construction de l'illusion dans cette intrication dynamique entre le contenu de l'œuvre et son contexte, en commençant par sa composante « bio / graphique ». Mais, avant d'en venir à la « bio / graphie » de Mme de Tencin, nous nous proposons de passer en revue les nombreux écrits biographiques qui ont été composés sur elle, que ce soit à son époque ou plus tard ; nous pourrons constater qu'une vision stéréotypée de cet auteur s'est progressivement mise en place, et que ce n'est que récemment que celle-ci a été nuancée. Nous essaierons également d'étudier la réception de ses œuvres et leur fortune littéraire, en France comme à l'étranger. C'est alors, ayant mieux cerné cet auteur et la portée de son œuvre, que nous pourrons les envisager à la lumière du concept de « bio / graphie », et voir en quoi ce dernier a pu fournir la matière première de l'illusion qu'a voulu construire Mme de Tencin dans ses récits.

# I. Biographies

[194] *Ibid.*

## 1. Mme de Tencin vue par ses contemporains

Saint-Simon, comme à son habitude, n'a pas été tendre avec les Tencin, que ce soit la sœur ou le frère. Il insinue que l'ascension de l'abbé de Tencin commence lorsque l'abbé Dubois le charge d'une besogne peu glorieuse : convertir le banquier Law afin qu'il pût devenir français et accéder aux plus hautes charges après avoir initié son « système » en France. Deux phrases lapidaires lui permettent de dresser la généalogie de la famille – passion de Saint-Simon, comme on sait –, dans lesquelles on se rendra compte que la « petite terre » de la famille l'est tant qu'elle justifie l'omission de la particule :

> Cet abbé Tencin était prêtre et gueux, arrière-petit-fils d'un orfèvre, fils et frère de présidents au parlement de Grenoble. Guérin était son nom et Tencin celui d'une petite terre qui servait à toute la famille.[195]

Certes, Saint-Simon contestait la noblesse de tout le monde sauf la sienne, mais avec les Tencin et cet aïeul « orfèvre » il avait de quoi faire... Il en vient ensuite aux sœurs de l'abbé :

> Il avait deux sœurs : l'une qui a passé sa vie à Paris dans les meilleures compagnies, femme d'un Ferriol assez ignoré, frère de Ferriol qui a été ambassadeur à Constantinople, qui n'a point été marié ; l'autre, sœur religieuse professe pendant bien des années dans les Augustines de Montfleury aux environs de Grenoble ; toutes deux fort belles et aimables, Mme Ferriol avec plus de douceur et de galanterie, l'autre avec infiniment plus d'esprit, d'intrigue et de débauche.[196]

---

[195] *Mémoires, Additions au Journal de Dangeau*, éd. établie par Yves Coirault, t. VII (1718-1721), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 508.
[196] *Ibid.*

Voilà deux mots qui reviendront souvent sous la plume des biographes de Mme de Tencin : l'intrigue et la débauche. Saint-Simon insiste sur l'ouverture du couvent de la jeune religieuse, quoique cette liberté ne la satisfît pas :

> Tant de commodités, dont Mme Tencin abusa largement, ne firent que lui appesantir le peu de chaînes qu'elle portait. On la venait trouver avec tout le succès qu'on eût pu désirer ailleurs ; mais un habit de religieuse, une ombre de régularité, quoique peu contrainte, une clôture, bien qu'accessible à toutes les visites des deux sexes, mais d'où elle ne pouvait sortir que de temps en temps, était une gêne insupportable à qui voulait nager en grande eau, et qui se sentait des talents pour faire un personnage d'intrigue.[197]

Cela détermine celle qu'il appelle à présent « la Tencin » à sortir de ce couvent, et à se retrouver « au milieu de Paris, sans avoir changé d'état », ce qui explique qu'« [e]lle fit même beaucoup de bruit par son esprit et par ses aventures sous le nom de 'la religieuse Tencin' »[198]. Bien des biographes reprendront sans hésiter cette affirmation que Mme de Tencin fut une religieuse défroquée ; on la retrouve du reste dans de nombreuses chansons satiriques de l'époque ; on sait pourtant, maintenant, qu'elle est fausse. Saint-Simon en profite pour lancer une autre insinuation, qui elle aussi fut beaucoup mise en musique[199] – le frère étant encore plus détesté que la sœur – et eut une grande longévité :

> L'abbé Tencin et elle ne furent jamais qu'un cœur et qu'une âme par la conformité des leurs, si tant est que cela se puisse dire en avoir. Il fut son confident toute sa vie ; elle de lui. […] Le frère et la sœur, qui vécurent toujours ensemble, eurent l'art que personne ne l'entreprit sur cette vie vagabonde et débauchée d'une religieuse professe, qui en avait quitté l'habit de sa seule autorité. On ferait un livre de ce couple honnête […].[200]

---

[197] *Ibid.*
[198] *Ibid.*
[199] Voir par exemple les chansons que cite Pierre-Maurice Masson, *in Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, pp. 75-76 et 98.
[200] *Mémoires, Additions au Journal de Dangeau, op. cit.*, pp. 508-509.

Saint-Simon se trouve obligé de mentionner que Mme de Tencin obtint de Rome un changement d'état, mais il le situe plus tard dans sa vie afin de montrer qu'elle vécut longtemps dans le monde en étant resté religieuse. Il termine sa digression sur elle en la montrant maîtresse de l'abbé Dubois, ce qu'elle fut, mais Saint-Simon médit à la fois sur son grand ennemi et sur sa maîtresse en prétendant que c'était celle-ci qui gouvernait tout :

> […] elle devint la maîtresse de l'abbé Dubois, et ne tarda guère à devenir sa confidente, puis la directrice de la plupart de ses desseins et de ses secrets. Cela demeura assez longtemps caché […]. Mais, depuis qu'il fut archevêque, encore plus lorsqu'il fut cardinal, elle devint maîtresse publique, dominant chez lui à découvert, et tenant une cour chez elle, comme étant le véritable canal des grâces et de la fortune.[201]

Saint-Simon s'en prend ensuite de nouveau à l'« abbé Tencin » et, sur plus de trois pages, nous le donne comme un mécréant cupide, un scélérat qui n'hésitait devant aucune bassesse pour parvenir, avec l'aide de sa sœur[202]. Saint-Simon ne manque pas une occasion de revenir sur la noirceur de la réputation de Mme de Tencin ; elle lui fournit par exemple l'occasion d'une comparaison peu flatteuse dans le passage suivant :

> Il y avait une petite-nièce par femmes de M. de Fénelon, archevêque de Cambrai, qui, déjà veuve à peine mariée, sans enfants et sans biens, avait une figure aimable, l'air et le goût du monde, un manège infini et beaucoup d'intrigue, et qui, sans avoir été religieuse ni coureuse comme la Tencin, eut cette similitude avec elle qu'elle fit pour Monsieur de Cambrai et son petit troupeau, conséquemment pour Mme Guyon et sa petite Église, le même

[201] *Ibid.*, p. 509.
[202] *Ibid.*, pp. 509-512.

> personnage que l'ambition du frère et de la sœur fit faire à celle-ci pour la Constitution.[203]

Dans les Additions au Journal de Dangeau, le portrait est tout aussi peu flatteur. Saint-Simon y introduit l'épisode de la mort d'un ancien amant chez elle (La Fresnaye, dont il ne cite pas le nom) : l'enquête prouva qu'il s'y était suicidé mais les soupçons de meurtre ont pesé longtemps sur Mme de Tencin et sa mémoire :

> La sœur [de l'abbé], après avoir perdu son tout-puissant amant et causé, depuis, la mort tragique d'un homme chez elle en plein Paris par la continuation de sa vie débauchée et avec le bruit qu'une telle affaire ne manque jamais de causer, eut le crédit par ce même frère, déjà parvenu à l'archevêché d'Embrun, d'en étouffer les poursuites. Elle se tourna depuis à un métier plus sérieux ; elle devint une mère de l'Église et le bureau d'adresse de tous les complots des furieux de la Constitution.[204]

On ne peut qu'admirer l'aspect flamboyant de l'ironie médisante chez Saint-Simon, qui fait d'une débauchée, à la phrase suivante, une « mère de l'Église » ! L'image de cette sanctification de la débauche plaît trop à Saint-Simon pour qu'il n'en exploite pas la veine plus avant :

> […] leurs assemblées secrètes se tenaient les nuits chez la religieuse Tencin, où les évêques allaient travestis et où ce pauvre idiot mais saint évêque de Marseille se laissa mener masqué en cavalier par des gens qui en savaient plus que lui, et fut reconnu en cet étrange équipage. Cela valut une lettre de cachet à la Tencin pour sortir de Paris, mais ce qui s'appelait évêques catholiques, ayant le cardinal de Bissy à leur tête, firent tant d'instances et de peur de pis, se

[203] *Ibid.*, p. 648 ; Yves Coirault précise en note que le terme « coureuse » a comme acception « prostituée » dans le *Dictionnaire* de l'Académie de 1728. La « Constitution » est, bien entendu, la Bulle *Unigenitus* du pape Clément XI condamnant en 1713 les cent une propositions du janséniste Quesnel formulées dans ses *Réflexions morales.*

[204] *Ibid.*, pp. 920-921.

> voyant découverts, donnèrent tant de paroles de ne penser plus à rien pour l'assemblée, que la Tencin devenue le pilier et le ralliement de la saine doctrine et le centre de la petite Église cachée, si excellemment orthodoxe, eut tacite permission de demeurer à Paris, où elle continua d'être le creuset d'où sortirent les plus violents partis et les plus dangereuses pratiques des ambitieux, sous le voile de la Constitution.[205]

Si Saint-Simon est assurément le plus brillant et le plus célèbre, il n'est pas le seul détracteur de Mme de Tencin à son époque. Bois-Jourdain fait d'elle un portrait encore plus contrefait que le mémorialiste. Il commence par la phrase :

> Madame de Tencin a été une des plus aimables et des plus intrigantes personnes du temps de la Régence.[206]

Mais ensuite il choisit de développer bien plus le côté « intrigante » de son personnage que son côté « aimable » ! Il considère probable la relation incestueuse du frère et de la sœur[207], prétend que Mme de Tencin fut engrossée au couvent par un officier général, puis une deuxième fois aux eaux où elle était allée accoucher, et même une troisième, après son retour au couvent[208]. Il insiste sur ses « nombreux amants »[209]. La mort de La Fresnaye ne suffisant pas à ce biographe, il écrit :

---

[205] *Ibid.*, p. 921.
[206] « Notices historiques, anecdotes et pièces satiriques, sur Madame de TENCIN et le cardinal de TENCIN », *in Mélanges historiques, satiriques et anecdotiques de M. de B… Jourdain, Écuyer de la grande écurie du roi (Louis XV) ; contenant des détails ignorés ou peu connus sur les événements et les personnes marquantes de la fin du règne de Louis XIV, les premières années de celui de Louis XV, et de la Régence*, Paris, Chèvre et Chanson, 1807, t. II, p. 29.
[207] *Ibid.*, p. 31.
[208] *Ibid.*, p. 33.
[209] *Ibid.*, p. 35.

> La mort subite de quelques personnes de considération au sortir de table donna lieu à ces soupçons [se défaire des gens dont elle était lasse], aussi bien que le malheur arrivé chez elle au sieur La Fresnaye, le 6 avril 1726.[210]

Chamfort trouve aussi un caractère contrasté à Mme de Tencin :

> Madame de Tencin, avec ses manières douces, était une femme capable de tout, exactement.[211]

Mathieu Marais, comme Saint-Simon, trouve particulièrement comique que ce soit cette femme qui fût la championne de la Bulle Unigenitus, et persifle : « […] on eût bien pu l'appeler, elle, la papesse Jeanne […] »[212].

Bachaumont a tenté de redoubler l'inceste fraternel par une relation entre cousins germains à la génération suivante :

> 31 dudit [mai 1776]. On sait aujourd'hui que Mlle Lespinasse était bâtarde du cardinal de Tencin, comme Monsieur d'Alembert est bâtard de Mme de Tencin, identité d'origine et espèce de parenté, premières causes de liaison de ces deux personnages […][213].

---

[210] *Ibid.*, p. 36.

[211] *Caractères et Anecdotes, in Œuvres de Chamfort, recueillies et publiées par un de ses amis,* Paris, Imprimerie des Sciences et des Arts, an III (1795), t. IV, p. 217.

[212] *Journal et Mémoires de Mathieu Marais, avocat au Parlement de Paris, sur la Régence et le règne de Louis XV (1715-1737),* publiés pour la première fois, d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale, par autorisation de S.E. le Ministre de l'Instruction publique, avec une introduction et des notes par M. de Lescure, Paris, Firmin-Didot, 1863-1868, t. IV, p. 137.

[213] *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours : ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle ; les relations des assemblées littéraires ; les notices des livres nouveaux, clandestins, prohibés ; les pièces fugitives, rares ou manuscrites, en prose ou en vers ; les vaudevilles sur la cour ; les anecdotes et bons mots ; les éloges des savants, des artistes, des hommes de lettres morts, etc., etc., etc., par feu M. de Bachaumont,* Londres, John Adamson, t. IX, 1778, p. 177.

Enfin, Diderot ne s'est pas contenté d'utiliser la dénomination « la belle et scélérate chanoinesse Tencin » et de mettre cocassement en scène ses organes reproducteurs et ceux du « militaire La Touche » dans Le Rêve de d'Alembert[214], il a aussi manié l'ironie en parlant d'elle à propos des génies dans Le Neveu de Rameau, le clan Tencin lui fournissant matière à une savoureuse gradation négative pleine d'humour qui part de César pour mener à l'abbé Trublet :

> Les génies lisent peu, pratiquent beaucoup, et se font d'eux-mêmes. Voyez César, Turenne, Vauban, la marquise de Tencin, son frère le cardinal, et le secrétaire de celui-ci l'abbé Trublet.[215]

Comme l'écrit Jean Fabre, ce decrescendo est constitué de « deux séries symétriques dont les termes se répondent » ; Mme de Tencin y « tient, à juste titre, la place de César, le génie pur. Sa carrière, éclatante et scandaleuse, ne fut-elle pas un chef-d'œuvre de cynisme, pour ne pas dire plus ? »[216]. Le nom de Mme de Tencin trouve un écho, quelques pages plus loin, dans l'emploi des mots « ménagerie » et « bêtes » appliqués à des gens de lettres, la métaphore étant moins affectueuse et plus proche du sens littéral que chez la femme qui tenait salon[217].

On peut voir comment Mme de Tencin se défendait des calomnies dont elle faisait l'objet en lisant l'article qu'elle a inspiré en réponse à celui qu'avait publié la Bibliothèque germanique ou Histoire littéraire de l'Allemagne, de la Suisse et des Pays du Nord. Dans une apostille, l'auteur anonyme de l'article au sujet de la guérison miraculeuse de la dame La Fosse, accuse Mme de Tencin d'avoir fui son couvent, assassiné M. de La Fresnaye et fait étouffer l'affaire

---

[214] *Entretien entre d'Alembert et Diderot, Le Rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien,* édition établie par Jacques Roger, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1ère éd. 1830], p. 42.
[215] *Le Neveu de Rameau*, édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1977 [1ère éd. 1823], p. 54.
[216] *Ibid.*, n. 185 p. 197.
[217] *Ibid.*, p. 57.

grâce à son frère et aux jésuites[218]. Comme l'écrit Frédéric Deloffre, à qui nous devons la connaissance de ces deux documents inconnus de tous les biographes de Mme de Tencin, même les plus récents : Mme de Tencin « réfute point par point ces allégations, non seulement avec un courage, mais avec une sincérité et avec une exactitude dont les pièces publiées par C. de Coynart ne permettent plus de douter »[219].

Mais on trouve aussi des contemporains de Mme de Tencin qui avaient un avis plus louangeur à son endroit. Ainsi, l'auteur anonyme des Étrennes aux Dames, qui contiennent une liste des « femmes illustres dans les belles-lettres » écrit un éloge tout à fait enthousiaste :

> Cette dame était un prodige de perfection. Elle avait le cœur excellent et le caractère admirable ; et pour l'esprit, toute la force de celui de l'homme, mêlé avec toute la délicatesse de celui des femmes. À ce cœur excellent, à cet esprit si distingué, elle joignait une âme forte, courageuse et résolue ; de ces âmes supérieures à tout événement, dont la hauteur et la dignité ne plient sous aucun accident humain ; qui retrouvent toutes leurs ressources, où les autres les perdent ; qui peuvent être affligées, mais jamais abattues ni troublées ; qu'on admire plus dans leurs afflictions, qu'on ne songe à les plaindre ; qui ont une tristesse froide et muette dans les plus grands chagrins, et une gaîté toujours décente dans les plus grands sujets de joie. Ses amis l'ont vue quelquefois dans l'un et l'autre de ces états, et n'ont jamais remarqué qu'ils prissent rien sur sa présence d'esprit, sur son attention pour les moindre choses, sur la douceur de ses manières et sur la tranquillité de sa conversation. Elle était tout à eux, quoiqu'elle eût lieu d'être tout à elle. Enfin, il n'y avait pas de femme plus estimable. Elle était la meilleure de toutes les amies, et aurait été la plus aimable de toutes les maîtresses.[220]

---

[218] « Article V. Lettre de M. de B… contenant un extrait raisonné de deux lettres, imprimées à Genève en 1727 et 1728, au sujet de la guérison de la dame La Fosse », *in Bibliothèque Germanique ou Histoire littéraire de l'Allemagne, de la Suisse et des Pays du Nord*, 1729, t. XVI, p. 161

[219] *In* Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la comtesse de ****, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1990, n. 1 p. 228. La réponse inspirée par Mme de Tencin se trouve dans l'« Article VI. Lettre de M. L. à M. N. A. A. P. où l'on réfute les faussetés avancées dans l'Article V du XVI. tome de la *Bibliothèque Germanique* », *in Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savants de l'Europe,* t. IV, 2e partie, avril - juin 1730, pp. 377-391. F. Deloffre fait allusion à l'ouvrage publié par Charles de Coynart sous le titre *Les Guérin de Tencin (1520-1758)* (Paris, Hachette, 1910), sur lequel nous reviendrons.

[220] *Étrennes aux dames, avec le calendrier de l'année 1763,* Paris, Musier fils, 1763, pp. 38-40, et *in La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la comtesse de ****, éd. Deloffre, *op. cit.*, n. 1 p. 210.

D'après Frédéric Deloffre, cette courte notice peut être attribué à Marivaux, car « [o]n y retrouve le plan, la substance et même les termes du portrait » de la Mme Dorsin de La Vie de Marianne, qui eut pour modèle Mme de Tencin[221]. Cette notice est reproduite dans le Dictionnaire historique portatif des femmes célèbres de Jean-François de La Croix[222].

Un autre auteur fréquentant son salon a aussi célébré Mme de Tencin, c'est Alexis Piron, qui a composé bien des poèmes et des chansons à la gloire de son hôtesse ; citons par exemple ces quelques vers :

> Femme au-dessus de bien des hommes […]
>
> Femme forte que rien n'étonne
>
> Ni n'enorgueillit, ni n'abat
>
> Femme au besoin homme d'État
>
> Et, s'il le fallait, Amazone.[223]

Mais certains des habitués du salon firent preuve de moins de gratitude. Duclos, en particulier, que Mme de Tencin aida pourtant beaucoup dans sa carrière littéraire[224], écrivit ces lignes dans lesquelles chaque aspect positif est contrebalancé par une caractéristique inverse :

---

[221] *La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la comtesse de ***, op. cit.*, n. 1 p. 210.

[222] Article « TENCIN », *Dictionnaire historique portatif des femmes célèbres,* t. II, Paris, Cellot, 1769, pp. 588-589.

[223] *Œuvres complètes illustrées d'Alexis Piron,* publiées avec introduction et index analytique par Pierre Dufay, Paris, Francis Guillot, t. VIII, 1930, pp. 49-50.

[224] Les lettres de Mme de Tencin à Duclos relatives à son élection à l'Académie, que Louis Bassette a publiées, sont révélatrices de l'intérêt affectueux et désintéressé qu'elle lui témoignait – comme à chacune de ses « Bêtes » –, et qui se trouve là bien mal récompensé ; elle s'entremettait pour assurer son élection, le tenant au courant de la moindre démarche, l'assurant de son succès. (« Trois lettres inédites de Mme de Tencin relatives à l'élection académique de Duclos (1746) », *in Bulletin de l'Académie Delphinale,* 6e série, tomes 15e, 16e et 17e, 1944, 1945 et 1946, pp. 379-383.)

> Il [l'abbé de Tencin] fut parfaitement secondé dans sa carrière par une sœur chanoinesse, qui ne faisait qu'une âme et un cœur avec le frère, reporta sur lui toute l'ambition qu'elle aurait eue, si son sexe le lui eût permise. Elle ne se réserva que la galanterie, qu'elle a aussi souvent employée comme moyen de réussir que pour ses plaisirs. Je l'ai beaucoup connue : on ne peut pas avoir plus d'esprit ; elle avait toujours celui de la personne à qui elle avait affaire. Le frère et la sœur s'étaient fait un système suivi de flatterie, et quoiqu'ils eussent l'indiscrétion de l'avouer, et qu'ils le portassent jusqu'au dégoût, il leur a toujours réussi. Le génie des plus habiles intrigantes s'éclipsait devant celui de la Tencin. Elle était très jolie étant jeune, et conserva, dans l'âge avancé, tous les agréments de l'esprit. Elle plaisait à ceux-mêmes qui n'ignoraient rien de ses aventures. […] Elle était d'ailleurs très serviable, quand elle n'avait pas d'intérêts contraires. Elle ambitionnait la réputation d'être amie vive, ou ennemie déclarée ; saisit habilement quelques occasions de le persuader, et s'attacha ainsi beaucoup de gens de mérite.[225]

Dans le même passage des Mémoires secrets, Duclos a ce mot cruel, saint-simonien, pour signifier que Mme de Tencin cesse d'être la maîtresse du Régent et devient celle de l'abbé Dubois : « Elle tomba du maître au valet »[226], même s'il donne sa liaison avec Philippe d'Orléans comme un bruit qu'il a entendu mais dont il n'est pas certain ; il commence pourtant à répandre le mot que le Régent aurait prononcé pour expliquer sa rupture : « il n'aimait pas les P… qui parlent d'affaires entre deux draps »[227]. C'est aussi lui qui affirme que plus jeune elle séduisit son directeur pour qu'il lui trouvât un moyen de quitter le couvent, en ajoutant cette phrase légitimant ses propos : « Je tiens tout ceci d'elle-même »[228]. Ces quelques lignes de Duclos serviront d'hypotexte à bien des notices biographiques ultérieures sur Mme de Tencin.

À l'occasion de la mort de celle-ci, en 1749, deux voix, en particulier, s'élèvent pour la célébrer, quoique de manière ambiguë : celles de Grimm et de Pierre Clément :

---

[225] *Mémoires secrets sur les règnes de Louis XIV et de Louis XV ; par feu M. Duclos, de l'Académie française, Historiographe de France, etc.*, Paris, Buisson, 1791, t. II, pp. 44-45.
[226] *Ibid.*, p. 44.
[227] *Ibid.*
[228] *Ibid.*

> La littérature française vient de faire une très grande perte par la mort de Mme de Tencin.[229]

Il est vrai que cette phrase concerne l'œuvre de la défunte et non sa personne, d'autant que Grimm cite peu après un couplet sur sa mort :

> Crimes et vices ont pris fin
>
> Par le décès de la Tencin.
>
> Hélas ! me dis-je, pauvre hère,
>
> Ne nous reste-t-il pas son frère ?[230]

À l'occasion de la première représentation de la tragédie de Belloy, Le Siège de Calais, Grimm ne peut résister au plaisir de citer de nouveau une chanson :

> Elle est enfin gisant dans le tombeau,
>
> Cette Tencin dont l'âme vérolée
>
> Accumulait les vices en monceau ;
>
> Fripons, putains, la troupe est désolée.
>
> Consolez-vous, novices en noirceurs :
>
> Le grand Astruc vous apprendra l'usure ;

[229] *In* Friedrich Melchior, baron de Grimm, Denis Diderot, abbé Guillaume Raynal, Jacob Heinrich Meister, *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique,* revue sur les textes originaux […], notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1876-1882, et Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, 1968, t. I [1876], § LVII, p. 387.
[230] *Ibid.*

> La Groslay [Groslée, sœur de Mme de Tencin], l'art de vendre vos faveurs ;
>
> Le cardinal, l'inceste et le parjure.[231]

Pierre Clément offre à Mme de Tencin une épitaphe un peu moins ambiguë, encore que la fin du passage soit d'un ton peu convenable à la circonstance :

> La célèbre Mme de Tencin, dont la maison était l'asile de l'esprit, des talents, et quelquefois du mauvais goût, qui écrivait elle-même avec tant de délicatesse, qui a fait Le Comte de Comminge, Le Siège de Calais, et Les Malheurs de l'Amour, vient de mourir au grand regret de tous ceux qui la connaissaient particulièrement. Elle avait un certain nombre de gens de Lettres, qu'elle appelait ses Bêtes, à qui elle donnait à dîner le mardi et le dimanche, et le premier jour de l'an une culotte de velours. Ils vont maigrir et s'enrhumer si quelque autre bonne âme ne s'en charge. Heureusement il nous en reste plus d'une qui aspire à la succession onéreuse. Vous savez qu'il n'y a que deux partis à prendre pour une jolie femme que le monde va quitter ; le bel-esprit, ou la dévotion. Le bel esprit est plus amusant, plus flatteur, et plus de société […].[232]

Comme l'écrit Jean Sareil, « la lettre la plus émue fut envoyée par Réaumur à Tremblay, deux grands savants dont il a été bien peu question parmi les amis de Mme de Tencin »[233] :

> C'est une des plus grandes et des plus cruelles pertes que je puisse faire, et [de] celles qui sont irréparables. Où trouver une autre amie qui ait tout ce qu'on peut désirer soit par rapport aux qualités du cœur, soit par rapport à celles de l'esprit ? Elle n'était précisément occupée du matin au soir que de ce qui

---

[231] *Ibid.*, t. VI [1877], 15 février 1765, p. 203.
[232] Lettre XLIV, décembre 1749, *in Les Cinq Années littéraires ou Nouvelles littéraires, etc., des années 1748, 1749, 1750, 1751, 1752*, t. II, La Haye, Pierre Gosse Junior, 1754, pp. 17-18.
[233] *Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits,* Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1969, p. 398.

> pouvait être avantageux ou agréable à ses amis. Quelle douceur ne trouvait-on pas dans sa société…[234]

Même si Mme de Tencin a, de son vivant ou à sa mort, souvent inspiré des jugements extrêmes, le premier éditeur de ses œuvres complètes, en 1786, s'essaie à une relative objectivité lorsqu'il rédige sa notice bio-bibliographique[235]. Delandine discerne dans la vie de Mme de Tencin des étapes qui seront souvent reprises par ses biographes ultérieurs : d'abord l'épisode conventuel qui tourne court et les débuts à Paris ; puis l'épisode financier avec l'enrichissement grâce à Law ; l'épisode religieux lorsque Mme de Tencin prend fait et cause pour les partisans de la Bulle Unigenitus et contre les jansénistes ; l'épisode judiciaire avec l'accusation de meurtre sur la personne de La Fresnaye et l'emprisonnement au Châtelet puis à La Bastille, et l'acquittement ; enfin l'épisode littéraire avec le salon et l'écriture des œuvres. C'est avec discrétion que Delandine met l'amour en toile de fond de ces différentes péripéties : « l'amour […] était devenu l'élément de sa vie »[236] ; nombre de ses successeurs préféreront parler de débauche. Il évite aussi de la présenter comme une intrigante, ce que ne manqueront pas de faire la plupart de ses biographes ultérieurs. Delandine agrémente son récit d'anecdotes qu'on retrouvera également sous la plume de ses autres biographes : par exemple celles de la diffusion de L'Esprit des Lois de Montesquieu, du surnom qu'elle donne aux grands esprits qui fréquentent son salon, les « Bêtes », le salon lui-même étant sa « ménagerie », des étrennes qu'elle leur distribue, des aunes de velours pour se faire des culottes. On sent qu'avec Delandine on quitte la sphère des témoins directs de la vie de Mme de Tencin, en même temps que s'opère une sélection de ce qu'on va considérer comme les traits saillants de sa biographie. À partir de ce moment, certains stéréotypes se mettent en place.

---

[234] Cité par Jean Sareil, *in Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.*, p. 398.
[235] Antoine-François Delandine, « Observations sur les romans, et en particulier sur ceux de Madame de Tencin », *in Œuvres de Mme de Tencin*, Amsterdam et Paris, Hôtel Serpente, 1786, t. I, pp. i-xliii, et *in Journal Encyclopédique*, mars 1787, pp. 499-513.
[236] *Ibid.*, p. xxvii.

## 2. Une vision stéréotypée de Mme de Tencin

Étant donné la chronologie et la mentalité de l'époque, il n'est pas étonnant de constater que c'est au XIXe siècle et au début du XXe que va prédominer une vision stéréotypée, moralisatrice et misogyne de Mme de Tencin, issue des mémoires du dix-huitième siècle qu'on vient de passer en revue, mais pour ainsi dire cristallisant leurs remarques en poncifs impossibles à remettre en cause. Essayons d'observer quels sont les aspects de cette doxa. Ce qui revient le plus souvent, c'est l'accusation de débauche, assortie de la tentative, prétendue vaine, d'établir une liste des amants de Mme de Tencin[237]. Par exemple, Arsène Houssaye écrit :

> Il est impossible de peindre avec précision la figure de Claudine de Tencin, chanoinesse et courtisane, mère de d'Alembert, un jour de distraction ; maîtresse du Régent, maîtresse du cardinal Dubois, maîtresse d'un colonel irlandais, maîtresse de d'Argenson, maîtresse de Bolingbroke, maîtresse du maréchal d'Uxelles, maîtresse du chevalier Destouches, maîtresse de La Fresnaye, j'en passe, et des meilleurs, des maréchaux de France, des conseillers au Parlement, des ministres, des cardinaux, des gens de lettres.[238]

L'effet stylistique de répétition du mot « maîtresse », appuyé à l'excès, associé à l'expression familière « j'en passe, et des meilleurs », montrent de façon ostentatoire que l'auteur veut se dissocier de la personne dont il retrace la vie, comme il souhaite qu'on croie sincère sa

---

[237] En dehors des auteurs cités ci-après, on retrouve cette accusation dans les notices ou ouvrages suivants : Étienne, « Notice », *in Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines*, Paris, P.-A. Moutardier, 1825, t. IV, pp. iii-iv ; Étienne, « Sur Madame de Tencin », *in Le Mercure du XIXe siècle*, t. XI, 1825, pp. 152-158 ; Eugène Asse, article « TENCIN (Claudine-Alexandrine GUERIN, marquise DE) », *in* M. le Dr. Hoefer (ed.), *Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des ouvrages à consulter,* Paris, Firmin-Didot, 1864, t. 43, pp. 978-979 ; H. G[effroy], Préface, *in* Mme de Tencin, *Amours tragiques du comte de Comminge*, Paris, H. Geffroy, coll. Roy, Petite bibliothèque omnibus illustrée, 1893, pp. V-XIX ; Henri Potez, « Notice sur Madame de Tencin », *in Mémoires du comte de Comminge*, Paris, Sansot, coll. Petite Bibliothèque Surannée, 1908, pp. 5-16 ; et même en 1954 : Jules Bertaut, *La Vie littéraire en France au XVIIIe siècle*, Paris, Tallandier, coll. Histoire de la vie littéraire, 1954, pp. 34-43.

[238] « Madame de Tencin », *in Les Femmes du temps passé*, Paris, Morizot, 1863, chap. VI, p. 95.

répulsion ! De même, Camille Leynardier, pour mettre en évidence sa répugnance, associe Mme de Tencin à la Régence, perçue comme un cloaque par les prudes prenant la plume un siècle plus tard :

> [Voilà] une femme […] qui à elle seule pourrait résumer de bien dégoûtantes, et cependant bien mémorables années. […] Il n'y a pas de notre faute si Mme de Tencin se rattache à tout ce qu'il y a de sale et d'ignoble dans la cynique agonie de la vieille monarchie.[239]

Franck Hamel parle de « dépravation »[240], et Abel Villemain de « prostitution »[241]. La plupart des notices biographiques sont composées soit sur le ton de l'aversion indignée, soit sur celui d'une ironie égrillarde, mais toujours avec cette distance qui insiste sur le fait que l'auteur se distingue clairement de son sujet. Le seul à ne pas ajouter foi au nombre élevé des amants de Mme de Tencin est Azéma de Montgravier ; il est vrai que ce dernier écrit dans La Revue du Dauphiné et qu'il se sera peut-être gardé d'instruire à charge le procès toujours renouvelé d'une fille du pays[242]. Comme on l'a dit, beaucoup de ses biographes reprennent aussi l'anecdote citée par Duclos selon laquelle la « religieuse Tencin » aurait pu s'enfuir de son couvent en séduisant son confesseur. Corollaire de la séduction et de la débauche, on glose également sur le nombre d'enfants qu'elle aurait eus, dont bien entendu d'Alembert. Redonnons la parole à Arsène Houssaye, décidément un modèle du genre, et spécialiste d'effets grandiloquents :

> Comment faisait la belle chanoinesse pour cacher ses premiers enfants ? Elle en eut un, elle en eut deux, elle en eut trois ; mais celui-ci elle l'exposa à la

---

[239] « Introduction », *in* Mme de Tencin, *Le Siège de Calais, nouvelle historique ;* suivi du *Comte de Comminges* [sic], Paris, A. Desrez, coll. Bibliothèque économique et périodique des meilleurs romans, 1835, pp. I et V.
[240] *An Eighteenth-Century Marquise, A Study of Émilie du Châtelet and her time,* with frontispiece and sixteen illustrations, Londres, Stanley Paul, s.d. [1912], p. 110.
[241] *Cours de littérature française, Tableau du dix-huitième siècle,* Bruxelles, Société Belge de librairie, Hauman, 1838, t. I, p. 316.
[242] « Mme de Tencin », *in Revue du Dauphiné,* t. I, 1837, p. 175.

> porte d'une église. Que sont devenus les deux autres ? Le monde est plein d'enfants trouvés qui ne sont pas des d'Alembert.[243]

Eugène Asse en profite pour faire un jeu de mots fort inélégant :

> […] s'il faut en croire les Mémoires de Richelieu par Soulavie, « sa grossesse engagea son frère à la faire enlever [de Neuville] ». C'est là une grosse accusation sans doute, mais contre laquelle ne protestent cependant ni la conduite ultérieure de la femme, ni les habitudes littéraires de l'écrivain qui, dans ses romans, a placé bien souvent au milieu même des cloîtres les peintures de l'amour et de ses conséquences les moins occultes.[244]

Formant diptyque avec la débauche, comme on l'a vu chez Saint-Simon, l'intrigue caractérise aussi très souvent Mme de Tencin dans ces notices biographiques. Mme de Genlis reprend ce trait avec l'entrain et le fiel d'une probable jalousie :

> On dit que Mme de Tencin ambitionnait la réputation d'être amie ardente et fidèle, et ennemie redoutable : c'est la prétention naturelle de toutes les intrigantes. […] jamais une intrigante, de quelque classe qu'elle puisse être, n'a eu bon ton.[245]

On imagine fort bien la débauche et l'intrigue liées au crime ; l'affaire La Fresnaye vient opportunément clore le triangle et fait les choux gras des auteurs de notices. Évoquant le

---

[243] *Les Femmes du temps passé, op. cit.,* p. 98.
[244] Art. cité, p. 978. C'est E. Asse qui souligne.
[245] *De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs ; ou Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres,* Paris, Lecointe et Durey, 1826, « Madame Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin », t. II, pp. 149 et 151 [1ère éd. Paris, Maradan, 1811].

prétendu assassinat, Arsène Houssaye – encore lui ! – affirme : « ce n'était pas au-dessus de ses forces »[246], et poursuit ses insinuations :

> […] elle fut acquittée, sans doute parce qu'elle n'était pas coupable, mais peut-être aussi parce qu'elle avait pour amis Montesquieu, Fontenelle et Clément XIV[247], sans compter tous ses anciens amants.[248]

Le caractère pour le moins hétéroclite des intercesseurs laisse perplexe, mais seule compte en fait l'allégation selon laquelle Mme de Tencin était peut-être, finalement, coupable. Sainte-Beuve, sans citer précisément l'affaire de l'ancien amant, laisse lui aussi planer le doute et s'indigne :

> Femme peu estimable, et dont quelques actions même sont voisines du crime, on se trouvait pris à son air de douceur et presque de bonté, si on l'approchait.[249]

Un autre cliché qui revient souvent, c'est l'héroïsme dont Mme de Tencin aurait fait preuve en quittant sa vie d'intrigue et de débauche pour « entrer en littérature », que ce soit par ses œuvres, publiées sur le tard – elle a quarante-six ans lorsque paraissent les Mémoires du comte de Comminge – ou par son salon. Les cinq étapes de la vie de Mme de Tencin dessinées par Delandine[250] sont souvent réparties en deux grandes périodes, la seconde ne comprenant que l'épisode des récits et du salon. Louis-Simon Auger écrit :

---

[246] *Les Femmes du temps passé, op. cit.*, p. 95.
[247] *Sic.* C'est bien sûr Benoît XIV qui est l'ami des Tencin ; Clément XIV n'a été pape qu'après la mort de Mme de Tencin, de 1769 à 1774.
[248] *Les Femmes du temps passé, op. cit.*, p. 96.
[249] *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, t. II, 3e éd. revue et corrigée, 1858 [1ère éd. 1851], p. 314.
[250] Cf. *supra* p. 60.

> La seconde moitié de sa vie fut aussi tranquille, aussi régulière que la première avait été inconsidérée et orageuse.[251]

Mais Étienne lui refuse même cet assagissement tardif :

> M. Auger, dans une notice pleine d'élégance et de goût sur cette femme célèbre[252], semble croire que la seconde moitié de sa vie fut aussi exempte d'intrigues que la première avait été troublée par les orages de l'ambition et de l'amour.
>
> C'est de la part de ce critique exact une erreur qui ne peut s'expliquer que par cette séduction que le talent exerce même sur le jugement le plus sain.[253]

Signalons également le chapitre grossièrement erroné que consacre Paul de Musset à Mme de Tencin dans son ouvrage Femmes de la Régence, Galerie de portraits, qui invente des dialogues, donne La Princesse de Clèves pour un de ses récits, et affirme que le roman qu'il a préféré dans son œuvre, c'est Les Peines de l'Amour…[254]

Comme on l'a vu avec Delandine, un certain nombre d'anecdotes émaillent le récit de la vie de Mme de Tencin, ce sont là aussi des points de passage obligés pour les biographes : par exemple les « Bêtes », la « ménagerie » et les aunes de velours ; le mot que Mme de Tencin aurait dit à Fontenelle : « Ce n'est pas un cœur que vous avez là, c'est de la cervelle, comme dans la tête »[255] ; les conseils donnés à Marmontel de ne pas vivre de sa plume et d'avoir des

---

[251] Article « TENCIN (Claudine Alexandrine GUERIN DE) », *in Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus et leurs crimes. Ouvrage entièrement neuf, rédigé par une Société de gens de Lettres et de savants,* Paris, L. G. Michaud, 1826, t. 45, p. 127.

[252] Étienne veut parler ici de la « Notice sur la vie et les ouvrages de Mme de Tencin », formant préface aux *Œuvres de Mesdames de La Fayette et de Tencin*, Paris, Colnet, an XII (1804), t. IV, pp. 1-18, dans laquelle l'idée citée précédemment est développée sur un paragraphe entier (pp. 8-9).

[253] « Notice », *in Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines, op. cit.*, p. lvii.

[254] « Claudine de Tencin », 4e éd. revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1858 [1ère éd. 1848], pp. 272-273.

[255] Ce mot vient de l'abbé Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *in Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de MM. de Fontenelle et de La Motte. Tirés du « Mercure de France », 1756, 1757 et 1758. Et du*

amies plutôt que des amis[256] ; le mot qu'elle aurait dit à son confesseur avant de mourir, vraisemblablement apocryphe : « J'ai été jeune, jolie ; on me l'a dit souvent, et j'ai eu la faiblesse de le croire toujours : jugez, et ne me refusez pas votre bénédiction »[257]. Arrêtons-nous un instant sur un autre élément qui revient souvent, et qui n'appartient pas à proprement parler à la biographie de Mme de Tencin, mais à son portrait : son cou. La première occurrence se trouve dans les Mélanges historiques de Bois-Jourdain :

> Elle était grande, avait le cou long et bien fait, la bouche un peu grande mais fraîche […].[258]

Jean Sareil affirme que cette description correspond au portrait de Mme de Tencin figurant sur une toile intitulée Déjeuner au chocolat donné et servi par Mme de Tencin, attribuée à un neveu de Mignard et qu'il date d'après 1714[259]. Mais ce trait va être déformé par les successeurs de Bois-Jourdain. Voilà ce qu'il devient chez Azéma de Montgravier :

> Peut-être un cou un peu trop long, et cependant gracieux et mobile comme celui d'un cygne, détruisait-il un peu l'harmonie de cet ensemble si parfait. [260]

Et chez Jules Bertaut :

---

*Dictionnaire de Moreri, édition de 1759. Par M. l'Abbé Trublet*, seconde édition corrigée et augmentée, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1759, p. 116.

[256] C'est Jean-François Marmontel lui-même qui a raconté cette anecdote dans ses *Mémoires*, éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Guicciardi et Gilles Thierriat, Paris, Mercure de France, 1999, Livre IV, pp. 151-152.

[257] Cité par exemple par Azéma de Montgravier, « Mme de Tencin », art. cité, p. 185.

[258] *Mélanges historiques, satiriques et anecdotiques…, op. cit.*, p. 32.

[259] *Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.,* p. 45.

[260] « Mme de Tencin », art. cité, p. 171.

> Le cou, flexible et long, avait des courbes insinuantes, la bouche, assez grande, était mobile, expressive et fraîche […]. [261]

On voit qu'à la description du cou, plutôt élogieuse chez Bois-Jourdain (seule la bouche est critiquée pour être « un peu grande »), s'attachent des caractérisants négatifs chez les biographes ultérieurs : de « long et bien fait », il devient « un peu trop long, et cependant gracieux et mobile », puis « flexible et long », avec des « courbes insinuantes » ; cette évolution s'accompagne d'une sorte de métaphorisation du cou, qui représente la mobilité, puis le côté sinueux du personnage, en un mot le cou acquiert par métonymie une des caractéristiques principales de la personne entière : l'intrigue. C'est sans doute cela, plus que la longueur réelle ou supposée de ce cou, qui rompt « un peu l'harmonie » de l'ensemble. Mais il y a sans doute plus encore dans ce cou démesuré et presque surnaturel, comparé à celui d'un cygne et pouvant posséder des « courbes insinuantes » : c'est son aspect phallique, qui, lui, rappelle l'autre dimension essentielle de Mme de Tencin aux yeux de ses biographes – la débauche –, de même qu'il peut suggérer l'idée d'une maîtresse-femme, dotée d'un attribut viril. Si de nombreux auteurs de notices ont repris cette description, c'est, nous semble-t-il, parce qu'elle synthétise les deux éléments qui leur paraissent les plus importants chez Mme de Tencin.

Rares sont les biographes qui, jusqu'aux années 1950, oseront aller à contre-courant de cette doxa ; nous avons déjà cité Azéma de Montgravier, qui en appelle à l'indulgence pour Mme de Tencin – tout en la lui refusant pour l'abandon de celui qui deviendra d'Alembert – ; signalons aussi les éloges que fait Goethe dans ses Remarques sur « Le Neveu de Rameau » (qui prend pour argent comptant l'élévation de Mme de Tencin par Diderot au rang d'un génie à l'égal de César) :

> Mme de Tencin est, à dire vrai, la fondatrice de ces nouvelles sociétés parisiennes qui se réunissaient sous l'égide de femmes remarquables. Elle fit preuve des plus grandes qualités dans la sociabilité et dans l'action ; elle

[261] *La Vie littéraire en France au XVIIIe siècle, op. cit.,* p. 36.

> cachait sous des dehors simples de femme bonne la plus profonde connaissance du cœur humain et la plus grande habileté dans les affaires.[262]

Et ajoutons l'auteur anonyme d'une notice de 1846, qui ne signe que « S.C. » et affirme – peut-être plus par ignorance de ce qui s'est écrit jusque là que par désir de réhabiliter l'auteur qu'il présente, tant son éloge forme contraste avec ce qu'on a examiné précédemment :

> […] Mme de Tencin, une de ces femmes comme le XVIIe siècle en a produit plusieurs, d'une exquise sensibilité, pleine de simplicité et de grâce dans les sentiments et le style.[263]

En présentant ces stéréotypes sur Mme de Tencin, nous n'avons pas voulu suggérer qu'ils étaient nécessairement faux, mais souhaité montrer que les biographies la prenant pour objet ont longtemps été parcellaires, partiales et peu rigoureuses. Au lieu de remonter aux sources et d'examiner en historiens les documents dont ils pouvaient disposer sur elle, la plupart des biographes se sont contentés de reprendre des biographies antérieures sans les mettre en doute. Ce faisant, ils dessinèrent un portrait déformé, caricatural, de leur modèle. Mme de Tencin a été copieusement haïe de son vivant, et ces notices reproduisent une image de cette haine plus que de celle qui l'a inspirée. Alors que, tout en admirant son génie médisant, la postérité a su faire la part des choses dans d'autres portraits de Saint-Simon, on a pris pour argent comptant celui de Mme de Tencin, devenue ainsi une sorte d'icône de la Régence.

---

[262] *« Madame de Tencin ist eigentlich die Schifterin der neuen Pariser Gesellschaften, welche sich unter den Augen merkwürdiger Frauen versammelten. Im geselligen und tätigen Leben entwickelte sie die größten Vorzüge ; sie verbarg unter der äußern unscheinbaren Hülle einer gutmütigen Gevatterin die tiefste Menschenkenntnis und das größte Geschick in weltlichen Dingen zu wirken. », Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog "Rameaus Neffe" erwähnt wird, in Sämliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe,* édités par Karl Richter *et al.*, Munich, Carl Hauser, 1985, t. 7, pp. 689-690 [*Rameau's Neffe, Ein Dialog von Diderot, Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe*, Leipzig, G.J. Göschen, 1805]. (La version proposée en français par Saur et Saint-Géniès est plus une adaptation paraphrastique qu'une véritable traduction (*Des hommes célèbres de France au dix-huitième siècle, et de l'état de la littérature et des arts à la même époque…,* Paris, Renouard, 1823, p. 223).)

[263] « Le Comte de Comminges [sic] », *in La Bibliothèque des feuilletons, Recueil de romans, nouvelles et feuilletons*, t. XII, Paris, Boulé, 1845 [corrigé en 1846], n° 36, décembre 1845, p. 380.

Pourtant, comme l'écrit Jean Sareil, « [i]l est certain que […] Mme de Tencin n['est] pas un modèle de vertu, mais elle ne diffère guère de bien des femmes qui vivaient dans la même société qu'elle »[264]. Son principal tort a été d'être trop ambitieuse pour une femme de cette époque, et donc trop célèbre. Sans doute a-t-elle pâti aussi d'avoir été enfermée dans un couvent par ses parents ; il était impossible qu'elle se réhabilitât, aux yeux de la société de l'époque, après sa sortie du cloître ; mais la faute originelle de cette enfermement, fût-elle commune, incombe à ses parents, et non à elle.

Ces stéréotypes mis bout à bout font que la vie de Mme de Tencin finit par ressembler à un roman : nombre de ses biographes en ont fait la remarque, sans prendre conscience que c'était leur propre traitement qui opérait cette transformation. Par exemple, Azéma de Montgravier écrit : « […] les lignes qu'on va lire semblent de prime abord appartenir au roman »[265] ; Adolphe-Mathurin de Lescure affirme qu'aucun des romans de Mme de Tencin ne vaut « en intérêt et en péripéties variées l'histoire de sa vie »[266] ; Arsène Houssaye se distingue toujours par une opinion particulièrement négative : « Quel mauvais livre que sa vie ! »[267]. Il semble même que cette métamorphose en héroïne de roman se perpétue avec le nom, puisque Laurent Versini affirme qu'on a pu voir dans Mme de Merteuil une petite-nièce de Mme de Tencin, Louise-Françoise-Alexandrine Guérin de Tencin, marquise de la Tour du Pin Montauban[268] ; il ajoute :

> Combien il serait tentant pour un amateur de géographie littéraire, ou plutôt de géographie libertine, de rapprocher la chanoinesse de Montfleury, sa petite-nièce et émule, qu'elle aurait déléguée pour servir de modèle à Laclos, les d'Argoult-Montmaur, le passage de Laclos, Saint-Vallier et l'oncle Gagnon, la visite de Casanova à Romans ![269]

---

[264] *Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.,* p. 27.
[265] « Mme de Tencin », art. cité, p. 167.
[266] « Notice », *in* Mme de Tencin, *Mémoires du comte de Comminges* [sic], *Le Siège de Calais*, Paris, A. Quantin, 1885, coll. Petite Bibliothèque de luxe, p. 61.
[267] *Les Femmes du temps passé, op. cit.,* p. 102.
[268] *Laclos et la tradition, Essai sur les sources et la technique des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Klincksieck, 1968, pp. 26-27.
[269] *Ibid.*, p. 31.

Certains auteurs ont, à partir de Mme de Tencin, bel et bien fabriqué des personnages de romans. On sait que sont inspirées de Mme de Tencin la Mme Dorsin de La Vie de Marianne et la Mme de Tonins des Confessions du comte de ***[270]. Pierre Fauchery[271] voit aussi une caricature de Mme de Tencin dans la marquise de Chaves du Gil Blas[272]. À cet égard, il est intéressant d'étudier l'analyse que fait Leo Spitzer de Mme Dorsin, qui serait un être mi-femme mi-homme valant par son esprit plus que par son cœur, contrairement à Mme de Miran (dont on sait que le modèle est Mme de Lambert), femme de cœur ; d'après le stylisticien, pour Marivaux, une femme comme Mme Dorsin synthétiserait les qualités de l'homme et de la femme par son esprit qui « réunit la force virile et la grâce féminine »[273]. Cela rejoint l'idée, déjà aperçue dans les biographies, selon laquelle Mme de Tencin est une maîtresse-femme vivant ses ambitions sociales par l'entremise de son frère.

Mme de Tencin n'échappa pas non plus aux auteurs du grand roman historique du XIXe siècle, qui l'utilisèrent en tant que personnage historique sous son nom. C'est ainsi qu'on la retrouve sous la plume d'Alexandre Dumas, dans un roman qui a pour sujet la conspiration dite de Cellamare, du nom de l'ambassadeur de Philippe V – ourdie en fait par la duchesse du Maine contre le régent –, Le Chevalier d'Harmental ; elle y apparaît d'abord comme une des nombreuses maîtresses du « jeune duc de Richelieu »[274]. Puis Dumas fait d'elle l'une des informatrices de l'abbé Dubois:

---

[270] *Les Confessions du comte de ***, écrites par lui-même à un ami,* Amsterdam, 1741, et édition critique avec introduction et notes par Laurent Versini, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. Société des textes français modernes, 1969. L. Versini n'est cependant pas en faveur d'une clé univoque pour identifier ce personnage, qui, d'après lui, a également eu d'autres modèles, comme Mme de Lambert et Mme du Deffand (cf. n. 63 pp. 202-204).

[271] *La Destinée féminine dans le roman français du dix-huitième siècle, 1713-1807, Essai de gynécomythie romanesque,* Paris, A. Colin, 1972, n. 28 p. 502.

[272] *Histoire de Gil Blas de Santillane,* Paris, Ribou, 1715-1735, et *in Romanciers du XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, t. I.

[273] « À propos de *La Vie de Marianne* (Lettre à M. Georges Poulet) », *in Études de style,* trad. fr., précédé de « Leo Spitzer et la lecture stylistique », par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980 [1ère éd. (en français) dans *Romanische Literaturstudien,* Tübingen, Max Niemeyer, 1959], p. 389.

[274] *Le Chevalier d'Harmental,* préface de Gilbert Sigaux, Genève, Édito-Service, 1968, t. 1, chap. IV, « La chauve-souris », p. 65 [1ère éd. Paris, Dumont, 1842, 4 vol.].

> [Dubois] veillait […] avec un intérêt tout personnel sur les haines et sur les complots qui pouvaient atteindre le prince [le régent], et plus d'une fois, à l'aide d'une contre-police souvent mieux servie que celle du lieutenant général et qui s'étendait, par madame de Tencin, aux plus hauts degrés de l'aristocratie et par la Fillon, aux plus bas étages de la société, il avait déjoué des conspirations dont messire Voyer d'Argenson n'avait pas même entendu souffler mot.[275]

Enfin, Dumas nous montre Mme de Tencin à la fois maîtresse de Richelieu et de Dubois ; il s'agit d'une conversation entre celui qui vient d'être fait archevêque et « la Fillon », au cours de laquelle celle-ci reproche à son interlocuteur de ne plus fréquenter son établissement, contrairement au régent :

> Philippe n'est que régent de France, et je suis archevêque, moi. Tu comprends ? Il me faut une maîtresse à domicile, où je puisse aller sans scandale, comme Mme de Tencin, par exemple.
>
> Oui, qui vous trompe pour Richelieu.
>
> Et qui est-ce qui te dit que ce n'est pas Richelieu qu'elle trompe pour moi, au contraire ?
>
> Ouais ! est-ce qu'elle cumulerait, par hasard, et qu'elle ferait à la fois l'amour et la police ?[276]

Paul Féval fait également une brève allusion à Mme de Tencin au début de son Bossu, comme un des « compagnons de plaisir du régent » au même titre que « le marquis de Cossé, le duc de Brissac, Lafare le poète », « Mme de Royan et la duchesse de Berri »[277]. Il la met en scène plus longuement dans Le Cavalier Fortune, roman qui a le même sujet que Le Chevalier de

---

[275] *Ibid.*, t. 1, chap. XXIII, « L'abbé Dubois », p. 364.
[276] *Ibid.*, t. 2, chap. XXXIII, « Le successeur de Fénelon », p. 149.
[277] *In* Paul Féval Père et Fils *Le Bossu, Le Roman de Lagardère : La Jeunesse du Bossu, Le Bossu, Les Chevauchées de Lagardère, Cocardasse et Passepoil*, présentation par Claude Aziza, Paris, Presses de la Cité, coll. Omnibus, 1991, p. 447 [1ère éd. Paris, 1857].

d'Harmental de Dumas. Présentée comme « l'Égérie de l'abbé Dubois »[278] – encore ! –, elle joue un rôle fort sombre, puisque sous les ordres de l'abbé on l'y voit perdre dans une conspiration, malgré une éphémère hésitation, son ami le duc Richelieu – en fait le cavalier Fortune déguisé, qu'elle prend sans coup férir pour le duc ! Elle troque sa trahison pour un bénéfice pour son frère et cinq cents louis… Elle y est alternativement désignée par son nom et par la périphrase « la chanoinesse » et apparaît « dans son salon », « mollement étendue » sur un « sofa recouvert d'édredon »[279].

Même si l'on peut être choqué par le traitement que lui ont réservé ces romanciers du XIXe siècle, contribuant à diffuser une vision caricaturale du personnage, Mme de Tencin a été la victime d'auteurs bien plus médiocres. Un certain abbé Barthélemi a fait d'elle le personnage d'incroyables Mémoires secrets[280], qui la mettent en scène, sous son nom véritable, dans des « Rêves » prétendument écrits par elle-même « avec M. de Voltaire » (car l'auteur a pris soin de préciser auparavant que « [p]ersonne n'ignore que Mme de Tencin fut longtemps le joujou de M. de Voltaire, qui était bien des fois derrière la toile lorsque cette femme charmante écrivait »[281] !), dans des « Entretiens » retraçant ses « tendres liaisons » avec un dénommé Ganganelli, et dans un conte intitulé « Les Cerises ». On lit dans cet ouvrage que Mme de Tencin passa six mois à Rome déguisée en homme pour pouvoir aller au palais pontifical remercier le pape de son bref lui permettant de reprendre la vie civile. Voilà à titre d'exemple (malheureusement représentatif !) un extrait de ce qu'on peut lire dans les « Entretiens » :

> G[ANGANELLI].- Divine Alexandrine ! […] De quelles délices votre âme sera enivrée, lorsque vous verrez ces jeunes bergères au son du tambourin folâtrant sous l'ombrage, toutes vêtues d'un lin blanc comme la neige des montagnes […]
>
> A[LEXANDRINE]. – C'est sur l'émail de ces prairies. […] Et vous, jeunes bergères, que j'envie votre bonheur ! Lorsque le soleil vient de se précipiter

[278] Paris, Olivier Orban, coll. Les grands conteurs, 1982, p. 102 [1ère éd. Paris, 1868-1869].
[279] *Ibid.*, pp. 386-394.
[280] *Mémoires secrets de Mme de Tencin, Ses tendres liaisons avec Ganganelli, ou L'heureuse découverte relativement à d'Alembert, pour servir de suite aux ouvrages de cette femme estimable. Par M. l'abbé Barthélémi*, s.l., s.n., 1792.
[281] *Ibid.*, 2e partie, p. 6.

> dans l'onde, l'astre des nuits vous éclaire en haut des collines ; sa lumière argentée, se projetant sur les eaux, ajoute encore à vos tendres amours […].[282]

Et l'argument des « Cerises » est le suivant :

> M. de Bouqueron était plus libidineux qu'un carme et un cordelier. Il engagea Mme de Tencin à lui faire porter par sa servante qui était belle comme l'amour une corbeille de cerises. La pauvre fille donna dans le piège. C'est ce qui a donné lieu au conte suivant, que M. Dorat[283] a mis en vers, dans l'espace de cinq à six jours, à la toilette de Mme de Tencin.[284]

On voit que l'auteur construit de véritables fantasmagories à partir de la réputation de Mme de Tencin, dont manifestement il ne sait rien. Un autre ouvrage, paru avant même la mort de Mme de Tencin, était vraisemblablement, d'après son titre, de la même eau : il s'agit de The Adventures and Amours of the Marquis de Noailles and Mademoiselle Tencin d'une certaine Félicité de Biron[285]. De même, en 1847, Marc Fournier et Eugène de Mirecourt publient une œuvre intitulée tout simplement Madame de Tencin, dont le genre hésite entre le roman et la pièce de théâtre : même si l'ouvrage se présente formellement comme un roman et si l'on y entend la voix d'un narrateur, de nombreux passages sont dialogués et l'ouvrage a été représenté pour la première fois, à Paris, au Théâtre-Français, en tant que « drame », le 8 août 1846[286]. On y voit Mme de Tencin manipulée par son frère l'abbé qui la tient à sa merci : lui seul, en effet, sait où se trouve son enfant, mais il ne veut pas le rendre à celle qui est nous montrée comme une mère éplorée… Pour parachever l'idée qu'on peut se faire de cette

---

[282] *Ibid.*, 2e partie, pp. 56-59.
[283] Une note de l'auteur indique qu'« [i]l n'était alors âgé que de douze ans » !
[284] *Mémoires secrets…,* n. 1 p. 110 .
[285] Londres, J. Robinson, 1746 ; nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès à cet ouvrage dont nous n'avons repéré qu'une seule référence, à la Bibliothèque nationale d'Australie, sous la cote 3202898.
[286] Marc Fournier, et Charles-Jean-Baptiste Jacquot, dit Eugène de Mirecourt, *Madame de Tencin,* Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1847. Charles-Jean-Baptiste Jacquot (1812-1880) était un feuilletoniste et un écrivain fort prolifique qui connut le succès avec sa série *Les Contemporains,* des biographies satiriques d'hommes politiques, d'écrivains et d'artistes de son temps, ne comptant pas moins de cent volumes.

« œuvre », citons une de ses péripéties : le chantage exercé sur la sœur par le frère, qui lui rendra d'Alembert si elle met Mlle de Pontchartrain (qui est en fait la fille de la nourrice de d'Alembert, achetée à elle par Mme de Pontchartrain au moment où son mari se mourait sans héritier !) dans le lit du roi, alors que Mme de Tencin est au courant de l'amour que d'Alembert (qu'elle ignore son fils) porte à la jeune demoiselle. On l'aura compris, il s'agit dans cette Madame de Tencin d'un tissu d'incohérences grossières brodant sur la réputation de son héroïne.

Certains auteurs perpétuent malheureusement cette mauvaise littérature jusqu'à nos jours ; au début du XXe siècle, Yvonne Loisel écrit « Une soirée chez Mme de Tencin »[287] : il s'agit d'une lettre fictive qu'une jeune mariée venue vivre à Paris écrit à sa sœur célibataire demeurée en province à l'occasion d'une soirée qu'elle a passée chez Mme de Tencin, pendant laquelle Marivaux lit une de ses pièces. En 1972, Roger Judrin fait paraître un dialogue fictif entre Mme de Tencin et d'Alembert, dont l'argument est :

> En 1741, la marquise de Tencin souhaite enfin de reconnaître Jean Le Rond, son bâtard clandestin, qui s'est illustré sous le nom de d'Alembert, et qui vient, à l'âge de 24 ans, d'être reçu à l'Académie des Sciences.[288]

En voilà l'incipit :

> ELLE : Vous êtes mon remords et ma gloire. Faites-moi l'honneur d'être publiquement mon fils.
>
> LUI : L'enfant est sevré, Madame.[289]

---

[287] « Une soirée chez Mme de Tencin », *in Journal de l'Université des annales,* 4e année, t. II, juin - novembre 1910, pp. 705-710.
[288] *Discords*, Paris, Gallimard, 1972, « D'Alembert et Mme de Tencin », pp. 83.
[289] *Ibid.*

Plus loin, l'auteur reprend le mot de Mme de Tencin à Fontenelle pour le mettre dans la bouche du fils s'adressant à sa mère, dans une formulation du reste bien moins percutante : « Votre cervelle vous tint lieu de cœur »[290]. D'autres auteurs, sans se livrer à de tels ridicules, ont également si fort romancé la biographie de Mme de Tencin qu'elle n'a plus grand chose à voir alors avec la vérité historique[291].

Raillée, chansonnée, méprisée de son vivant, perçue comme l'allégorie de la dépravation au XIXe siècle, matière première de personnages engagés dans des fictions grotesques où sa réputation scandaleuse est exploitée sans vergogne, Mme de Tencin n'a pas eu beaucoup de chance avec ceux qui ont voulu écrire sur elle. Mais dès le début du XXe siècle ont paru des biographies plus sérieuses et mieux documentées.

## 3. Les biographies plus récentes

Dans les années 1900, en effet, les choses changent. En 1904 paraît un article visant à éclairer certains détails de la vie de Mme de Tencin grâce à une documentation authentique : A. Prudhomme reproduit les actes de naissance et de baptême de Mme de Tencin et de ses deux frères et deux sœurs, ainsi que l'acte d'association pour la création de la société en commandite qu'elle fonda en 1719[292]. Quelques années plus tard, en 1908, Robert de Beauplan publie un article biographique sérieux dans la Revue du temps présent[293]. Puis, coup

---

[290] *Ibid.*, p. 85.

[291] Nous pensons à J. Christopher Herold, « The Unscrupulous Nun, Madame de Tencin, 1682-1749 », *in Love in Five Temperaments*, Londres, Hamish Hamilton, 1961, pp. 1-51 ; Florica Dulmet, « L'amour, la politique, l'esprit, tiercé d'une femme libre : Madame de Tencin », *in Écrits de Paris, Revue des questions actuelles*, juillet - août 1981, pp. 97-104 ; Serge Grand, *Ces Bonnes Femmes du XVIIIe, Flâneries à travers les salons littéraires*, Paris, Pierre Horay, 1985, pp. 85-93, 101-116 et *passim*. Les titres sont d'ailleurs révélateurs.

[292] « Notes pour servir à l'histoire de Mme de Tencin et de sa famille » *in Bulletin de l'Académie delphinale,* 4e série, t. XVIII, 1904, pp. 296-314. Son acte de baptême sera publié une nouvelle fois par Wilgard-I. Osterode, *in* « La date précise de la naissance de Madame de Tencin », *in Studi Francesi* (Turin), XVI (2-3), 47-48, mai - décembre 1972, pp. 346-347. Ces documents font apparaître que Mme de Tencin est née le 27 avril 1682, a été baptisée le 29 avril de le même année, et a reçu pour prénoms Alexandrine-Claude et non Claudine-Alexandrine.

[293] « Une femme d'intrigues et de lettres au XVIIIe siècle, Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin », *in Revue du temps présent,* 1ère partie, 25 janvier 1908, pp. 236-255, 2nde partie, 25 février 1908.

sur coup paraissent deux biographies qui font encore aujourd'hui autorité : Une vie de femme au XVIIIe siècle, Madame de Tencin (1682-1749) de Pierre-Maurice Masson[294], et Les Guérin de Tencin (1520-1758) de Charles de Coynart[295], ces deux ouvrages ayant été précédés d'articles des mêmes auteurs[296]. Si, d'après leurs titres, le sujet du second ouvrage paraît plus large que celui du premier, l'un comme l'autre sont en fait essentiellement centrés sur Mme de Tencin. Pour la première fois, des biographes de Mme de Tencin prenaient la peine de faire un véritable travail d'historiens et d'établir leur récit sur des bases sûres. Il est difficile d'expliquer ce regain d'intérêt pour la vie de Mme de Tencin au début du XXe siècle ; il n'est pas lié à la publication d'une nouvelle édition de ses œuvres complètes, la dernière datant de 1864 ; tout au plus pouvons-nous observer en 1908 la réédition des Mémoires du comte de Comminge[297]. Le Siège de Calais, lui, n'a pas été réédité depuis 1890[298], Les Malheurs de l'Amour depuis 1865[299], et les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre n'ont pas reparu depuis l'édition originale de 1776, sauf dans les Œuvres complètes. Il est probable en fait que la figure de Mme de Tencin n'a pas cessé de fasciner depuis le XVIIIe siècle – le foisonnement d'écrits biographiques étudiés précédemment tend à le prouver – et, au début du XXe siècle, elle bénéficie elle aussi de la recherche de rigueur scientifique qui marque les études littéraires et de leur orientation biographique et historique, depuis Gustave Lanson et Ferdinand Brunetière.

En 1969 Jean Sareil publie une biographie extrêmement fouillée qui est un peu plus consacrée au cardinal de Tencin qu'à sa sœur, mais que la richesse des sources rend indispensable[300]. Cinq ans plus tard, René Vaillot publie un autre ouvrage biographique[301], qui n'est pas

---

[294] *Op. cit.*
[295] *Op. cit.*
[296] Pierre-Maurice Masson, « Une vie de femme au XVIIIe siècle, Madame de Tencin, d'après des documents nouveaux », *in La Revue des deux mondes,* 5e période, 78e année, 1ère partie : vol. 43, 1er février 1908, pp. 635-656, 2nde partie : vol. 45, 1er juillet 1908, pp. 185-218 ; Charles de Coynart, « Madame de Tencin et La Fresnaye », *in La Revue de Paris,* 17e année, t. I, 1er janvier 1910, pp. 135-148, et « Le salon de Mme de Tencin », *in Journal de l'Université des annales,* 4e année, t. I, n° 5, 10 février 1910, pp. 250-266.
[297] *Mémoires du comte de Comminge,* édition ornée d'un portrait frontispice avec une Introduction par Henri Potez, Paris, Sansot, coll. Petite Bibliothèque Surannée, 1908.
[298] *Mémoires du comte de Comminge, Le Siège de Calais,* nouv. éd., Berlin, Neufeld et Henius, 1890.
[299] *Œuvres choisies de Mme de Tencin. Le Comte de Comminge, suivi des Malheurs de l'amour,* Paris, Renault, coll. Bibliothèque populaire, 1865.
[300] *Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits,* op.cit.
[301] *Qui étaient Mme de Tencin…et le cardinal ?,* préface de Roland Desné, Paris, Le Pavillon - Roger Maria éditeur, 1974.

exempt de dérives romanesques, puisqu'il contient notamment lui aussi des dialogues fictifs ; du reste le préfacier affirme : « Dirai-je que cette biographie se lit comme un roman ? Je bouderais mon plaisir de lecteur si je refusais à René Vaillot ce compliment-là », même si aussitôt après il insiste sur la scientificité de la recherche[302]. Il est certain toutefois que cette biographie est moins rigoureuse que la précédente, pour la comparer à celle qui lui est la plus proche dans le temps. Une controverse eut lieu à la suite de cette publication, car dans la revue Dix-Huitième siècle, Jean Macary publia un compte rendu de l'ouvrage de René Vaillot dans lequel il affirma que ce dernier avait écrit son livre à l'aide de celui de Jean Sareil et de La Diplomatie au 18e siècle d'Émile Bourgeois[303]. René Vaillot s'en défendit et revendiqua ses apports personnels : un ton plus léger, voire humoristique. Jean Macary reconnut ces apports, mais lui reprocha son dédain à propos de l'érudition des autres, et prit la sienne en faute sur un détail. Jean Sareil, à son tour, traita le livre de René Vaillot d'« assez piètre compilation », critiqua ses emprunts multiples et sa bibliographie enflée établie non à la source mais dans son ouvrage à lui, et, lui reconnaissant son ton romancé, trouva contradictoire ce ton et ses prétentions scientifiques d'après lui indues[304].

Il faut croire que Mme de Tencin suscite ce genre d'« emprunts », puisque la dernière en date de ses biographies, publiée par René de Castries en 1987[305], présente certaines similitudes avec l'ouvrage de Charles de Coynart, épuisé à cette date – contrairement à celui de Pierre-Maurice Masson, réédité par Slatkine en 1970 et encore en vente aujourd'hui – malgré un titre nettement plus « vendeur ». Pour être complet sur les écrits biographiques consacrés à Mme de Tencin, signalons le dernier article publié, en 1995, écrit par Chantal Thomas et rigoureusement documenté[306].

Une des universitaires qui s'est intéressée à Mme de Tencin, Margery A. Crumpacker, affirme la nécessité d'une biographie féministe de cet auteur, écrite par une femme, afin de « réévaluer » sa vie, d'en finir avec « toutes ces petites maximes congelées » et de réhabiliter

---

[302] *Ibid.*, préface de Roland Desné, pp. 9-10.
[303] *In Dix-Huitième siècle,* 7, 1975, p. 390.
[304] Les lettres de René Vaillot et de Jean Macary se trouvent dans *Dix-Huitième siècle,* 8, 1976, pp. 533-534 ; celle de Jean Sareil dans *Dix-Huitième siècle,* 9, 1977, p. 489.
[305] *La Scandaleuse Madame de Tencin,* Paris, Perrin, coll. Présence de l'histoire, 1986.
[306] « Madame de Tencin ou la carrière d'une intrigante », *in L'Histoire,* 192, octobre 1995, pp. 66-69

Mme de Tencin par ses œuvres[307]. Malheureusement, Margery A. Crumpacker tente de le faire en prenant ses sources dans l'ouvrage de René Vaillot, que par ailleurs elle critique. Oserons-nous dire que de toute façon nous trouvons douteuse cette nécessité, pensant qu'une biographie objective devrait suffire, quel que soit le sexe de son auteur ?

# II. La réception des œuvres de Mme de Tencin

## 1. Quelques données statistiques

Après avoir vu ce que ses contemporains et ses biographes pensaient de la vie de Mme de Tencin, examinons à présent comment ses œuvres furent reçues. Nous savons déjà que le nombre global de leurs rééditions témoigne d'un très honorable succès public[308]. Très honorable, certes, mais avec une pause d'une cinquantaine d'années pendant laquelle les éditions se tarissent : si l'on met bout à bout les dates des éditions des œuvres de Mme de Tencin, tous titres confondus, on se rend compte que la période « blanche » correspond à la première moitié du XXe siècle (après la dernière édition du XIXe siècle, en 1893, les Mémoires du comte de Comminge reparaissent en 1908, puis seulement en 1950, 1959 et 1969 ; et à la fin du XXe siècle, les éditions Desjonquères rééditent les trois récits achevés de Mme de Tencin, et les Mémoires du comte de Comminge reparaissent parallèlement au Petit Mercure et dans le recueil édité par Raymond Trousson, Romans de femmes du XVIIIe siècle dans la collection « Bouquins » de Robert Laffont). Il est piquant de constater que c'est précisément à ce moment-là que les biographes sérieux de Mme de Tencin se mettent à écrire,

[307] *Three Eighteenth-Century Women Writers : Contravening Authority, Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin (1681 [sic]-1749), Marguerite Jeanne Cordier (Rose de Launay), Baronne de Staal (1684-1750), Stéphanie Félicité Ducrest de Saint-Aubin, Comtesse de Genlis, Marquise de Sillery (1746-1830),* thèse réalisée sous la direction de Renee Waldinger pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, City University of New York (Graduate Faculty in French), 1997, p. 33.
[308] Cf. *supra* pp. 19-21.

comme on vient de le voir. Tout se passe comme si, en cette première moitié de XXe siècle, on s'intéressait moins à l'œuvre et plus à la personne, ce qui n'est en fait qu'un prélude à un regain d'intérêt pour l'œuvre à la fin des années soixante.

D'autres éléments chiffrés peuvent nous aider à prendre la mesure du succès des œuvres de Mme de Tencin de façon un peu plus précise, même si les statistiques concernant l'édition au XVIIIe siècle sont toujours difficiles à établir et incertaines en raison du caractère fragmentaire des données. Françoise Weil a fait le point sur les succès de librairie entre 1728 et 1750 en examinant quatre-vingt-sept catalogues de vente. Elle a établi un premier classement en considérant les titres publiés chaque année, c'est-à-dire par titre et par année de publication (ce classement défavorise donc en principe les œuvres ayant été souvent rééditées pendant la période, et possédant de nombreuses années d'édition différentes) : Le Siège de Calais, dans sa première édition de 1739, arrive en première position, avec trente-quatre exemplaires, devant l'édition de 1733 des Œuvres de Rabelais, dix-neuf exemplaires, l'édition de 1742 des Confessions du comte de *** de Duclos, dix-neuf exemplaires, Pharsamon (édition originale de 1737) de Marivaux, dix-huit exemplaires, et les Mémoires du comte de Comminge, dans l'édition originale de 1735, arrivent en cinquième position avec dix-sept exemplaires[309]. Un second classement regroupe pour chaque titre l'ensemble des éditions : Le Siège de Calais arrive cette fois au troisième rang avec trente-quatre exemplaires (seule l'édition originale étant représentée dans les catalogues dépouillés), derrière les quarante-cinq exemplaires de Tanzaï et Neadarné de Crébillon fils (éditions de 1734, 1735, 1740 et 1743), et les quarante-et-un exemplaires des Aventures de Télémaque de Fénelon (éditions de 1730, 1734, 1737 et 1740), mais devant Gil Blas de Lesage (éditions de 1730, 1732, 1739, 1740 et 1747)[310]. Sur la base de ce classement, deux des œuvres de Mme de Tencin comptent parmi les livres les plus vendus dans la période 1728-1750, et donc probablement les plus lus.

Il est également intéressant de constater que, dans le dépouillement systématique de cinq cents catalogues de bibliothèques parisiennes datés de 1750 à 1780, Daniel Mornet a repéré vingt-neuf exemplaires des Malheurs de l'Amour, chiffre que nous devons confronter aux quatre-vingt-un exemplaires des Lettres d'une Péruvienne (1747) de Mme de Graffigny, aux

[309] *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750, op. cit.*, pp. 551-552.

soixante-dix-huit de Paméla (1742, dans la traduction attribuée, de façon contestée, à l'abbé Prévost) de Richardson, ou encore aux quarante-six des Confessions du comte de *** (1741) de Duclos[311], pour ne parler que des romans, genre le moins représenté, avec seulement un roman sur 38,9 livres, tandis qu'on compte un livre d'histoire sur 3,85[312]. Il est toutefois significatif de trouver le troisième récit de Mme de Tencin figurant encore à une place honorable dans cette recension, qui concerne l'époque de sa première publication. Au vu des deux enquêtes qui précèdent, on peut penser qu'à leur publication, les trois premières œuvres de Mme de Tencin connurent un franc succès.

Pourtant, selon Angus Martin, le succès paraît s'amenuiser ensuite, puisque aucune œuvre de Mme de Tencin ne figure dans ce qu'il appelle son « palmarès » des « Romans et romanciers à succès de 1751 à la Révolution d'après les rééditions »[313], ce qui signifie qu'aucune n'aurait atteint six rééditions dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, son classement n'étant établi que pour les œuvres qui dépassent ce chiffre. Mais, selon notre bibliographie, à cette période, nous avons la publication des œuvres complètes de Mme de Tencin en deux éditions différentes[314], quatre rééditions du Siège de Calais[315], deux autres des Malheurs de l'Amour[316], et l'édition originale des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre. Ainsi, si l'on prend en compte les Œuvres complètes, avec six rééditions en tout, Le Siège de Calais aurait mérité d'entrer dans le classement d'Angus Martin dans la même catégorie que l'Histoire d'Hipolyte (1690) de Mme d'Aulnoy, les Œuvres de Mme de Lafayette, celles de Mme de Gomez, et La Paysanne parvenue (1735-1736) et La Mouche (1736-1738) de Mouhy, œuvres qui comptent entre six et neuf éditions dans la période considérée. De même, en ce qui concerne les Mémoires du comte de Comminge, si nous

---

[310] *Ibid.*, p. 553.
[311] « Les enseignements des bibliothèques privées (1750-1780) », *in Revue d'Histoire Littéraire de la France,* XVII, 1910, p. 461.
[312] *Ibid.*, p. 457.
[313] *In Revue des sciences humaines*, 139, juillet - septembre 1970, pp. 383-389.
[314] *Œuvres de Madame de Tencin*, [édition établie et présentée par Antoine-François Delandine], Amsterdam et Paris, Hôtel Serpente, 1786, 7 vol. in-12 ; *Œuvres de mesd. De La Fayette et de Tencin*, précédées d'observations sur la vie et les écrits de madame de La Fayette par Delandine, et d'un traité sur l'origine des romans [par Huet], Paris, Cuchet, 1786, 3 vol. petit in-12.
[315] En 1781 isolément, avec le récit de Mme de Gomez s'inspirant aussi du siège de Calais en 1765 et dans les *Bibliothèques de campagne* de 1761 et 1766.
[316] En 1761 et 1766.

constatons deux rééditions isolées de ce roman pendant la période[317], nous en comptons sept dans des recueils de romans de type Bibliothèque de campagne ou Recueil de romans historiques[318], et pas moins de dix conjointement au drame à succès que Baculard d'Arnaud a tiré du roman[319] : avec vingt-et-une rééditions en comptant les Œuvres complètes, les Mémoires du comte de Comminge feraient jeu égal avec les œuvres les mieux classées du « palmarès » : les Lettres d'une Péruvienne (1747) de Mme de Graffigny, les Lettres de milady Juliette Catesby (1759) de Mme Riccoboni, Le Diable boiteux (1707) et Gil Blas (1715-1735) de Lesage, les Lettres persanes (1721) de Montesquieu et les Contes moraux de Marmontel (1761).

Passons à présent, après ces considérations quantitatives, à l'aspect qualitatif de la réception des œuvres de Mme de Tencin, et voyons d'abord ce qu'en dirent les échotiers et les critiques de son temps.

## 2. La réception des œuvres de Mme de Tencin à son époque

Commençons par ceux qui ont émis des jugements plutôt négatifs sur son œuvre. L'abbé Prévost formule le sien de façon particulièrement contournée :

> Les Mémoires de Comminges [sic] se sont fait lire de tout le monde avec goût, et passent tout d'une voix pour un livre bien écrit. Quand je ne serais pas convaincu par moi-même de la justice de cet éloge, je n'en conclurais pas moins qu'ils le méritent. Que l'invention y soit stérile ; qu'elle blesse la vraisemblance dans la conclusion bizarre de l'aventure ; qu'elle la blesse encore dans la manière dont cette conclusion est amenée, parce que l'auteur n'a pas donné à la passion des deux amants un caractère assez fort et assez extraordinaire pour la faire juger capable d'une catastrophe si peu attendue ;

[317] En 1783 et 1784.
[318] En 1753, 1760, 1761, 1764, 1766, 1777, 1779 et deux fois en 1785.
[319] En 1764, 1765, 1767, 1768, 1769, 1772, 1774, 1775, 1782, 1784.

> c'est ce qui demeure à discuter entre les critiques : mais il est aussi constant pour moi par le jugement unanime du public que par le mien, que c'est un livre fort bien écrit[320].

Ce sont là de bien curieux éloges, et Prévost semble se cacher derrière l'opinion publique pour exprimer la sienne sans paraître le faire : à cet égard la deuxième phrase est une merveille d'hypocrisie insinuante. Il récidive lorsqu'il évoque, quatre ans plus tard, Le Siège de Calais :

> Combien de livres dans le goût du sien ne l'ont-ils pas précédé ? […] De la vivacité, de l'élégance et de la politesse dans le style, de la pureté dans la diction, du feu dans les images, de la délicatesse dans les sentiments […], je dirais volontiers avec des personnes que je dois respecter, que le Siège de Calais égale la Princesse de Clèves ; si l'auteur s'était autant occupée du soin d'intéresser le cœur, que de celui de plaire à l'esprit ; si l'aventure qui sert de fondement à l'intrigue principale n'avait pas quelque chose d'un peu contraire aux bienséances ; si quelques-uns des caractères avaient un peu de vérité ; si quelques événements étaient mieux fondés ; si les sentiments n'allaient pas quelquefois de la délicatesse au raffinement ; si quelques pensées n'étaient pas plus subtiles que justes, et quelques expressions peu conformes au langage de la nature[321].

On lit dans cet extrait le même respect de l'opinion publique (« des personnes que je dois respecter »), nettement corrigé par la série des conditionnelles qui renverse complètement le jugement positif initial[322].

L'abbé Granet reproche aussi le manque de vraisemblance et de bienséance du Siège de Calais, même s'il le distingue des autres romans, dont il approuve sans réserve la proscription.

---

[320] *Le Pour et Contre, Ouvrage périodique d'un goût nouveau ; dans lequel on s'exprime librement sur tout ce qui peut intéresser la curiosité du Public en matière de Sciences, d'Arts, de Livres, d'Auteurs, etc., sans prendre aucun parti, et offenser personne. Par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité,* Paris, Didot, 1733-1740, 20 vol., t. VII, 1735, p. 292.
[321] *Ibid.*, t. XVII, 1739, pp. 77-78.

« Il est écrit avec beaucoup d'esprit et de délicatesse », écrit-il, mais pose aussitôt deux questions dont on connaît d'avance la réponse : « Mais y a-t-il toujours des mœurs ? Y trouve-t-on toujours de la vraisemblance ? ». Il critique également le nombre des épisodes et les anachronismes.[323]

On retrouve une partie de ces critiques dans les lignes que l'abbé Barral formule à propos des récits de Mme de Tencin :

> Nous avons de cette femme ingénieuse le Siège de Calais, roman écrit avec esprit et élégance, mais trop chargé d'épisodes et d'événements peu vraisemblables, où d'ailleurs la passion est peinte avec trop de licence et trop peu de ménagement pour la pudeur ; les Mémoires de Comminges [sic], dont la fiction est fort peu de chose ; les Malheurs de l'Amour, où l'auteur fait sa propre histoire.[324]

Sous prétexte qu'une grande partie de ce dernier récit se passe dans un couvent, l'abbé Barral en affirme le caractère autobiographique, pourtant à l'évidence faux. Cela n'empêchera pas Louis Mayeul Chaudon de reprendre cette affirmation dans une notice qui ne partage pas que ce jugement erroné avec celle de l'abbé Barral :

> Nous avons d'elle [Mme de Tencin], I. Le Siège de Calais, in-12. C'est un roman écrit avec beaucoup de délicatesse et plein de pensées fines. Certaines idées sont d'une licence enveloppée, des portraits aimables de l'un et de l'autre sexe, mais qui auraient dû être plus contrastés ; beaucoup de tendresse fine dans les expressions ; les monologues et les dialogues courts et passionnés ; une narration moins coulante que précise ; enfin un style souvent aisé et naturel, et ce qu'on appelle le ton de la bonne compagnie ; voilà ce qui en fit le succès. On ferma les yeux sur ses défauts, sur la multitude des épisodes et des

---

[322] L'abbé Prévost ne s'exprime pas sur *Les Malheurs de l'Amour,* puisque cette œuvre a été publiée en 1747 et que *Le Pour et Contre* cesse de paraître en 1740.

[323] *Réflexions sur les ouvrages de litérature* [sic], t. IX, Paris, Briasson, 1739, pp. 49-54.

[324] Article « Claudine-Alexandrine GUERIN DE TENCIN », *in Dictionnaire historique, littéraire et critique, contenant une idée abrégée de la vie et des ouvrages des hommes illustres en tout genre, de tout temps et de tout pays,* t. VI, Avignon, 1759, pp. 430-431.

> personnages, sur la complication des événements, la plupart peu vraisemblables ; enfin sur la conduite moins judicieuse que spirituelle de ce roman ; II. Mémoires de Comminges [sic], qui ne sont bons que pour la forme ; III. Les Malheurs de l'Amour : roman dans lequel on a prétendu qu'elle traçait sa propre histoire.[325]

Voltaire ne s'embarrasse pas de déguiser ses reproches lorsqu'il parle des Malheurs de l'Amour ; il est vrai qu'il s'exprime dans le cadre d'une correspondance privée adressée en italien à Marie-Louise Denis :

> Chère amie, je suis en villégiature à Versailles. […] Il y court un roman dont le titre est Les Malheurs de l'Amour. […] Ce roman, composé par M. Pondeveile […] me paraît un ouvrage froid, insipide et fastidieux.[326]

Mme de Genlis procède de même lorsqu'elle évoque Le Siège de Calais :

> Nous avons de Madame de Tencin plusieurs romans : Le Siège de Calais, dont l'idée principale est révoltante et sans aucune vraisemblance ; mais cette idée

---

[325] Article « TENCIN (Claudine-Alexandrine Guérin de) », *in Nouveau dictionnaire historique-portatif, ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont faits [sic] un nom par des talents, des vertus, des forfaits, des erreurs, etc., etc., depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours : Ouvrage dans lequel on expose sans flatterie et sans amertume, ce que les écrivains les plus impartiaux ont pensé sur le génie, le caractère et les mœurs des hommes célèbres dans tous les genres ; Avec des tables chronologiques pour réduire en corps d'histoire les articles répandus dans le Dictionnaire, Par une Société de gens de Lettres,* t. IV, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1766, p. 336. L'auteur formule un jugement analogue dans sa *Bibliothèque d'un homme de goût, ou Avis sur le choix des meilleurs livres écrits en notre langue sur tous les genres de Sciences et de Littérature ; avec les jugements que les critiques les plus impartiaux ont portés sur les bons ouvrages, qui ont paru depuis le renouvellement des Lettres jusqu'en 1772, Par L.M.D.V., Bibliothécaire de Mgr le Duc de***,* Avignon, Antoine Aubanel, 1772, t. II, p. 248.

[326] *« Carissima, sono il villegiatura a Versailles […] Corre qui un romanzo il cui titolo, è le infelicite dell'amore. […] Questo romanzo composto dal signor Pondeveile […] [m]i pare una insipida e fastidioza freddura. »* (Lettre D3532, *in Les Œuvres Complètes de Voltaire* éd. Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970, t. 94, p. 154.)

> grossière, qui offrait quelque chose de neuf, fit le succès de cet ouvrage d'ailleurs très médiocre ; […]. Le style de tous ses romans est fort commun.[327]

Il est vrai que Mme de Genlis trouve l'abbé Prévost « ennuyeux »…[328]

Les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre semblent avoir suscité peu d'écho à leur parution. Nous en trouvons un compte rendu dans Le Mercure de France de juin 1776, qui souligne leurs défauts en comparant ce récit aux autres œuvres de Mme de Tencin :

> Les Anecdotes du Règne d'Édouard II ne sont pas indignes du nom et du talent de leur célèbre auteur, quoiqu'elles ne soient pas de la même supériorité que ses autres productions. […] L'histoire y est quelquefois suivie et quelquefois déguisée, et même contredite. C'est le défaut de presque toutes les productions de ce genre, qui étaient fort à la mode dans le siècle dernier et qu'on appelait nouvelles historiques. Elles sont passées de mode.[329]

Certains autres critiques ont exprimé des jugements ambivalents sur les œuvres de Mme de Tencin, à mi-chemin entre les reproches qu'on vient de passer en revue et les francs éloges. Desfontaines écrit :

---

[327] *De l'influence des femmes sur la littérature française,…, op. cit.,* p. 150.
[328] *Ibid.*, p. 152.
[329] pp. 137-138. On notera que c'est là le seul jugement à propos des *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre* dans notre revue critique : ce récit n'a presque suscité aucun écho à l'époque de sa publication ; outre cet article, nous n'avons retrouvé qu'un ample résumé de l'œuvre dans la *Bibliothèque universelle des romans…,* avril 1779, 1er vol., pp. 91-124 ; encore fut-il publié, comme on peut le constater, trois ans après le livre. Sans doute les critiques s'intéressaient-ils moins à ce qui n'était pas à part entière une œuvre de Mme de Tencin.

> Depuis quelques années, nous sommes inondés d'une infinité de romans, et il n'y en a pas un seul, qui rappelle le style pur, délicat et ingénieux sans affectation, de Zaïde, et de la Princesse de Clèves. On peut dire que le Comte de Comminge en approche un peu ; je parle précisément de la manière dont il est écrit. Les faits n'y sont point noyés dans des réflexions d'un clinquant métaphysique, d'une longueur et d'une fréquence fastidieuse. […] D'un autre côté ce ne sont point ici des aventures chimériques, qui heurtent grossièrement la vraisemblance, et décèlent un auteur à qui les mœurs du monde, les routes du cœur humain, et les allures du bon esprit sont également inconnues. Enfin je vous invite à lire ce petit ouvrage, et je vous y invite avec le même zèle que je vous exhorte à fuir la lecture de la plupart des romans modernes. Ce n'est pas que celui-ci n'ait des défauts. La fiction est fort peu de chose ; elle est si simple et si commune, qu'on pourrait soupçonner l'auteur de sécheresse et de stérilité. Les deux cousins pères des deux amants, qui paraissent au commencement sur la scène, n'y ont plus par la suite aucune part. Le dénouement surtout est d'une bizarrerie, qui étonne tellement, qu'il ne produit aucun autre effet. Qu'est-ce que cette femme, qui se rend à la T. en habit d'homme, qui est reçue au nombre des religieux de ce monastère, qui en pratique toutes les austérités, et tout cela pour avoir le plaisir d'y voir son jeune et tendre amant faire pénitence de ses péchés, et de la faire comme lui et avec lui. Elle vit sous le même toit sans lui parler, et ne se découvre, que sur le point de mourir. Alors pieusement couchée sur un lit de cendre, elle manifeste son sexe et la fraude à toute la communauté assemblée. En vérité cela est si éloigné du vraisemblable, et même du possible, que je n'en suis aucunement touché. Cependant la pénitente mourante, dit en ce triste état les choses les plus délicates, les plus tendres, les plus attendrissantes ; mais qui dans la supposition ne forment qu'un spectacle et un discours solidement ridicules. Tel est mon sentiment sur cette historiette, à laquelle on prétend qu'une aventure réelle a donné lieu. S'il a fallu absolument faire finir les deux amants à la T. l'auteur devait mieux préparer cette catastrophe étonnante, mieux s'échafauder, et ajuster toutes les circonstances de ce dénouement singulier, avec plus d'art et de vraisemblance.[330]

On voit que l'abbé Barral s'est inspiré de cet article de Desfontaines pour son péremptoire « la fiction est peu de choses » : on ne peut pas dire qu'il ait retenu la quintessence du jugement de Desfontaines en reprenant cette phrase. Ce critique reproche surtout à Mme de Tencin son manque de vraisemblance, tout en louant son style. L'abbé Granet s'est sans doute lui aussi inspiré de cet article, qu'il semble résumer, dans ces lignes moins critiques que ce qu'il écrira pour rendre compte du Siège de Calais :

[330] Lettre XLI, 17 décembre 1735, *in Observations sur les écrits modernes*, t. III, Paris, Chaubert, 1735, pp. 257-

> Jamais il n'a tant paru de romans de toute espèce que dans ce siècle. Entre ceux qui voient depuis peu le jour, les Mémoires du Comte de Comminge, semblent approcher le plus du vrai goût de cette sorte d'ouvrages. La vraisemblance des faits, la pureté du style, les grâces naturelles de la narration, tout y plaît ; il n'y a que le dénouement, dont la singularité blesse. En effet on ne s'attend guère à voir les héros d'un roman terminer leurs aventures à La Trappe.[331]

De même, l'abbé de La Porte semble s'être inspiré de Desfontaines dans la partie de son article consacrée aux Mémoires du comte de Comminge puisqu'il y reprend lui aussi jusqu'à des phrases entières ; en ce qui concerne sa critique du Siège de Calais, il plagie Mayeul Chaudon, qui lui-même prenait modèle sur l'abbé Barral. Ce rapiéçage hétéroclite produit un jugement mitigé[332]. De même, Antoine Sabatier de Castres et Nicolas des Essarts reprennent les critiques de l'abbé Barral via Mayeul Chaudon : une intrigue trop compliquée, et un manque de décence, contrebalancés par des pensées fines et un style rendant la lecture agréable[333].

On trouve enfin des éloges sans mélange à propos des œuvres de Mme de Tencin. Réapparaît ici Voltaire, qui, s'il n'a pas aimé Les Malheurs de l'Amour, avait beaucoup apprécié, quelques années auparavant, Le Siège de Calais :

---

260.

[331] *Bibliothèque française, ou Histoire littéraire de la France,* t. XXII, Seconde partie, Amsterdam, H. du Sauzet, 1736, p. 376.

[332] Lettres XIII, XIV, XV, *in Histoire littéraire des femmes françaises, ou Lettres historiques et critiques contenant un précis de la vie et une analyse raisonnée des ouvrages des femmes qui se sont distinguées dans la littérature française, Par une Société de gens de Lettres,* t. III, Paris, Lacombe, 1769, pp. 222-287.

[333] Abbé Antoine S[abatier] de Castres, article « TENCIN », *in Les Trois Siècles de la Littérature française, ou Tableau de l'esprit de nos écrivains. Depuis François Ier, jusqu'en 1773 : Par M. l'Abbé S*** de Castres,* nouvelle édition, corrigée et augmentée considérablement, Amsterdam, de Hansy, 1774, t. III, pp. 370-372 ; Nicolas-Toussaint Le Moyne, dit des Essarts, *Les Siècles littéraires de la France [, ou Nouveau dictionnaire historique, critique et bibliographique, de tous les Écrivains français morts et vivants, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle],* t. VI, Paris, chez l'Auteur, an IX (1801), et Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp. 189-191.

> Je lis actuellement le Siège de Calais, j'y trouve un style pur et naturel que je cherchais depuis longtemps.[334]

De même, Aubert de la Chesnaye des Bois voit dans ce récit « un excellent portrait de l'amour le plus parfait et le plus épuré »[335].

Formey, à propos des trois œuvres achevées de Mme de Tencin, évoque son plaisir de lecture[336]. Grimm parle de « trois ouvrages pleins d'agrément, de délicatesse et de sentiment »[337]. Delandine, après avoir insisté sur la « décence » du Siège de Calais, afin de répondre aux détracteurs antérieurs, se fait lyrique pour évoquer les Mémoires du comte de Comminge :

> […] voulez-vous livrer votre cœur à cette émotion sombre et profonde, à cette langueur attachante qui fait longtemps rêver, et dispose à la bienfaisance, à l'amitié, à l'amour, à tous les sentiments tendres de la nature, prenez le Comte de Comminges [sic] ; quelle tristesse y respire ! qu'on y trouve à la fois de douleur et de charmes ! que le style en est pénétrant ! […] quel tableau sublime dans l'effroi même qu'il inspire ! comme madame de Tencin en a gravé profondément les traits ! comme elle devait sentir vivement pour peindre ainsi qu'elle l'a fait ![338]

Et, à propos des Malheurs de l'Amour :

---

[334] Lettre D2052, à Jeanne Françoise Quinault, 27 juillet 1739, *in Les Œuvres Complètes de Voltaire, op. cit.*, t. 90, p. 434.

[335] *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général, anglais et français, tant anciens que modernes, adressées à Milady W****, Paris, Gissey, Bordelet & David, 1743, p. 30.

[336] Article VI , « Romans », *in Conseils pour former une bibliothèque peu nombreuse mais choisie*. Nouvelle édition, corrigée et augmentée. Suivie de l'*Introduction générale à l'étude des Sciences et Belles-Lettres* par M. de la Martinière, Berlin, Haude et Spener, 1756, p. 51.

[337] *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.*, t. I [1876], § LXII, p. 385.

[338] « Observations sur les romans, et en particulier sur ceux de Madame de Tencin », préface citée, pp. xxxix-xli.

> Dans les Malheurs de l'Amour règne la même mélancolie, le même intérêt, des situations également déchirantes ; qu'il se garde bien de lire ces deux ouvrages, celui qui, isolé au milieu des paisibles campagnes, peu distrait, sensible et plein de feu, cherche à oublier une femme chérie, dont son cœur se plaint et que son cœur regrette ; qu'on les ôte surtout à la jeune fille qui, avant d'entrer dans le désert d'un monastère, a déjà entrevu celui qu'elle désirerait y voir partager sa solitude.
>
> De pareils écrits portent dans l'âme un attendrissement trop profond. Leur lecture est d'un instant, mais l'émotion qu'ils causent, peut déterminer les goûts et les penchants de toute la vie.[339]

On voit qu'en 1786, Delandine apprécie les récits de Mme de Tencin parce qu'il les perçoit rétrospectivement conformes à l'esthétique de la littérature « sensible » mise à la mode par Baculard d'Arnaud.

Neuf ans après, Mme de Staël qualifiera les Mémoires du comte de Comminge de « chef-d'œuvre », au même titre que La Princesse de Clèves et Paul et Virginie[340]. De même Laharpe écrira cette phrase célèbre :

> Le comte de Comminges [sic], de madame de Tencin, peut être regardé comme le pendant de la Princesse de Clèves.[341]

Et il ajoute :

> Le Siège de Calais et les Malheurs de l'amour sont des romans pleins d'intérêt et de goût.[342]

---

[339] *Ibid.*, pp. xli-xlii.

[340] *Essais sur les fictions, in Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein,* Paris, Firmin-Didot, 1871, t. I, p. 71 [1ère éd. 1795] .

[341] *Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne,* t. VII, Paris, Agasse, an VII (1799), p. 306 ; on trouve le même jugement au t. XIV, Paris, Deterville, 1818, p. 252 [1ère éd. Paris, Agasse, an XII (1804)].

Dans un autre ouvrage, Laharpe affirme que « Mme Riccoboni, et Mme de Tencin qui l'a précédée, a fait beaucoup d'honneur à ce siècle, qui leur doit les meilleurs romans qu'il ait produits, après Marianne et les bons ouvrages de l'abbé Prévost »[343]. Sade associe lui aussi ces deux romancières lorsqu'il écrit :

> Gomez entendait son art, on ne saurait lui refuser ce juste éloge. Mlle de Lussan, Mmes de Tencin, de Graffigny, Élie de Beaumont et Riccoboni la rivalisèrent ; leurs écrits pleins de délicatesse et de goût, honorent assurément leur sexe.[344]

Enfin, si l'on peut juger du succès d'un roman par la lecture qu'en fait le personnage d'un roman d'un autre auteur, alors Le Siège de Calais est susceptible d'obtenir cette consécration au même titre que La Princesse de Clèves, puisque, comme le signale Henri Coulet, « [l]e héros des Causes célèbres de Cythère (ou Le Tribunal de l'amour, 1749), de Bastide, lit La Princesse de Clèves et Le Siège de Calais, qui éveillent sa sensibilité ; il rejette avec dégoût Le Sopha (Crébillon, 1742) »[345].

On ne peut qu'inférer des lignes qui précèdent qu'au XVIIIe siècle l'œuvre de Mme de Tencin fut infiniment moins décriée que sa personne. Même si l'on pouvait trouver trop de complexité à ses intrigues ou quelque indécence à l'argument du Siège de Calais, on louait en général son style, sa délicatesse et le plaisir de lecture que ses ouvrages procuraient. Voyons maintenant ce qu'il en a été pour les siècles suivants.

---

[342] *Ibid.*, t. XIV, p. 253.

[343] *Correspondance littéraire [adressée à Son A. I. Mgr le Grand-Duc, aujourd'hui Empereur de Russie, et à M. le Comte André Schowalow, chambellan de l'Impératrice Catherine II, Depuis 1774 jusqu'à 1789],* Paris, Migneret, 1804-1807, et Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. I, p. 383.

[344] *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans,* Paris, Massé, an VIII (1800), et texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 36.

[345] « Le *topos* du roman corrupteur dans les romans français du XVIIIe siècle », *in* Jan Herman et Paul Pelckmans (eds.), *L'Épreuve du lecteur, Livres et lectures dans le roman d'ancien régime, Actes du VIIIe colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain - Anvers, 19-21 mai 1994,* Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1995, p. 175.

## 3. La réception des œuvres de Mme de Tencin aux XIXe et XXe siècles

Curieusement, nous allons nous apercevoir que ceux qui ont formulé un jugement négatif sur la vie de Mme de Tencin ont pu avoir une opinion opposée à propos de son œuvre, et que l'inverse est possible aussi. Étienne affirme, dans sa notice en tête des Œuvres complètes de Mesdames de Lafayette, de Tencin et de Fontaines :

> Les ouvrages qu'elle a laissés ont été jugés dignes de figurer parmi les modèles du genre, et c'est déjà avoir jugé de leur mérite que de les avoir placés dans le même collection que les romans de madame de Lafayette.[346]

Il ajoute :

> [Les Mémoires du comte de Comminge sont] à coup sûr le chef-d'œuvre de [leur] auteur. Il est peu de romans qui produisent des émotions si vives et si profondes, et qui offrent en même temps des leçons si utiles. […] Les Malheurs de l'Amour et Le Siège de Calais ne sont pas d'un lecture moins attachante […].[347]

Lescure, lui aussi si sévère sur Mme de Tencin, fait quelques réserves sur ses romans, essentiellement dues à une lecture anachronique, puisqu'il espère trouver dans des récits du XVIIIe siècle ce qui se fait à la fin du XIXe, mais affirme qu'ils auraient été admirés par Stendhal :

---

[346] Notice citée, pp. lxxvii-lxxviii.
[347] *Ibid.*, p. lxxix.

> Les romans de Mme de Tencin […] ont été jugés dignes d'être placés au nombre des chefs-d'œuvre de la littérature française et de la littérature féminine du XVIIIe siècle. Sans doute, ils répondent peu à notre type et à notre idéal contemporain, en matière de roman. [L'auteur critique alors la forme des mémoires, le manque d'action, de dialogue, de couleur locale et de descriptions.] Mais il [Stendhal] y eût trouvé, s'il s'en fût soucié, une variété d'aventures, un art de nouer l'intrigue, une études des caractères, une expérience des passions, une subtilité d'analyse, une éloquence du sentiment, un charme du style […].[348]

Abel Villemain, qui traite Mme de Tencin de prostituée, n'hésite pas à écrire :

> Quoi qu'il en soit, dans les agitations ou le calme de sa longue vie, madame de Tencin écrivit quelques romans pleins de charme. Il n'y a besoin de dire que l'amour en est le sujet et l'âme. C'est, du reste, l'élégance et l'imagination sensible de madame de Lafayette, mais avec quelque chose de moins réservé, de moins sage. […] [P]our le goût, la passion, le naturel, rien ne surpasse les Mémoires du comte de Comminges [sic]. […] La dernière scène est d'un pathétique admirable. [Il raconte cette scène.] A-t-on jamais imaginé situation plus touchante ? […] Le roman du Comte de Comminges est resté le plus beau titre littéraire des femmes dans le dix-huitième siècle.[349]

Paul Morillot poursuit ces éloges en affirmant que « les Mémoires du comte de Comminge sont dans leur genre un vrai petit chef-d'œuvre. […] Le dénouement est lugubre, mais plein de grandeur et de poésie ; […] ces pages […] peuvent compter parmi les plus belles qu'ait produites le roman au XVIIIe siècle »[350]. De même, Victor Du Bled, qui reproche aussi à Mme de Tencin ses intrigues et ses bassesses, écrit :

---

[348] Notice citée, pp. 61-62.
[349] *Cours de littérature française, Tableau du dix-huitième siècle, op. cit.*, p. 318.

> [Mme de Tencin] s'occupe-t-elle de littérature, elle donne le meilleur roman qu'une femme ait écrit au XVIIIe siècle, le seul qu'on ait pu, sans trop d'exagération, comparer à La Princesse de Clèves.[351]

Il loue en particulier son style « pur, naturel, délicat », « cette puissance dramatique, qui crée les incidents et les enchaîne avec une forte logique, l'art de peindre en raccourci, de mettre dans une phrase une grande somme d'émotions. »[352]

Mais quelques voix discordantes s'élèvent pour rompre l'harmonie de ce concert d'éloges. Sainte-Beuve, on l'a vu, n'aimait pas Mme de Tencin ; il n'aime pas non plus ses œuvres, qu'il qualifie d'« histoires sentimentales et romanesques »[353], critique qu'on retrouve chez son biographe Charles de Coynart, qui affirme : « Ses œuvres paraissent fades aujourd'hui ; l'invention romanesque y est gâtée par une sentimentalité un peu trop affectée »[354]. De même, Morris Bishop met l'accent sur l'aspect sentimental qu'il croit distinguer chez Mme de Tencin : « Ses loisirs, elles les remplissait avec la littérature, le recours de ceux qui s'ennuient. Ses quatre romans sentimentaux, elle les remplit avec les malheurs verbeux d'amants séparés par des malentendus, de fausses identités et les cruautés du ciel »[355]. Avec Morris Bishop, on passe insensiblement de l'accusation de sentimentalisme à celle d'aligner des clichés romanesques ; Christopher J. Herold a aussi émis cette critique, en affirmant que les récits de Mme de Tencin étaient de pâles et lointaines imitations de La Princesse de Clèves, écrits « avec froideur et convention », sur la base de « situations en réserve dans la

---

[350] *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, Lectures et esquisses,* Paris, G. Masson, 1892, pp. 176-177.
[351] « Les salons du XVIIIe siècle, Mme de Tencin », *in La Nouvelle Revue,* CX, 1898, p. 653.
[352] *Ibid.,* p. 672.
[353] *Causeries du lundi, op. cit.,* t. II, p. 314.
[354] « Madame de Tencin et La Fresnaye », art. cité, p. 135.
[355] *« Her leisure she filled with literature, the recourse of the bored. Her four sentimental novels she filled with the wordy woes of lovers parted with misunderstandings, mistaken identities, and the cruelties of the sky. »* (« The Liberation of Mme de Tencin » *in Horizon* (New York), XIII, 3, été 1971, p. 56. La première phrase ne manque pas de piquant !)

littérature de l'époque »[356]. Jean d'Elbée affirme qu'il faut du courage pour lire ces récits[357], ce qui tendrait à prouver qu'il ne les a pas lus, et Charles de Coynart, lors d'une conférence, affirme que pour parler de certains passages des romans de Mme de Tencin, il devrait faire sortir les demoiselles[358] ! Ce ne peut être qu'un effet oratoire, car si l'on se demande bien de quels passages il peut s'agir, il est certain que lui a bien lu les récits !

L'autre biographe, Pierre-Maurice Masson, n'est guère élogieux, lui non plus, à propos des œuvres de Mme de Tencin : il critique la fadeur et la multiplicité des personnages, qu'il qualifie d'« ombres décolorées », de « résidus d'espèces », la « pâleur uniforme du récit », le « manque de concentration dans l'intérêt dramatique », la « complication si dense [des] épisodes », un « style déteint et lessivé » ; c'est d'après lui en raison de ce manque de caractère et de relief que Mme de Beaumont a pu sans difficulté prendre la relève de Mme de Tencin pour terminer les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre. Il affirme que Mme de Tencin est « restée volontairement fidèle à tous ces procédés surannés du roman traditionnel » par fidélité à Mme de Lafayette, mais chez elle, contrairement à son illustre devancière, « il n'y a presque ni drame ni lutte intérieure ; chaque roman est plutôt une série de cas sentimentaux reliés entre eux par une intrigue quelconque »[359]. Le seul récit qui trouve quelque grâce à ses yeux est Les Malheurs de l'Amour :

> Qu'on lise surtout Les Malheurs de l'Amour. Ce n'est point un chef-d'œuvre, mais c'est une œuvre bien distinguée. Le lecteur moderne n'y sera point choqué par des anachronismes ou des travestissements ridicules. L'« histoire » en est absente et les invraisemblances plus discrètes. L'intérêt dramatique y est médiocre, presque nul ; mais, au contact des événements, la mélancolie amoureuse y prend toutes les nuances ; et la courbe des sentiments instables y est suivie d'un trait léger, délicat et sûr.[360]

---

[356] *« She writes coldly, conventionnaly » ; « stock situations in the literature of the time. »* (*Love in Five Temperaments, op. cit.*, p. 49.)

[357] « Deux existences politiques au XVIIIe siècle, le cardinal et Mme de Tencin », *in La Revue hebdomadaire,* juillet 1909, p. 616 ; il s'agit d'un compte rendu de la biographie de Pierre-Maurice Masson, *op. cit.*

[358] « Le salon de Mme de Tencin », art. cité, p. 266.

Enfin, Roger Laufer affiche un mépris surprenant à l'égard de Mme de Tencin et, plus généralement, des écrivains féminins du XVIIIe siècle :

> Les grandes demoiselles babillardes, les La Force, L'Héritier, Bernard, les dames d'Aulnoy, de Murat, Durand, d'Auneuil, si elles donnent peu dans le « phébus », s'amusent aux bouts-rimés, aux contes de fées, aux contes historiques. Ce n'est pas manque de talent. On surprend parfois, chez une Mme de Murat, une vigueur et une dureté qui, dans d'autres conditions, auraient pu porter d'autres fruits. […] Cette mauvaise littérature romanesque post-classique, hantée par le modèle de Mme de Lafayette, se poursuivra pâlement chez une Mme de Gomez, une Tencin, une Fontaines, pour recouvrer un soupçon de vie avec une Mlle de Lussan, sous la forme du roman historique.[361]

Roger Laufer refuse à ces « grandes demoiselles babillardes », auxquelles il assimile plus ou moins Mme de Tencin, sa nouvelle catégorie, le « style rococo », et ressuscite pour elles celle dont il vient de récuser la pertinence dans les pages précédentes, le « post-classicisme ».

En somme, aux XIXe et XXe siècles, les avis sont partagés sur l'œuvre de Mme de Tencin. On fait des éloges sur l'émotion que sa lecture procure, son art de nouer les intrigues (qui avait été plutôt décrié au XVIIIe siècle), et la beauté de son style. À l'instar de Laharpe à la fin du XVIIIe siècle, on la compare beaucoup à Mme de Lafayette, souvent pour la louer, parfois pour la critiquer : l'auteur de La Princesse de Clèves est perçu à la fois comme l'inventeur du canon du roman classique, et comme un modèle pour Mme de Tencin. Pourtant, les différences ne manquent pas entre ces deux œuvres, comme nous aurons l'occasion de le voir au cours de cette étude. Certains autres critiques reprochent à Mme de Tencin un excès de sentimentalisme, ou un recours trop évident aux topoï du genre romanesque.

Une autre façon de mesurer le succès d'une œuvre ancienne, c'est d'examiner les filiations auxquelles elle a pu donner lieu ; c'est ce que nous allons faire à présent.

---

[359] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, pp. 148-149, 155, 162-163, 166.
[360] *Ibid.*, p. 179.

## 4. La fortune littéraire des œuvres de Mme de Tencin

Le récit le plus lu de Mme de Tencin, les Mémoires du comte de Comminge, a donné naissance à de multiples autres œuvres, qui ont tenté de s'inscrire dans le sillage de son succès. Le premier en date est une « romance » du duc de La Vallière, intitulée « Les infortunées amours du comte de Comminge » et fondée sur la scène finale d'Adélaïde agonisant au milieu des moines trappistes et se livrant à sa confession publique[362]. Ensuite vint le plus connu des adaptateurs du récit de Mme de Tencin, Baculard d'Arnaud, qui, avec son drame Les Amants malheureux ou le Comte de Comminge, publié en 1764[363], créé à Potsdam en 1765 et représenté pour la première fois à Paris le 14 mai 1790 au Théâtre-Français, avec Talma dans le rôle du chevalier d'Orvigni (Dom Gabriel de Bénavidès chez Mme de Tencin), connut lui aussi une réussite éclatante et constitua un des facteurs donnant naissance au genre du mélodrame. Baculard d'Arnaud infléchit le récit de Mme de Tencin dans le sens du sentimentalisme doloriste, larmoyant et moralisateur qui est sa marque de fabrique, en ne retenant que la dernière partie des Mémoires du comte de Comminge, celle qui se passe à La Trappe, et en accumulant les effets pathétiques autour de l'épisode de l'agonie et de la confession d'Adélaïde, qui occupe un acte entier sur les trois. Grimm critique vivement ce drame : « On ne peut guère rien lire de plus mauvais », écrit-il[364]. Baculard reconnaît en tout cas sa dette à l'égard de la romancière puisque dans la plupart des éditions du drame, et en particulier l'édition originale, se trouve reproduit le récit de Mme de Tencin. Dans certaines de ces éditions est également incluse la Lettre du comte de Comminges

---

[361] *Style rococo, style des « Lumières »*, Paris, J. Corti, 1963, p. 17.

[362] *In Le Mercure de France*, mai 1752, pp. 153-162 ; et 1ère partie d'un vol. de 29 p. non paginé portant le titre de la romance, s.l., s.n., 1752 ; et *in* [François-Augustin Paradis de Moncrif (ed.)], *Choix de Chansons, à commencer par celles du comte de Champagne, roi de Navarre, jusques et y compris celles des poètes vivants. Dédié à Madame la Comtesse de Guiche.* Nouvelle édition, s..l., s.n., 1757, pp. 141-152 [1ère éd. 1755] ; et *in* d[e] L[usse] (ed.), *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec airs notés*, s.l., s.n., 1757, pp. 1-16.

[363] *Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge*, drame en trois actes et en vers ; précédé d'un *Discours préliminaire* et suivi des *Mémoires du comte de Comminge*, La Haye et Paris, L'Esclapart, 1764.

[364] *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.*, t. VI [1877], 1er décembre 1764, p. 135.

publiée pour la première fois par Dorat en 1764[365], la même année que la pièce de Baculard. Comme le récit, cette héroïde est fondée sur une analepse, mais la fin du récit de Mme de Tencin est censée connue des lecteurs de l'héroïde. Dorat les avertit : « J'ai choisi, dans la lettre du comte de Comminges, le moment où il vient de perdre sa maîtresse : c'est là que l'âme est déchirée, que les larmes coulent, et que le grand intérêt commence »[366]. Cette héroïde est jugée froide et fausse par Grimm[367], et de faible mérite par Bachaumont[368]. Elle est très déclamatoire et l'auteur multiplie les points d'exclamation et de suspension, signes visibles d'une sensibilité qui manque de mots pour s'exprimer. En 1781, Simonet de Maisonneuve écrit une Héroïde, ou Lettre d'Adélaïde de Lussan au comte de Comminge[369], encore plus mauvaise, dont l'argument est le suivant : « Nous supposons qu'après trois ans de souffrances et de combats, Adélaïde, dans un moment d'ivresse, ne peut retenir son secret. Elle se résout à écrire au comte, qui n'est censé recevoir cette lettre qu'à l'instant où son amante, sur le point de mourir, la lui remet elle-même »[370]. Le style, affirme l'auteur, est celui d'une femme dont « la tête » doit être « exaltée »[371]. Enfin, en 1840, Scribe, Royer et Vaëz reprendront, dans le livret de l'opéra La Favorite[372], la dernière scène des Mémoires du comte de Comminge, en faisant mourir une jeune femme déguisée en moine novice, Léonore[373], sous les yeux de son ancien amant devenu religieux à Saint-Jacques de Compostelle, comme il en avait eu l'intention avant de la rencontrer – contrairement à Comminge.

De façon plus générale, on peut noter qu'à partir des Amants malheureux de Baculard d'Arnaud, le thème du cloître a donné naissance à de nombreux autres drames sombres et

---

[365] Paris, Sébastien Jorry, 1764, et *in Collection complète des Œuvres de M. Dorat,* t. I, Neuchâtel, Société typographique, 1776, pp. 29-42.
[366] *Ibid.*, p. 28.
[367] *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.,* t. VI [1877], 1er décembre 1764, p. 134.
[368] *Mémoires secrets…, op. cit.,* t. II, 1777, pp. 138-139.
[369] Paris, Esprit, 1781.
[370] *Ibid.*, « Avertissement », p. 3.
[371] *Ibid.*
[372] Opéra en 4 actes et 5 tableaux, livret d'Alphonse Royer, Gustave Vaëz et Eugène Scribe, musique de Gaetano Donizetti, représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 2 décembre 1840 ; le livret a été publié à Paris, chez Tresse et Stock, en 1886.
[373] Ce prénom laisse penser que l'influence de Mme de Tencin a transité peut-être non seulement par le drame de Baculard d'Arnaud, mais aussi par Jerningham, qui a écrit un poème s'intitulant *The Funeral of Arabert, Monk of La Trappe,* édité pour la première fois à Londres en 1771, traduit en français la même année, inspiré soit par la dernière scène du récit de Mme de Tencin soit par le drame de Baculard d'Arnaud, et dont l'héroïne se prénomme Leonora dans la version anglaise et Léonore dans la traduction française. Nous reparlerons de ce poème lorsque nous évoquerons l'influence de Mme de Tencin hors de France.

aussi à des héroïdes, comme le remarque Robert Shackleton[374]. Il ajoute qu'à partir des années 1780, on observe une prolifération de livres sur La Trappe[375]. Ce sont des échos lointains du livre en quelque sorte fondateur de Mme de Tencin.

On peut aussi voir dans les Mémoires du comte de Comminge « le premier modèle du roman noir », comme l'écrit Marcel A. Ruff[376] :

> Mme de Tencin complète sa sombre histoire par la plantation d'un décor final si heureusement trouvé qu'il allait devenir presque inséparable du genre. […] Avec son atmosphère de désespoir, ses deux séquestrations, ses malentendus tragiques et la scène funèbre du monastère, on peut dire que cet ouvrage fixe le cadre et les lignes principales du roman noir. Le sombre Benavidès est moins satanique, il est vrai, que jaloux et violent. Aussi ne prétendons-nous pas que toutes les possibilités du genre soient ici épuisées. Mais elles sont offertes, et l'on ne se privera pas de les saisir.[377]

Laurent Versini voit dans cette œuvre la « première époque du roman sombre » et parle même de « pré-sadisme »[378] :

> Cette première époque du roman sombre [celle des romans de Richardson] développe un pré-sadisme qui se manifeste par une brutalité assez simpliste, comme celle de Benavidès dans les Mémoires du comte de Comminges [sic].[379]

---

[374] « The Cloister Theme in French Preromanticism » *in* Will Moore, Rhoda Sutherland et Enid Starkie (eds.), *The French Mind, Studies in honour of Gustave Rudler,* Oxford, Clarendon, 1952, pp. 170-186. Il cite, par exemple, *Euphémie, ou le Triomphe de la religion,* drame de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (Paris, Le Jay, 1768) ; *Éricie ou la Vestale,* drame en trois actes et en vers de Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle (Londres et Paris, chez les libraires qui vendent les nouveautés, 1768) ; *Mélanie,* drame en trois actes et en vers de Jean-François Laharpe (Amsterdam, H. J. J. Wan-Harrewelt, 1770).
[375] *Ibid.,* p. 182.
[376] *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne,* Paris, A. Colin, 1955, et Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 24.
[377] *Ibid.*
[378] *Laclos et la tradition, Essai sur les sources et la technique des « Liaisons dangereuses », op. cit.,* p. 129.
[379] *Ibid.*

De même, René Démoris affirme : « […] derrière Mme de Tencin, se profile une autre ombre : celle de Sade. »[380] On s'aperçoit donc que si Les Mémoires du comte de Comminge n'a directement suscité que des œuvres médiocres[381], des ramifications moins visibles unissent cette œuvre au roman noir, dont l'origine peut ainsi se déplacer d'Angleterre en France, et à Sade, filiation certes plus prestigieuse que celle de Baculard d'Arnaud.

Dans le domaine pictural, le récit de Mme de Tencin (peut-être via le drame de Baculard) a donné naissance à trois œuvres connues (et sans doute à bien d'autres dont nous n'avons pu retrouver trace) : la première est une esquisse de Deshays[382], que Diderot a décrite dans son Salon de 1765[383]. On connaît la deuxième grâce au Salon de 1845 de Baudelaire ; il s'agit d'un tableau de Jean Gigoux[384] intitulé tout simplement Le comte de Comminges. Baudelaire critique le peintre et le tableau évoquant la mort de Manon qu'il présente au Salon de 1845, mais ne fait malheureusement que citer le tableau du comte de Comminges, sans aucun

---

[380] « De l'usage du nom propre : le roman historique au XVIIIe siècle », *in Revue d'Histoire Littéraire de la France,* LXXV, n° 2-3, mars-juin 1975, p. 288.

[381] On peut ajouter à celles qu'on a citées ci-dessus, d'autres œuvres, plus mineures encore, et dont la filiation avec les *Mémoires du comte de Comminge,* certaine, apparaît cependant plus ténue : l'auteur anonyme d'*Adélaïde, ou l'Amour et le repentir,* Anecdote volée (Amsterdam, Changuion, et Paris, J.-P. Costard, 1769), développe aussi le thème du séjour de deux amants dans un couvent (de religieuses et non de moines), même si ici la fin est heureuse ; le roman pastoral *Adèle ou le Malheur* d'Auguste T.D.M. (Montbéliard, Deckherr frères, s.d. [1769 ?]) exploite le décor pyrénéen du récit de Mme de Tencin et le thème du tombeau commun ; Jacques-Marie Boutet de Monvel, avec *Les Victimes cloîtrées,* drame en quatre actes et en prose, représenté pour la première fois au Théâtre de la Nation, au mois de mars 1791 (Bordeaux et Paris, Lepetit, 1792), met l'intrigue de Mme de Tencin au service d'idées républicaines et anticléricales ; et Jean-Edme Paccard, avec *L'Abbaye de La Trappe ou les Révélations nocturnes* (Paris, Pigoreau, 1821), se réfère explicitement au personnage de Mme de Tencin en décrivant son héros comme « un nouveau comte de Comminges » (t. I, p. xi), qui se fait trappiste à cause d'un chagrin d'amour.

[382] Jean-Baptiste-Henri Deshays de Colleville, dit le Romain (1729-1765).

[383] « Deux Esquisses, l'une représentant le comte de Comminges [sic] à La Trappe, l'autre, Artémise au tombeau de son mari. Du même [Jean-Baptiste Deshays]. Oh ma foi, on retrouve ici le génie de l'homme en entier. Ces deux esquisses sont excellentes. La première est pleine de vérité [variante Naigeon : verve], d'intérêt et de pathétique. Le supérieur de La Trappe est debout ; à ses pieds, Adélaïde mourante et couchée sur la cendre ; le comte prosterné et lui baisant la main ; à droite du côté de l'abbé, groupes de moines étonnés ; autour du comte, autres groupes de moines étonnés ; plus à gauche, sur le fond, deux moines étonnés regardent la scène. Ajoutez à cela quelque part un tombeau ; regardez les caractères et les actions de ces moines, et puis vous direz : 'C'est cela qui est vrai... La marquise de Tencin en a fait le roman. Deshays en a fait l'histoire.' » (*In Œuvres complètes,* publiées par Herbert Dieckmann, Robert Mauzi et Jean Varloot, t. XIV, *Salon de 1765, Essais sur la peinture, Beaux-Arts I,* édition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May, Paris, Hermann, 1984, pp. 98-99.)

[384] Jean-François Gigoux (1806-1894). Il acquit la notoriété en 1835 en illustrant le *Gil Blas* de Lesage. Après la mort de Balzac, il vécut avec Mme Hanska.

commentaire[385]. Le troisième est un tableau de Claude Jacquand[386] intitulé Le comte de Comminges reconnaissant Adélaïde, et dont Thackeray rend compte dans The Paris Sketch Book of Mr M. A. Titmarsch and little travels and road-side sketches[387].

Le Siège de Calais a suscité moins d'œuvres ultérieures. Belloy a écrit une tragédie sur le même thème, et portant le même titre, qui fut publiée en 1765 et représentée pour la première fois le 13 février de la même année[388]. L'auteur fait allusion à la nouvelle historique de Mme de Tencin dans sa Préface, sans la nommer, parlant d'un « roman ingénieux que l'on relit encore avec tant de plaisir »[389]. Une autre tragédie a également été publiée en 1765, c'est Les Décius français, ou le Siège de Calais sous Philippe VI, de Durosoi[390], qui lui aussi fait allusion à l'œuvre de Mme de Tencin, sans la nommer non plus, et explique pourquoi il a noué son intrigue d'une façon différente par rapport à la nouvelle[391]. Ces deux pièces exploitent beaucoup plus l'épisode historique qu'elles n'empruntent réellement à Mme de

---

[385] « M. Gigoux nous a procuré le plaisir de relire dans le livret le récit de la Mort de Manon Lescaut. Le tableau est mauvais ; pas de style ; mauvaise composition, mauvaise couleur. Il manque de caractère, il manque de son sujet. Quel est ce Des Grieux ? je ne le connais pas. Je ne reconnais pas non plus là M. Gigoux, que la faveur publique faisait, il y a quelques années, marcher de pair avec les plus sérieux novateurs. M. Gigoux, l'auteur du *Comte de Cominges* [sic], de *François Ier assistant Léonard de Vinci à ses derniers moments* [en fait *Les Derniers Moments de Léonard de Vinci* (1835)], M. Gigoux du *Gil Blas*, M. Gigoux est une réputation que chacun a joyeusement soulevée sur ses épaules. Serait-il donc aujourd'hui embarrassé de sa réputation de peintre ? » (*Salon de 1845, in Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques,* textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et sommaire biographique par Henri Lemaitre, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1990, pp. 53-54.)

[386] Peintre né en 1804 et mort en 1878.

[387] « La *Mort d'Adélaïde de Comminge* [sic] de Jacquand est un beau tableau, ni plus, ni moins. Adélaïde a, semble-t-il, un amant qui est entré dans un monastère de trappistes. Elle l'y a suivi, déguisée en homme, a formulé ses vœux, et lui n'a pas découvert la supercherie avant qu'elle fût sur son lit de mort. Le peintre a raconté cette histoire d'une manière extrêmement plaisante et touchante : le tableau est plein d'*onction* et de grâce mélancolique. Les objets, eux aussi, sont excellemment représentés ; et le ton et la couleur sont très bons. » *(« Jacquand's* Death of Adelaïde de Comminge *[sic] is neither more nor less than beautiful. Adelaïde had, it appears, a lover who betook himself to a convent of Trappists. She followed him thither, disguised as a man, took the vows, and was not discovered by him till on her deathbed. The painter has told this story in a most pleasing and affecting manner : the picture is full of* onction *and melancholy grace. The objects, too, are capitally represented ; and the tone and colour very good », in The Works of W. M. Thackeray,* Londres, Smith and Elder, 1885, t. XVI, p. 56.)

[388] Pierre-Laurent Buirette dit Dormont de Belloy, *Le Siège de Calais*, tragédie, représentée pour la première fois le 13 février 1765, Paris, Ménard et Raymond, coll. Répertoire général du théâtre français, 1818 [1ère éd. Paris, Veuve Duchesne, 1765].

[389] *Ibid.*, p. viii.

[390] Barnabé Farmian de Rosoi, dit Durosoi, *Les Décius français, ou le Siège de Calais sous Philippe VI,* Paris, Robin, 1765.

Tencin[392]. Le regain d'intérêt pour cet épisode de l'histoire de France vingt-six ans après la première parution de l'œuvre de Mme de Tencin, corroboré par la réédition en un seul volume de cette œuvre avec l'Histoire d'Eustache de Saint-Pierre de Mme de Gomez (originellement publié en 1737) cette année-là[393], peut s'expliquer par les circonstances historiques, puisqu'en 1765, le royaume est ébranlé par la guerre de Sept Ans qui s'est terminée deux ans auparavant, et que les deux tragédies glorifient l'héroïsme patriotique français. La pièce de Belloy est bien vue des autorités car, comme le dit Bachaumont : « C'est un sermon monarchique que le gouvernement doit protéger, étendre et faire entendre à toute la nation, s'il est possible »[394]. Grimm, en revanche, n'aime pas cette pièce, qu'il trouve trop longue, dénuée de pathétique, et trop désinvolte dans son traitement de l'histoire[395]. Quant à celle de Durosoi, il est encore plus sévère dans ses critiques : « C'est le plus détestable amphigouri qu'on puisse lire. […] [I]l [Durosoi] fait entendre que M. de Belloy pourrait l'avoir pillée dans les plus beaux morceaux. Il y a aussi loin de M. Durozoy à M. de Belloy que de M. de Belloy à Sophocle »[396]. Un article de Paul d'Estrée, retraçant la vie de Durosoi, qu'il décrit comme très vaniteux, voire mégalomane, raconte que l'accusation de plagiat qu'il proféra à l'encontre de Belloy et des comédiens lui valut de Sartine un ordre d'arrestation et un emprisonnement au For-Lévêque[397]. On peut voir à quel point le sujet du siège de Calais était dans l'air à cette période en considérant que Saurin avait soumis à Diderot un projet de tragédie sur ce thème dès 1760, que ce dernier, selon ses propres termes « renversa » en totalité pour élaborer un projet entièrement nouveau dans un élan d'enthousiasme créateur dont il était coutumier[398]. Notons enfin que dans la livraison de septembre 1782 de la

---

[391] *Ibid.*, Préface, pp. XIX-XX.

[392] Dans la tragédie de Belloy, la fille de Jean de Vienne, Aliénor, se propose comme victime ainsi que Mme de Granson (sans se travestir, toutefois), mais n'est pas agréée à cause de son sexe ; dans celle de Durosoi, c'est Julie, la femme d'Eustache de Saint-Pierre, qui se propose, en se déguisant en homme : c'est là à peu près les seuls points communs qu'on peut trouver. Mais il est probable que les deux dramaturges entendent profiter du succès du récit de Mme de Tencin en utilisant le même épisode qu'elle.

[393] *Le Siège de Calais, nouvelle historique,* augmenté de l'*Histoire d'Eustache de Saint-Pierre, sous le règne de Philippe de Valois, roi de France et de Navarre ; en 1346 et 1347,* nouvelle édition, Amsterdam, 1765.

[394] *Mémoires secrets…, op. cit.,* t. II, 1777, p. 157.

[395] *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.,* t. VI [1877], 15 février 1765, pp. 201-204.

[396] *Ibid.*, p. 204.

[397] « Farmin de Rozoi », *in Revue d'Histoire Littéraire de la France,* XXV, 1918, pp. 216-217.

[398] Cf. l'article de Georges Roth, qui cite le plan de Diderot, ainsi que la lettre à Sophie Volland du 20 septembre 1760 où ce dernier lui fait part de son projet : « Diderot 'renverse' *Le Siège de Calais* de Saurin », *in Studies on Voltaire and the Eighteenth Century,* 2, 1956, pp. 233-240.

Bibliothèque universelle des romans, on trouve une transposition en vers du Siège de Calais de Mme de Tencin[399].

Quant aux Malheurs de l'Amour, cette œuvre a donné lieu à un plagiat intitulé Louise de Valrose ou Mémoires d'une Autrichienne[400], où seuls les noms propres ont été modifiés, et l'histoire de Victorine (c'est-à-dire Eugénie) a été placée à la fin du roman.

En ce qui concerne la diffusion de l'œuvre de Mme de Tencin à l'étranger, les Mémoires du comte de Comminge et Le Siège de Calais ont été assez rapidement traduits – ou plutôt, selon nos critères d'aujourd'hui, adaptés en langue étrangère – et on trouve, du premier, des « traductions-adaptations » vers l'allemand (en 1746 et 1767)[401], l'italien (1754 et 1765), l'anglais (1756, 1760-61, 1764, 1773, 1781, 1781-1782, 1787, 1792, 1818), l'espagnol (1828 et 1836) et même le roumain (1830)[402]. Pour ce qui est du deuxième récit de Mme de Tencin, il a été traduit en anglais l'année qui suivit sa publication originelle en France, c'est-à-dire en 1740, puis en 1751. Une reproduction de l'édition anglaise de 1740 a paru à New York en 1974. Il n'est pas étonnant de constater que la première œuvre traduite de Mme de Tencin fut Le Siège de Calais en langue anglaise, étant donné l'intérêt historique que le public anglais pouvait prendre à ce récit. Branko Aleksić mentionne également une traduction en italien par l'abbé Chiari aussitôt après la parution de l'ouvrage en France, mais nous n'avons pas pu retrouver sa trace[403]. Ce même critique fait part de la « traduction-adaptation » [plagio-

---

[399] *Bibliothèque universelle des romans …,* périodique cité, septembre 1782, pp. 147-162.

[400] *Louise de Valrose ou Mémoires d'une Autrichienne, traduits de l'allemand sur la troisième édition, imprimés à Paris en 1789,* reproduit dans la *Nouvelle Bibliothèque universelle des romans,* t. I, an VI (1798), pp. 151-219. Le rédacteur de cette revue avertit les lecteurs qu'il s'agit d'une « piraterie » qu'il dénonce afin qu'elle ne se reproduise pas (p. 152).

[401] Nous renvoyons à la bibliographie pour les détails concernant ces traductions.

[402] Medeea Freiberg consacre un article à cette traduction-adaptation : « Un roman sentimental français du XVIIIe siècle dans les principautés danubiennes », *in Synthesis* [Bucarest], II, 1975, pp. 125-133 ; elle y affirme que le traducteur, Simion Marcovici, fervent et ascétique défenseur d'une morale sévère, met le texte de Mme de Tencin au service de la vertu et de la religion, comme il le fait du reste avec ses autres traductions d'écrivains français (Massillon, Marmontel, Mably).

[403] « Casanova adapte et préface Madame de Tencin », *in La Revue des deux mondes,* octobre - novembre 2000, pp. 152.

traduzione] par Giacomo Casanova en 1782 : Di aneddoti veneziani militari, ed amorosi del secolo decimoquarto sotto i dogadi di Giovanni Gradenigo, et di Giovanni Dolfin [404] :

> Casanova transpose le siège des Anglais dans la ville française de la nouvelle de Madame de Tencin, en siège hongrois de la possession vénitienne sur la côte dalmate en Illyrie… Le roi Édouard III, qui en 1347 arrachait Calais aux Français de Philippe VI de Valois, devient mutatis mutandis le roi hongrois Ludovic qui arrache la ville dalmate de Nona aux Vénitiens du doge Gradenigo dans les années 1490…[405]

Nous avons également trouvé une traduction en polonais du Siège de Calais, publiée en 1782.

Ces deux récits ont aussi donné naissance à d'autres œuvres à l'étranger, même si, en ce qui concerne l'influence des Mémoires du comte de Comminge, il est difficile de savoir si elle vient directement de l'œuvre de Mme de Tencin, ou bien si elle a fait un détour par le drame de Baculard d'Arnaud, lui aussi répandu à l'étranger à travers de nombreuses traductions. Edward Jerningham a publié en 1771 un long poème intitulé The Funeral of Arabert, Monk of La Trappe[406], racontant l'histoire de Leonora, qui a rejoint, déguisée en homme, son amant devenu trappiste, et assiste peu après à ses funérailles. Ce poème a été traduit en français la même année[407]. Maurice Lévy voit aussi dans les Mémoires du comte de Comminge la source principale du roman d'Ann Radcliffe, A Sicilian Romance[408], ainsi qu'« un prétexte » et « une justification au premier exposé systématique, au premier manifeste connu, de la littérature noire » – il veut parler des Discours préliminaires que Baculard d'Arnaud place en tête de ses

---

[404] Venise, presso Modesto Fenzo, 1782, et *Aneddoti veneziani militari ed amorosi,* prefazione di Folco Portinari, Milan, Serra e Riva, coll. Biblioteca del Minotauro, 1984.
[405] « Casanova adapte et préface Madame de Tencin », art. cité, p. 154.
[406] *Op. cit.*, et *in Poems, moral, elegant and pathetic : viz. "Essay on Man", by Pope; "The Monk of La Trappe", by Jerningham; "The Grave", by Blair ; "An Elegy in A Country Churchyard", by Gray ; "The Hermit of Warkworth", by Percy; and "Original Sonnets", by Helen Maria Williams,* Londres, E. Newbery et Vernor and Hood, 1801, pp. 79-98.
[407] *Les Funérailles d'Arabert, Religieux de La Trappe,* poème traduit de l'anglais de M. Jerningham par M. Peyron, *in* James Hervey, *Méditations d'Hervey,* traduites de l'anglais par M. Le Tourneur, Seconde Partie, Paris, Le Jay, 1771, pp. 191-212.
[408] Londres, T. Hookham, 1790.

éditions des Amants malheureux[409]. Dans le roman d'Ann Radcliffe, en effet, les deux protagonistes se rejoignent au couvent : la jeune fille, Cornelia, s'est faite religieuse parce que le père de son amant s'opposait à leur mariage, et son amant, Angelo, devient prêtre pour être admis dans le couvent comme son confesseur. Mais il ne voulait pas être reconnu de Cornelia, et après l'avoir été, il évite de la voir. La jeune fille meurt de ne pouvoir vivre en même temps son amour et son état de religieuse. D'autres points communs avec le récit de Mme de Tencin peuvent encore être dégagés[410]. Comme on l'a vu précédemment, la première source du roman noir anglais serait donc à chercher en France, chez Mme de Tencin.

David Chandler affirme également qu'une des sources de la pièce de Colman the younger, très populaire et encensée par la critique, The Surrender of Calais[411], jouée pour la première fois le 30 juillet 1791 au Little Theatre de Haymarket, est Le Siège de Calais de Mme de Tencin[412]. Colman se serait servi du dernier quart de la nouvelle, et aussi des œuvres du chroniqueur belge Jehan Le Bel, de Froissart et de la tragédie de Belloy. À la même époque, poursuit David Chandler, John Henry Colls s'est lui aussi inspiré du Siège de Calais pour son opéra Theodore[413], écrit apparemment aux alentours de 1790[414].

En Italie, Benedetto Croce[415] signale qu'en 1789 la troupe du Teatro dei Fiorentini de Naples représenta Il Conte di Commingio, une adaptation dramatique du roman de Mme de Tencin,

---

[409] « Une nouvelle source d'Anne Radcliffe : *Les* [sic] *Mémoires du comte de Comminge* », *in Caliban* (Toulouse), 1, 1964, pp. 149-156.

[410] La séquestration de sa femme par le marquis de Mazzini dans un cachot souterrain ; la proclamation publique, par lui, de sa mort à elle ; un seul domestique tenu informé de la situation ; le départ d'Angelo à la guerre comme Dom Gabriel. Citons également un autre roman « gothique », celui de Matthew Lewis, *The Monk* (Waterford, J. Saunders, 1796), qui, comme son titre l'indique, se passe lui aussi dans un monastère. Mais Lewis va infiniment plus loin que Mme de Tencin et même qu'Ann Radcliffe, puisque dans ce roman un moine capucin, qui à l'origine était un saint homme, est conduit à la dépravation par une femme travestie en novice, et va jusqu'au viol et au meurtre.

[411] *The Surrender of Calais*, a play in three acts, by George Colman the younger, as performed at the Theatre royal, Haymarket, with remarks by Mrs. Inchbald, Londres, Longman, coll. The British Theatre, 1808 [1ère éd. 1791].

[412] « Colman the Younger's *Surrender of Calais* : The French Source », *in Notes and Queries*, vol. 242 [New Series, vol. 44], n° 2, juin 1997, pp. 215-220.

[413] *Poems, and Theodore, an Opera*, Norwich, J. Payne, s.d. [1804].

[414] « Colman the Younger's *Surrender of Calais* : The French Source », art. cité, p. 220.

[415] « Anedotti di storia civile e letteraria - VIII. La trilogia di *Adélaïde e Commingio* e il signor Gualzetti », *in La Critica, Rivista di letteratura, storia e filosofia, diretta da B. Croce* (Naples), année XXVI, fascicule V, (3e série, année II, fascicule V), 20 septembre 1928, pp. 372-377.

écrite sous la forme d'une trilogie par Giacomo Antonio Gualzetti[416], et représentée à de très nombreuses reprises jusqu'au milieu du XIXe siècle dans les théâtres populaires de Naples. Mais, comme l'écrit Benedetto Croce, Gualzetti n'a pas eu le cœur de faire mourir Adélaïde à la fin de la dernière pièce ; il l'a fait quitter La Trappe, confiée par le comte à son père, ce qui semble pour le moins curieux, mais Gualzetti fait triompher la religion sur l'amour profane dans son œuvre, Comminge se jetant dans les bras de Dieu. Les versions jouées ultérieurement furent modifiées par les comédiens pour revenir à une version plus proche du récit de Mme de Tencin – non sans doute par fidélité à un auteur français qu'ils devaient ignorer, mais vraisemblablement dans un souci de cohérence dramatique. On retrouve cette trilogie théâtrale sous forme d'une trilogie d'opéras en 1817-1818[417]. Mais c'est avec Giovanni Pacini et Gaetano Rossi que les Mémoires du comte de Comminge acquirent leurs lettres de noblesse lyrique, grâce à un opéra « semiserio » généralement connu sous le titre Adelaide e Comingio[418], mais également représenté sous ceux de Isabella e Florange[419], Il Comingio[420], ou encore Commingio pittore. Cet opéra fut donné pour la première fois au Teatro Rè de Milan le 30 décembre 1817, et c'est avec lui que Pacini connaît son premier succès[421].

On retrouve cette structure de trilogie en Espagne, où, avant même la traduction des Mémoires du comte de Comminge, une traduction du drame de Baculard d'Arnaud par Manuel Bellosartes, intitulée Los Amantes desgraciados ó el Conde de Cominge, fut publiée à

---

[416] Giacomo Antonio Gualzetti (1772-1800), *Gli Amori di Commingio,* commedia [en cinq actes et en prose] ; *Adelaide Maritata, ossia, Comingio Pittore,* commedia [en cinq actes et en prose] ; *Adelaide e Comingio romiti,* commedia [en cinq actes et en prose], *in Il Teatro Moderno applaudito, ossia Raccolta di Tragedie, Commedie, Drammi e Farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, cosi italiani, come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia,* t. VII, VIII, IX, Venise, s.n., 1796.

[417] Elle a pour compositeur Valentino Fioravanti (1764-1837) et pour librettiste Andrea Leone Tottola : *Gli Amori di Adelaide e Comingio,* opéra en trois actes, représenté pour la première fois en 1817 au Teatro dei Fiorentini de Naples (comme ce fut le cas pour le premier volet de Gualzetti) ; *Adelaide maritata ossia Comingio pittore,* opéra en trois actes, représenté la même année dans le même théâtre, mais qui avait été représenté pour la première fois, sous le titre *Adelaide maritata* le 10 mai 1812 au Teatro Nuovo ; *Adelaide e Comingio romiti, o La Morte di Adelaide,* opéra en deux actes, dont la première représentation eut lieu au Teatro dei Fiorentini le 24 mars 1818 (ultérieurement représenté aussi sous le titre *Comingio Eremita*). Les livrets de ces opéras ont été publiés à Naples en 1840 (cf. Bibliographie).

[418] Florence, Fantosini, s.d. [1820].

[419] Au Teatro Valle à Rome en 1819.

[420] À Florence en 1830.

Madrid en 1791[422]. Selon María Jesús García Garrosa[423] et comme cela se trouve spécifié sur la page de titre, cette traduction forme en quelque sorte le troisième volet (dans la chronologie de l'intrigue, mais le premier à avoir été publié) d'une trilogie dramatique constituée d'œuvres indépendantes mais reliées entre elles par l'histoire imaginée par Mme de Tencin. Le premier volet est une pièce de Comella intitulée Los Amores del Conde de Comminges, représentée pour la première fois en 1797[424], et mettant en scène les premiers épisodes de la relation entre Comminge et Adélaïde de Lussan, dans une intrigue assez éloignée de celle de Mme de Tencin ; elle est assez curieusement dite « traduite de la langue italienne vers l'espagnol », ce qui signifie sans doute qu'elle vient de la première pièce de Giacomo Antonio Gualzetti que nous venons d'évoquer, Gli Amori di Commingio : la référence à l'œuvre de Mme de Tencin est donc fort indirecte. Le deuxième volet, achevant la trilogie, composé par un inconnu signant « N. N. » et s'intitulant Cominge perseguidó, éditée à Barcelone en 1820[425] en même temps et chez le même éditeur que la réédition du troisième volet, est centrée sur ce qui se produit à partir de l'emprisonnement de Comminge dans le château de son père jusqu'à ce qu'il se mette en route pour La Trappe.

On pourrait penser que les adaptations dramatiques italienne et espagnole des Mémoires du comte de Comminge, ont plus pour source le drame de Baculard d'Arnaud que le récit de Mme de Tencin, cependant cette opinion est inexacte puisqu'on sait que Les Amants malheureux ne reprennent que la fin du récit ; les deux premiers volets des trilogies (dans la chronologie de l'histoire racontée) sont donc nécessairement influencés de manière directe par Mme de Tencin. De plus, les noms des personnages et des lieux chez Gualzetti proviennent du

---

[421] Quelque peu oublié aujourd'hui, Giovanni Pacini (1796-1867) fut un compositeur d'opéra fort prolifique, qui connut de brillants succès et acquit une grande notoriété, concurrencée par celles de Bellini et de Donizetti, et éclipsée seulement à la fin de sa vie par celle Verdi.

[422] *Los amantes desgraciados ó el Conde de Cominge,* drama en tres actos, escrito en Frances, por Mr. D'Arnaud, y traducido al castellano por Don Manuel Bellosartes, Tercera parte, Madrid, Librería de Quiroga, 1791, et Barcelone, José Torner, 1820.

[423] « El conde de Comminge : fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y en España », *in Epos, Revista de Filología,* U.N.E.D. [Universidad Nacional de Educación a Distancia] (Madrid), VIII, 1992, pp. 353-375.

[424] Don Luciano Francisco Comella, *Los Amores del Conde de Comminges,* drama en cinco actos [et en vers], traducido libremente del idioma italiano al español, Madrid, Antonio Cruzado, coll. de las majores comedias nuevas que se van representado en los teatros de esta corte, s.n., s.l., s.d. [1797 ?].

[425] *Cominge perseguidó ó sea Los amores del conde de Cominge,* Segunda parte, Drama original en cinco actos y en prosa, tomado el argumento de las Memorias de sui vida, que escribio el mismo por N.N., Barcelone, José Torner, 1820.

récit de Mme de Tencin (il marchese de Benavides, Lorenzo, il cavaliere di Lungunois, il cavaliere di S. Odon, le château en Biscaye, Bagnières).

On peut par conséquent affirmer que les œuvres de Mme de Tencin eurent de nombreux échos hors de France, et, en particulier, que les Mémoires du comte de Comminge exercèrent une véritable influence sur la littérature européenne, agissant comme une sorte de mythe à réécrire ou sur lequel broder. Il nous faut à présent comprendre comment l'œuvre et la vie de Mme de Tencin s'enlacent dans ce que Dominique Maingueneau a appelé la « bio / graphie ».

## III. Bio / graphie de Mme de Tencin

Le concept forgé par Dominique Maingueneau vise à mettre en évidence l'interpénétration de l'œuvre et de la vie chez tout écrivain. Loin d'en revenir à une critique biographique qui expliquerait l'œuvre par la vie, il donne de l'importance au mouvement inverse, en affirmant qu'on peut rendre compte de la vie par l'œuvre ; la vie de l'écrivain est organisée pour que l'œuvre puisse y advenir :

> Ce qu'il faut prendre en compte, ce n'est ni l'œuvre hors de la vie, ni la vie hors de l'œuvre, mais leur difficile étreinte. […] L'existence du créateur se développe en fonction de cette part d'elle-même qu'est l'œuvre déjà accomplie, en cours d'accomplissement, ou à venir.[426]

[426] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 46.

Pour Mme de Tencin, il y a deux façons de rendre compte de cette relation symétrique entre la vie et l'œuvre, selon qu'on considère qu'il existe une analogie entre sa vie et son œuvre, ou bien qu'au contraire cette relation est placée sous le signe du paradoxe.

## 1. Analogie entre la vie et l'œuvre

Nombreux sont les commentateurs qui ont cru percevoir une analogie entre l'existence de Mme de Tencin et ses récits. Étienne et Adolphe-Mathurin de Lescure affirment que le souvenir de sa relation avec Destouches et l'abandon de leur enfant sont perceptibles dans Le Siège de Calais[427]. Camille Leynardier pense que la fin des Malheurs de l'Amour provient de ce même souvenir[428]. Plus généralement, et de manière excessive, Victor Du Bled affirme que ses romans rassemblent « une foule d'aventures qui semblent des confessions à la troisième personne »[429]. Pierre Fauchery écrit qu'« il est impossible de ne pas relier l'omniprésence des thèmes conventuels dans les fictions de Madame de Tencin à l'aventure personnelle de l'ex-chanoinesse, tandis que telle scène d'abandon d'enfant est sans doute à mettre en relation avec un épisode mal élucidé de sa vie intime »[430], même si Isabelle Brouard-Arends souligne le caractère topique du thème de l'enfant abandonné[431], et relativise par là même l'emprunt autobiographique, ce que confirme Raymond Trousson, qui parle d'éléments faisant partie de l'« arsenal romanesque »[432].

Il est certain que Mme de Tencin, comme tout écrivain, a pu utiliser certains éléments autobiographiques dans ses romans, même si ceux-ci font partie des topoï romanesques.

---

[427] Étienne, « Notice », *in Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines*, notice citée, p. xxi ; Adolphe-Mathurin de Lescure, « Notice », *in* Mme de Tencin, *Mémoires du comte de Comminges* [sic], *Le Siège de Calais*, notice citée, p. 33.

[428] « Introduction », *in* Mme de Tencin, *Le Siège de Calais, nouvelle historique ;* suivi du *Comte de Comminges* [sic], introduction citée, p. III.

[429] « Les salons du XVIIIe siècle, Mme de Tencin », art. cité, p. 672.

[430] *La Destinée féminine dans le roman français du dix-huitième siècle, 1713-1807, Essai de gynécomythie romanesque, op. cit.*, p. 98.

[431] *Vie et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 291, 1991, pp. 228-229.

Qu'elle ait réellement vécu ces lieux communs du roman de l'époque ne pouvait que renforcer son aptitude à les utiliser de manière crédible et à produire de l'illusion de vérité grâce à eux. Par exemple, la scène de la prise de voile forcée de Mlle de Roye dans Le Siège de Calais[433] est susceptible de plonger le lecteur dans l'illusion ; elle paraît extrait d'un témoignage véridique plutôt que d'un roman. Il en va de même, quelques pages plus loin, de la scène d'entrevue entre cette jeune fille et sa tante, Mme de Mailly, qui la presse de prendre le voile[434].

Peut-être l'analogie est-elle moins à rechercher dans de tels détails diégétiques que dans le façonnage des personnages féminins. Mme de Tencin met en scène des héroïnes qui résistent (Adélaïde, Mme de Granson, Pauline) ; elle-même est une femme qui résiste, qui ne sait se satisfaire du rôle dévolu aux femmes dans la société de l'époque, ce qui lui vaut, on l'a vu, d'être critiquée, chansonnée, voire exilée. Elle met en scène des héroïnes qui paraissent vertueuses, mais ne le sont pas forcément (Adélaïde, Pauline, Hippolyte) ; elle-même se construit une apparence de respectabilité avec son cénacle ultramontain qui a conduit Saint-Simon à faire d'elle une « mère de l'Église », et, plus tard, avec son salon littéraire qui rassemble les meilleurs esprits du temps. Non que les héroïnes de Mme de Tencin soient des décalques de leur créatrice selon un schéma réducteur et simpliste ; mais son existence l'a amenée à donner naissance à certains personnages féminins et à les inscrire dans certaines intrigues. Nul doute que la crédibilisation de ces héroïnes est assurée par le bagage biographique de leur auteur.

On peut dire aussi, si l'on examine l'autre versant de la relation entre l'élément bio et l'élément graphie, que c'est son œuvre qui a conduit Mme de Tencin à être ce qu'elle fut. Elle a mené cette vie afin de pouvoir peindre de telles héroïnes. De même, pour mettre en place l'illusion de vérité alors même qu'on utilise des topoï éculés qui « font » roman, quoi de mieux que de les vivre, ces topoï, auparavant ? Et, pour être romancière à l'époque de Mme de Tencin, il faut s'inscrire dans un ensemble plus vaste permettant une écriture « associative », d'où son salon. On peut voir dans l'existence qu'a menée Mme de Tencin ce

---

[432] Préface aux *Romans de femmes du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 11.
[433] *Le Siège de Calais*, pp. 118-120.
[434] *Ibid.*, pp. 141-142.

que Dominique Maingueneau appelle une « effectuation bio / graphique »[435] : ses récits s'effectuent dans sa vie. En ce sens, elle devient « fille de ses œuvres », selon une autre expression utilisée par D. Maingueneau[436].

Examinons à présent l'autre hypothèse possible, à savoir que l'œuvre de Mme de Tencin forme un paradoxe par rapport à son existence.

## 2. Dissemblance entre la vie et l'œuvre

Beaucoup de biographes et de critiques soulignent, contrairement à ceux qu'on vient d'évoquer, qu'il n'y a pas de ressemblance entre la vie et l'œuvre de Mme de Tencin. Jean d'Elbée affirme que ses romans « ne sauraient que décevoir l'historien en quête d'une autobiographie »[437]. Son biographe Jean Sareil écrit :

> Mme de Tencin n'éprouve pas le besoin de se raconter et dans ses romans, où les scènes de cloître sont assez nombreuses, elle ne laisse rien apparaître qui puisse être considéré comme un souvenir, une référence personnelle à son passé. […] Un des traits remarquables de ces ouvrages de fiction est l'absence de tout élément autobiographique.[438]

Isabelle Brouard-Arends va plus loin en donnant une interprétation à cette absence de référence autobiographique :

---

[435] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* pp. 53-56.
[436] *Ibid.*, p. 41.
[437] « Deux existences politiques au XVIIIe siècle, le cardinal et Mme de Tencin », art. cité, p. 616.
[438] *Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.,* pp. 27 et 241.

> L'œuvre de Mme de Tencin n'est pas autobiographique, cependant l'importance de situations répétitives (le couvent, la bâtardise) et le rôle qu'elles jouent dans le développement de l'intrigue conduisent à penser que la fiction a servi d'exutoire à une femme qui a sans doute mal vécu une partie de sa vie intime. Les plaintes qu'elle n'a pas pu formuler en public, elle les exprime par le truchement de ses personnages féminins, qui sont moins fautifs que victimes. L'œuvre romanesque de Mme de Tencin est une réhabilitation de l'amour, vécu par un être sincère, innocent et pur. Contre les médisances auxquelles elle s'est trouvée en butte, elle proclame le droit à l'amour, mais en montrant les difficultés, les drames douloureux qui atteignent l'amoureuse candide.[439]

Cette interprétation rejoint ce que Henri Potez a sarcastiquement appelé la « division du travail » chez Mme de Tencin :

> Elle mit dans sa vie de la débauche, du cynisme, du calcul et du bon sens. Par un effet admirable de la division du travail, elle réserva l'extravagance pour ses romans et y déversa le trop-plein de sa sentimentalité.[440]

Ces commentaires, s'appuyant sur la vision stéréotypée de Mme de Tencin qu'on a évoquée, soulignent l'abîme entre la remuante existence de l'auteur et l'innocence, la pureté, la sentimentalité prétendues de ses héroïnes. Sans aller jusqu'à cette caricature – qui prend pour objet aussi bien la vie de Mme de Tencin que ses récits –, on ne peut qu'être frappé, par exemple, par la différence de ton entre la faconde verveuse des lettres qui déroulent l'écheveau des intrigues des autres et tissent la patiente tapisserie des siennes et l'apparente maîtrise toute classique des récits. La différence de ton s'associe bien sûr à une différence de thématique tout aussi flagrante : Mme de Tencin y parle beaucoup moins de conflits entre l'amour et le devoir que de stratégies pour faire arriver son frère et de considérations politico-diplomatiques.

---

[439] *Vie et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle, op. cit.*, pp. 225-226.
[440] « Notice sur Madame de Tencin », *in Mémoires du comte de Comminge,* notice citée, p. 13.

Annie Rivara s'inscrit en faux contre une lecture sentimentaliste des récits de Mme de Tencin, lecture qui paraît en effet d'une naïveté menant au contresens : elle y perçoit au contraire une négation de l'amour et de toute transcendance salvatrice, un « désenchantement fondamental »[441]. Pourtant, cette analyse la conduit aussi à mettre en évidence la différence entre la vie de l'auteur et ses récits :

> On peut s'étonner que la tumultueuse Mme de Tencin censure l'amour avec autant de force. […] La cellule monacale, avouée ou non, est le modèle central autour duquel se construisent ses romans : loi de refus et d'abstinence, contrainte et mortification, découronnées de croyance en un salut positif.[442]

Pour Annie Rivara, la « cellule monacale » est moins un élément autobiographique que l'antithèse de la majeure partie de la vie de Mme de Tencin. Et en effet les biographes s'accordent à dire que même quand elle était au couvent de Montfleury, la jeune Claude ne se pliait guère à des lois austères qui du reste n'étaient pas en vigueur dans ce cloître. Annie Rivara s'étonne donc du contraste entre la vie pleine d'intrigues amoureuses de Mme de Tencin et ses récits qui sont selon elle placés sous le signe d'une austérité morale d'autant plus dure qu'elle ne nourrit aucune espérance transcendante.

Si Henri Coulet fonde son article « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin »[443] sur la dissemblance entre la vie et l'œuvre de cet auteur, il en tire une problématique d'une tout autre portée :

> […] aucune femme écrivain n'a peut-être plus que Mme de Tencin pris part activement et intensément à la vie publique de son temps, et aucune ne semble avoir moins fait passer cette réalité dans ses œuvres. […] Il est vain […] de

---

[441] *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 285, 1991, p. 298.
[442] *Ibid.*, p. 289.
[443] *In Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises,* 46, mai 1994, pp. 31-51, discussion pp. 145-146.

> chercher dans les romans de Mme de Tencin des éléments autobiographiques. […] Mme de Tencin a voulu qu'on se posât des questions sur ses romans : étaient-ils d'elle ? Comment cette femme-là a-t-elle pu écrire ces romans-là ? La disconvenance entre la personnalité de l'auteur et le romanesque de l'œuvre est un élément intégrant de l'œuvre même.[444]

Dans la perspective que propose Henri Coulet, l'œuvre de Mme de Tencin n'est nullement un exutoire à un mal de vivre dont a bien du mal à l'imaginer la victime, ni à une sentimentalité qui n'aurait pu s'épancher dans la vie réelle, mais un paradoxe voulu ; cette hypothèse est fort convaincante. Avec la grille de lecture de Dominique Maingueneau, on peut dire que l'œuvre de Mme de Tencin a organisé sa vie pour qu'un tel paradoxe apparût, pour le rendre possible. Alors l'œuvre s'effectue dans la vie en termes non pas de ressemblance, mais de contraste et d'ambiguïté. Les récits de Mme de Tencin, qui paraissent moralement convenables s'effectuent dans sa vie « inconvenante » afin que le lecteur s'interroge, et, peut-être – comme on le verra bientôt – remette en cause ce conformisme moral apparent. L'illusion se nourrit alors du désaccord souhaité entre la vie et l'œuvre ; Mme de Tencin entraîne ses lecteurs dans l'illusion d'une sentimentalité prétendument candide et sincère, d'une apologie de la soumission féminine et d'un strict respect des règles morales pour mieux fracturer ces pseudo-valeurs à la lumière de la vie qu'elle a menée.

## 3. Une « négociation de l'intenable » entre analogie et dissemblance

Si l'hypothèse d'Henri Coulet – une œuvre voulue en contraste appuyé avec la vie de son auteur – nous paraît séduisante, il n'en reste pas moins qu'on ne peut écarter les traits autobiographiques qui figurent indéniablement dans les récits de Mme de Tencin. Il semble que l'œuvre de Mme de Tencin se construise moins dans le paradoxe d'une dissemblance avec sa vie, comme l'affirme Henri Coulet, que dans une tension entre ressemblance et

[444] *Ibid.*, pp. 31-32, 37, 43.

dissemblance par rapport à son existence. Faisant la part des choses entre le tout-autobiographique de certains critiques et le rejet de tout élément venant de la vie de l'auteur prôné par d'autres, nous en venons à penser que la vérité se situe à mi-chemin, dans un aménagement, voulu par Mme de Tencin, faisant coexister certains apports biographiques et d'autres éléments en décalage manifeste par rapport à sa vie. La bio / graphie de Mme de Tencin se tisse précisément de ce paradoxe qui donne à l'œuvre ce visage et fournit la matière première qui servira à construire l'illusion. Comme l'écrit Dominique Maingueneau, toute œuvre est une « négociation de l'intenable »[445] ; pour Mme de Tencin, cette négociation a pour fin de mêler des éléments qui s'opposent, les premiers ayant pour source la vie de l'auteur, les seconds tout ce qui lui semble contraire.

À la lumière de ces caractéristiques bio / graphiques, nous pouvons examiner maintenant quelle est la position de Mme de Tencin dans le champ littéraire de son époque.

## IV. La position de Mme de Tencin dans le champ littéraire

Comme on sait, la notion de « champ littéraire » a été forgée par Pierre Bourdieu, qui la définit ainsi, après s'être étonné qu'on ne l'ait pas étudiée plus tôt :

> Il est remarquable que ceux qui se sont occupés de faire la science des œuvres, avec les intentions et les présupposés théoriques et méthodologiques les plus différents, ont régulièrement omis de prendre en compte en tant que tels les espaces sociaux dans lesquels se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles et que j'appelle des champs (littéraire, artistique, scientifique, philosophique, etc.). Le champ littéraire […] est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même

[445] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 59.

> temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à préserver ou à transformer ce champ de forces.[446]

La position de Mme de Tencin dans ce champ se définit au moins autant par son salon que par ses œuvres, puisqu'elle ne les signe pas et qu'elles peuvent être perçues comme une sorte de produit collectif du salon tout entier, comme on l'a vu précédemment[447]. Ainsi que l'écrit Jean Sareil, « [c]e salon anticonformiste est […] conservateur ; il correspond à l'opinion que l'on a dans la première moitié du siècle de l'honnête homme »[448]. Il est anticonformiste parce qu'il a à sa tête une femme peu ordinaire possédant une réputation sulfureuse et y faisant régner un air de familière liberté, mais aussi il est conservateur car Mme de Tencin s'appuie sur les forces les plus réactionnaires de la vieille monarchie pour faire arriver son frère ; il n'est pas anodin qu'elle soit si violemment anti-janséniste, alors qu'on sait désormais le rôle qu'ont pris les jansénistes dans la maturation de la Révolution[449]. Marguerite Glotz et Madeleine Maire insistent sur la familiarité qui règne dans le salon de Mme de Tencin :

> De la décence et du bon ton soutenu qui sont de règle chez Mme de Lambert, on se distrait dans la familiarité qui règne chez Mme de Tencin. Ici, l'on visite moins le royaume des idées, mais on suit de plus près l'actualité et l'on s'amuse davantage ; souvent l'on s'efforce de briller, mais on peut aussi négliger sa tenue et son langage.[450]

Autre ambiguïté définissant sa position dans le champ, Mme de Tencin est proche du pouvoir grâce à ses relations avec le cardinal Dubois par exemple et par le biais de ce frère qu'elle a

---

[446] « Le champ littéraire » *in Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, septembre 1991, pp. 4-5.
[447] Cf. *supra* pp. 17-19.
[448] *Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.,* p. 217.
[449] Cf. par exemple l'ouvrage récent de Dale K. Van Kley, *Les Origines religieuses de la Révolution française,* trad. fr., éd. du Seuil, coll. L'Univers historique, 2002, ou encore celui, plus ancien, de Jacques Parguez, *La Bulle Unigenitus et le Jansénisme politique, avant-coureur de la Révolution française,* Paris, Glomeau, 1936.
[450] *Salons du XVIIIe siècle,* Paris, Nouvelles éditions latines, 1949 [1ère éd. Paris, Hachette, coll. De l'Histoire, 1945], p. 88.

tant poussé, mais le pouvoir s'en défie, comme le montre la mesure d'exil qui l'a frappée en 1730, et ses biographes les plus sérieux affirment que si Louis XV n'a fait de son frère qu'un éternel ministre sans portefeuille au statut indéfinissable et toujours plus ou moins maintenu à l'écart, c'était par crainte de la sœur. Mme de Tencin se rêvera toujours plus proche du pouvoir qu'elle ne le sera réellement.

Pour déterminer la position de Mme de Tencin dans le champ, il faut aussi tenir compte, bien entendu, du fait que c'était une femme, à qui ne pouvait être dévolue que la sous-littérature que constituait alors le roman, les « grands genres » étant réservés aux hommes.

Il résulte de tout cela que Mme de Tencin est loin d'occuper dans le champ littéraire de son époque une position prédominante ; anticonformiste par destin mais conservatrice par opportunisme, proche du pouvoir mais surveillée par lui, reléguée dans un genre décrié, elle se situe à la marge. Le seul véritable pouvoir dont elle dispose dans ce champ est celui des nominations à l'Académie où ses relations et son esprit d'intrigue lui font disposer des majorités : elle fit par exemple élire Marivaux le 18 décembre 1742 contre Voltaire, qui dut attendre trois années de plus.

La position de Mme de Tencin est donc, selon l'expression de Dominique Maingueneau, doublement « paratopique » : elle l'est, comme pour tout écrivain, de par son appartenance au champ littéraire :

> L'appartenance au champ littéraire n'est […] pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons **paratopie**.[451]

Mais elle l'est aussi au sein même de ce champ littéraire, du fait de sa position ambiguë de femme, de romancière, d'hôtesse d'un salon, à la fois liée au pouvoir et maintenue à l'écart

[451] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 28. C'est D. Maingueneau qui souligne.

par lui. La marginalité de Mme de Tencin est pour ainsi dire portée au carré : marginale dans la société car appartenant au champ littéraire, et marginale dans le champ littéraire pour toutes les raisons qu'on vient d'évoquer. On imagine alors que la gestion de cette paratopie redoublée a été particulièrement complexe pour Mme de Tencin.

## V. La gestion de sa paratopie par Mme de Tencin

La notion de « paratopie » que Dominique Maingueneau a développée tire son origine des travaux de Pierre Bourdieu sur le champ littéraire. Dans Les Règles de l'art[452], le sociologue parle en effet, à propos de Flaubert et de quelques autres écrivains de la même époque d'un « lieu géométrique des contraires »[453] et affirme leur « souci de se tenir à distance de tous les lieux sociaux »[454]. Plus loin, et ne parlant plus seulement de l'ermite de Croisset mais des écrivains en général, Pierre Bourdieu assimile le champ littéraire et artistique à « un de ces lieux incertains de l'espace social », et montre que l'« identité sociale mal assurée et contradictoire » des écrivains les « prédispose en quelque sorte à occuper la position contradictoire de dominé parmi les dominants »[455]. On retrouve dans ces passages des éléments de la définition de la paratopie par Dominique Maingueneau telle que nous l'avons reproduite ci-dessus.

Tout écrivain doit gérer, par son œuvre, sa position dans ce « lieu incertain » ; pour Mme de Tencin, le problème se pose avec une acuité particulière, comme on vient de le voir. Deux analyses sont possibles quant à la gestion de sa paratopie : on peut penser que Mme de Tencin cherche à masquer l'incertitude et l'ambiguïté de sa position grâce à une œuvre réactionnaire fonctionnant comme un masque. Mais, à l'inverse, on peut également croire que Mme de Tencin distille dans son œuvre des germes discrets de subversion ; le masque est alors en

---

[452] *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éd. du Seuil, coll. Libre Examen, série Politique, 1992.
[453] *Ibid.*, p. 117.
[454] *Ibid.*, p. 118.

quelque sorte interne à l'œuvre : un dispositif est mis en place pour que cette subversion n'apparaisse nullement en surface et ne soit lisible que par un œil exercé.

## 1. La logique du masque

Cette logique suppose une solution de continuité entre l'élément bio et l'élément graphie, et une lecture moralisante des récits de Mme de Tencin, puisque celle-ci aurait souhaité masquer sa vie par une œuvre d'une irréprochable tenue morale.

Il est certain qu'une première lecture peut laisser penser que les récits obéissent à une visée morale. Dans les Mémoires du comte de Comminge, Adélaïde refuse catégoriquement la fuite qu'« ose » lui proposer Comminge ; dans la lettre d'adieu qu'elle lui adresse, elle s'approprie les interdits moraux de la société qui font pourtant son malheur, jusqu'à la négation de son être ; mariée à Bénavidès elle s'en tient scrupuleusement à son devoir jusqu'à refuser de voir son ancien amant déguisé en peintre ; ayant retrouvé Comminge à La Trappe, elle s'interdit de le détourner de ce qu'elle croit être sa piété. Dans Le Siège de Calais, la scène initiale n'est intentionnelle chez aucun des deux protagonistes, et Mme de Granson se refuse à Canaple même après la mort de son mari, veillant à suivre étroitement ce qu'elle considère son devoir. Dans Les Malheurs de l'Amour, Pauline reste strictement fidèle à son mari qu'elle n'aime pas et s'indigne de ses accusations ; sa mort la plonge dans l'affliction. Mais surtout, dans tous ces récits, y compris dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, l'amour est sévèrement condamné : seule source possible de bonheur pour les héroïnes, il les entraîne presque à coup sûr dans la punition, la solitude et la mort.

Cette lecture moralisante, certains l'ont faite. Louis-Simon Auger voit dans les Mémoires du comte de Comminge une « leçon de vertu »[456], et unit ce récit aux Malheurs de l'Amour dans

---

[455] *Ibid.*, pp. 315-316.
[456] « Notice sur la vie et les ouvrages de Mme de Tencin », *in Œuvres de Mesdames de Fontaines et de Tencin*, Paris, Garnier Frères, coll. Bibliothèque amusante, s.d. [1864], p. 125.

leur aptitude commune à offrir « une foule d'instructions salutaires »[457]. Comme l'écrit Franco Piva, cette lecture peut avoir été influencée par les Discours préliminaires de Baculard d'Arnaud à son drame Les Amants malheureux, puisque le dramaturge tirait résolument le récit de Mme de Tencin dans un sens moralisateur et le proclamait dans ses propos préfaciels[458]. Mais ce n'est vraisemblablement pas ce biais qui influence Frederick C. Green lorsqu'il écrit tout de go : « Prévost et Tencin sont absolument moraux dans leurs intentions. Marivaux est plus suspect […] »[459]. Pierre-Maurice Masson, le biographe de Mme de Tencin, affirme clairement le caractère intentionnel du moralisme des récits en y voyant moins un masque qu'une sorte de catharsis pour l'auteur :

> Elle les [ses romans] a écrits […] pour purifier, en quelque sorte, son passé et reconquérir une certaine estime par le sérieux et la distinction de sa plume […].[460]

Plus près de nous, Aron Kibédi-Varga trouve qu'« Adélaïde et le comte sont extrêmement vertueux », au point que « ce qui manque, du point de vue classique aux héros des Mémoires [du comte de Comminge], c'est une faiblesse justifiant leur malheur »[461]. Mais la lecture morale la plus convaincante est celle de Shirley Jones[462], s'inscrivant en faux contre la préface de Jean Decottignies qu'on évoquera ci-dessous et qui affirme la subversivité des Mémoires du comte de Comminge. Shirley Jones insiste sur la vertu d'Adélaïde et la douleur de

---

[457] *Ibid.*, p. 127.

[458] « La *sensibilité* nei *Mémoires du comte de Comminge* di Mme de Tencin », *in* Franco Piva (ed.), *La Sensibilité dans la littérature française au XVIIIe siècle, Actes du Colloque international « La sensibilité dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël », Vérone, 8-10 mai 1997,* Fasano, Schena, coll. Biblioteca della ricerca, Cultura straniera, et Paris, Didier, collection Érudition, 1998, n. 5 p. 143.

[459] *« Prévost and Tencin are absolutely moral in their intentions. Marivaux is more suspect […]. »* (*French Novelists, Manners and Ideas, from the Renaissance to the Revolution,* Londres et Toronto, J. M. Dent and Sons, 1928, p. 161.)

[460] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 140.

[461] « La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIIIe siècle », *in Studies on Voltaire and the Eighteenth Century,* 26 *[Transactions of the First international congress on the Enlightenment III]*, 1963, p. 981.

[462] « Madame de Tencin : An Eighteenth-Century Woman Novelist », *in* Eva Jacobs, W. H. Barber, Jean H. Bloch, F. W. Leakey, Eileen Le Breton (eds.), *Woman and Society in Eighteenth-Century France, Essays in Honour of John Stephenson Spink,* Londres, The Athlone Press, 1979, pp. 207-217.

Comminge, et sur le caractère daté du récit dès sa parution, par rapport aux romans exactement contemporains de Crébillon ou de Duclos – daté car moral. Ce critique qualifie le récit de Mme de Tencin de « précieux », de même que Le Siège de Calais, dans lequel l'héroïne, écrit-elle, est suprêmement vertueuse. D'après Shirley Jones, Mme de Tencin est guidée dans ses récits par un rigoureux conservatisme moral prônant la chasteté pour les femmes, comme le fait Mme de Lambert, qui l'influencerait, et à laquelle Shirley Jones dénie le moindre penchant féministe. D'après elle, Mme de Tencin est une idéaliste qui résume l'attitude des romancières se réfugiant dans la fiction – fût-elle paradoxalement qualifiée d'« historique » – afin de fuir la réalité, cela ayant pour conséquence de proscrire toute discussion sur la place des femmes dans la société et toute velléité subversive.

Tous les commentateurs que nous venons de citer font cette lecture morale sans penser qu'hypocritement Mme de Tencin a une autre visée que ce moralisme même. Ce n'est pas le cas de Chantal Thomas, qui a une façon originale d'aborder ce problème : c'est elle qui utilise la notion de « masque » pour en rendre compte :

> Une telle opposition entre son comportement quotidien [de Mme de Tencin] et son univers fictif n'a rien à voir avec un équilibre de compensation, elle est du côté du masque et de l'impassible. À travers l'artifice d'un modèle d'écriture, Mme de Tencin pratique systématiquement une littérature du désaveu. Ses récits ne disent rien d'autre que la résistance des femmes à ne pas dire, leurs ruses à déjouer les pièges de l'aveu, leur force de solitude et de secret.[463]

Contrairement à Shirley Jones, Chantal Thomas ne pense pas que Mme de Tencin soit sincèrement moralisante ; la lecture qu'elle fait de son œuvre place Mme de Tencin du côté d'une marquise de Merteuil ou de nos post-modernes cyniques d'aujourd'hui qui manipulent leur image publique et en font un écran de fumée – la sophistication des moyens en moins, bien sûr. Le contre-argument qui prendrait appui sur l'anonymat des récits ne tient pas car le

[463] « Les rigueurs de l'amour, Étude sur Mme de Tencin et Stendhal », *in L'Infini,* 12, automne 1985, p. 79. Chantal Thomas reprend cette interprétation dans son article « Madame de Tencin ou la carrière d'une

public instruit que Mme de Tencin voulait leurrer savait bien qui en était l'auteur, même s'il pouvait penser qu'une collaboration avec les neveux avait eu lieu. Ainsi, si Shirley Jones et Chantal Thomas se rejoignent pour affirmer la dimension morale des récits de Mme de Tencin, l'interprétation qu'elles en tirent est opposée, puisque pour la première il s'agit d'une attitude sincère et pour la seconde d'une hypocrisie destinée à masquer sa vie. À l'appui de la logique de Chantal Thomas, on peut citer Philip R. Stewart, qui dans son beau livre Le Masque et la parole, insiste sur l'omniprésence du masque au XVIIIe siècle[464].

Cette gestion de sa paratopie par Mme de Tencin qui induit l'interposition d'un masque vertueux nous aide à comprendre dans quel sens elle a pu orienter la construction de l'illusion dans ses récits. Pour fabriquer ce masque, il lui fallait créer des héroïnes vertueuses, des intrigues où le devoir gouverne les personnages et où à tout coup la vertu sorte triomphante. Le contexte moyenâgeux du Siège de Calais, rappelant l'amour courtois, convient aussi particulièrement à ce dessein. Le je utilisé dans les Mémoires du comte de Comminge, dans Les Malheurs de l'Amour et dans certains épisodes du Siège de Calais et des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre renforce l'illusion du masque. Les intertextes vertueux, comme celui, fondateur, de La Princesse de Clèves, font également partie de cette matière première de l'illusion, de même que le style parfaitement maîtrisé et classique qui est celui de Mme de Tencin dans ses récits – et non dans sa correspondance –, lui aussi issu de celui de Mme de Lafayette.

Mais d'autres ont pu penser que cette lecture morale était erronée et naïve, et que sous cet apparent conformisme se dissimulaient des menées subversives.

## 2. La logique de la subversion larvée

---

intrigante », *in L'Histoire,* 192, octobre 1995, p. 69, et dans sa Préface aux *Mémoires du comte de Comminge* intitulée « La guerre du silence », Paris, Mercure de France, coll. Le petit mercure, 1996, p. 12.

[464] *Le Masque et la parole, Le langage de l'amour au XVIIIe siècle,* Paris, J. Corti, 1973, en particulier le chapitre « Conscience du masque », pp. 79-89.

Cette interprétation de l'œuvre de Mme de Tencin remonte à l'ample et érudite Introduction de Jean Decottignies aux Mémoires du comte de Comminge qu'il a publiés en 1969[465] (un an après 1968 donc), et qui est le point de départ d'une véritable filiation critique, beaucoup plus importante, en nombre, que celle prônant la lecture que nous venons d'évoquer. À partir de ce texte, la plupart des commentateurs de l'œuvre de Mme de Tencin ont adopté cette façon de la percevoir – sans toutefois toujours faire preuve de la même subtilité d'analyse que leur devancier –, et elle semble constituer à l'heure actuelle la doxa critique à propos des récits de Mme de Tencin. Jean Decottignies écrit :

> C'est dans les singularités de l'intrigue, dans de discrètes modifications apportées par Mme de Tencin au cadre habituel de ces récits que réside l'expression d'une insurrection exceptionnellement audacieuse.[466]

Jean Decottignies souligne que l'héroïne des Mémoires du comte de Comminge se marie avec un homme qu'elle-même a choisi, contrairement à ce que veut le « schéma traditionnel ». Il considère qu'un mariage contracté dans ces conditions – épouser de son propre chef un homme détestable par fidélité à un autre – constitue une véritable « profanation » dans laquelle Adélaïde fait triompher son amour pour Comminge. Jean Decottignies rapproche de façon éclairante Adélaïde de Pauline, qui s'écrie, à propos de son mariage avec d'Hacqueville : « N'est-ce pas le tromper que de l'avoir épousé, le cœur rempli de passion pour un autre ? »[467]. Le récit fait aussi la part belle à « l'entrée en religion d'hommes et de femmes dont les intentions ne sont pas pures »[468]. Et c'est dans le cloître que les deux amants violent le grand commandement : « tu n'adoreras que Dieu ». Le dénouement est également sacrilège : la confession d'Adélaïde étale avec complaisance ses aventures au milieu des trappistes, et que dire du père abbé qui permet de réunir les cendres d'un de ses moines et de sa maîtresse ? Il accepte que Comminge ne fasse pas pénitence, et que « son état d'âme, après

[465] « Introduction » citée.
[466] *Ibid.*, p. 79.
[467] *Ibid.*, p. 81.
[468] *Ibid.*, p. 98.

la mort d'Adélaïde, demeure inchangé »[469]. En ce qui concerne le personnage du comte, Mme de Tencin a créé un anti-héros versatile, faible, égoïste et inconsistant, qui s'associe, contrairement à ce que veut le roman conventionnel, aux « forces nocives responsables de l'échec du sentiment »[470]. L'amour est condamné, dans le récit de Mme de Tencin, non pas seulement à cause d'éléments extérieurs au couple, mais dans la personne même de l'amant. Pour toutes ces raisons, Jean Decottignies pense qu'il faut distinguer dans les Mémoires du comte de Comminge une « triple protestation, contre la société, contre la religion et contre l'incompréhension masculine » permettant « de voir en Mme de Tencin l'un des premiers interprètes de ce féminisme qui va s'exprimer de plus en plus dans le genre romanesque »[471].

Cette interprétation, on l'a dit, est vivement combattue par Shirley Jones, qui reproche essentiellement à Jean Decottignies de ne pas voir le caractère topique des Mémoires du comte de Comminge comme des autres récits de Mme de Tencin et de ne pas prendre en compte les données de la tradition littéraire, Prévost ayant par exemple inventé avant elle le héros faible et velléitaire mais sensible ; selon elle, Jean Decottignies n'aperçoit pas dans les carences dénoncées du comte les caractéristiques positives d'une sensibilité qui naît en littérature à cette époque, et donc le nouveau mot d'ordre auquel doivent se plier les romanciers : émouvoir le lecteur. Égaré par une lecture selon elle anachronique, Jean Decottignies voit de la subversion où il n'y a qu'aménagement du récit en vue de provoquer de l'émotion. Pourtant, l'Introduction de Jean Decottignies situe de façon très détaillée et érudite l'œuvre de Mme de Tencin dans l'histoire littéraire, multiplie les rapprochements et les différences avec d'autres œuvres parues depuis le milieu du XVIIe siècle, met en question son caractère topique, et ne méconnaît pas la littérature de la sensibilité qui a abouti au romantisme. L'admonestation de Shirley Jones s'adresserait avec plus de justice à ceux des commentateurs qui ont radicalisé les thèses de Jean Decottignies, les ont arrachées du contexte historique dans lequel évoluait Mme de Tencin et fait d'elle une ultra-féministe prête à l'insurrection, ce qu'à l'évidence elle n'était nullement.

---

[469] *Ibid.*
[470] *Ibid.*, p. 114.
[471] *Ibid.*, p. 117. Jean Decottignies reprend l'ensemble de ces arguments dans son article « Roman et revendication féminine d'après les *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin », *in Roman et Lumières au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Sociales, 1970, pp. 311-320.

De nombreux critiques ont en effet suivi la voie ouverte par Jean Decottignies. Par exemple, Jean Ehrard le cite abondamment dans les pages qu'il consacre à Mme de Tencin dans son ouvrage consacré aux années 1720-1750[472]. La thèse de Patricia A. Sadler[473] force les récits de Mme de Tencin dans le sens d'un féminisme dogmatique et manichéen en les prenant non comme de la fiction mais comme des documents sociologiques. Alice Parker construit un article sur le féminisme de Mme de Tencin et sur ses velléités de pouvoir et de liberté, « bien cachées sous une surface narrative aimablement conventionnelle »[474]. Nancy K. Miller pense que dans les Mémoires du comte de Comminge « les arrangements conventionnels en matière de sexe ou de 'genre' qui sous-tendent les récits prônant le masculin […] sont nettement mis en pièces »[475]. Katharine A. Jensen écrit un article sur la façon dont Mme de Tencin « révise l'économie sexuelle traditionnelle »[476] : selon elle, Mme de Tencin, à travers le narcissisme de Comminge, montre que l'homme refuse d'accorder une subjectivité à la femme, et, partant, qu'elle a le droit d'en revendiquer une. L'article que Jean-Pierre de Beaumarchais consacre à ce récit dans son Dictionnaire des Œuvres de langue française[477] est en partie inspiré par les thèses de Jean Decottignies. Michel Delon parle des « quelques tranquilles subversions » qui y sont contenues : le mariage vidé de sa signification, le travestissement en homme pour entrer à La Trappe, le « sacrilège final » et remarque : « Jean Decottignies a eu raison de souligner les aspects féministes et subversifs du roman »[478], et, dans la Littérature française du XVIIIe siècle que Michel Delon a écrite avec Pierre Malandain, les auteurs rapprochent Mme de Tencin de Catherine Bernard à cause de leur « orientation féministe » qu'ils qualifient de « doloriste » chez celle-ci et de « quasi insurrectionnelle »[479] chez celle-là, adjectif qui paraît tout de même excessif. Henri Coulet affirme : « Nous rejoignons ici les conclusions de Jean

---

[472] *Littérature française, le XVIIIe siècle, I, 1720-1750, op. cit.*, pp. 114-116.

[473] *The Birth of the Corrupt Heroine : Gestation in the Novels of Madame de Tencin,* thèse réalisée sous la direction de Douglas A. Bonneville pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, University of Florida (Romance Languages and Literatures), 1980.

[474] *« well hidden beneath a benignly conventional narrative surface. »* (« Madame de Tencin and the Mascarade of Female Im/personation », *in Eighteenth Century Life*, vol. IX, n° 2, 1985, p. 65.)

[475] *« the conventional sex / gender arrangements that underwrite masculinist stories […] are vividly undermined. »* (« Men's Reading, Women's Writing : Gender and the Rise of the Novel », art. cité, p. 45.)

[476] « The Inheritance of Masculinity and the Limits of Heterosexual Revision : Tencin's *Les* [sic] *Mémoires du comte de Comminge »*, *in Eighteenth Century Life*, vol. XVI, n° 2, mai 1992, p. 45.

[477] Article « *Mémoires du comte de Comminge* », *in* Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (eds.), *Dictionnaire des Œuvres de langue française,* Paris, Bordas, 1994, t. 3, pp. 1259-1260.

[478] Préface des *Mémoires du comte de Comminge*, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1996, pp. 9 et 15.

[479] Paris, PUF, 1996, pp. 158-159.

Decottignies et de Michel Delon dans leurs éditions des Mémoires du comte de Comminge », et parle de la « révolte [de Mme de Tencin] contre l'institution sociale, l'institution religieuse et l'institution familiale » qui « s'exprime par des voies indirectes »[480]. Le travail récent de Jennifer L. Gardner[481] développe les remarques de Jean Decottignies, puisque sa thèse générale est de considérer l'œuvre de Mme de Tencin subversive non pas ouvertement, mais grâce aux paradoxes d'un sous-texte [subtext] accessible seulement au lecteur extrêmement attentif.

Notons aussi, concernant le « féminisme » de Mme de Tencin, que M. Hall donne une analyse fort pertinente du Siège de Calais qu'il compare à l'Histoire de Madame de Luz de Duclos[482] :

> Contrairement à l'Histoire de Madame de Luz […] le dénouement du roman de Mme de Tencin […] renverse le modèle de l'agression masculine et de la passivité féminine. Les hommes se soumettent […], les femmes alors, pour la première fois dans le récit, entreprennent une action indépendante, et, ce faisant, agissent sur l'histoire, en transformant les événements plutôt qu'en en étant les victimes. […] Dans Le Siège de Calais, nous avons une perspective qui s'élargit du particulier – l'assaut de l'homme sur la femme – au général –la résolution du siège, qui est aussi la résolution du problème posé par l'acte initial de l'agression masculine. L'œuvre démontre clairement la revanche des femmes sur l'histoire des hommes.[483]

---

[480] « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, pp. 45 et 48.

[481] *Society of Paradox : Subversion and Subtext in the Novels of Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin,* thèse citée.

[482] *Histoire de Madame de Luz, Anecdotte [sic] du règne de Henri IV,* La Haye, P. de Hondt, 1741, et Paris, La Table Ronde, 1993

[483] *« In contrast to the* Histoire de Madame de Luz, *[…] the resolution of Mme de Tencin's novel […] reverses the pattern of male aggression and female passivity. The male submits […] the female then for the first time of the story takes independent action […] and, in so doing, acts upon history, transforming events rather than being their victim. In* Le Siège de Calais, *we have a perspective which widens out from the particular – the assault of the male on the female – to the general – the resolution of the siege, which is also the resolution of the problem posed by the initial act of the male aggression. The work demonstrates in clear fashion the revenge of the female on male history. »* (« Duclos's *Histoire de Madame de Luz :* Woman and History », *in Woman and Society in Eighteenth-Century France, Essays in Honour of John Stephenson Spink, op. cit.,* p. 150.)

Pierre-Maurice Masson nous fait cependant douter de ce féminisme lorsqu'il écrit : « Cette femme a pour les femmes un franc mépris, et jamais homme n'a été plus dur pour elles »[484], et qu'il cite, à l'appui de sa remarque, quelques sentences extraites de la correspondance de Mme de Tencin : « On ne maîtrise les femmes qu'en les faisant parler et en les prenant par leurs paroles » ; « Il est toujours dangereux d'avoir des femmes pour ennemies » ; « Les femmes sont aussi dangereuses ennemies que faibles amies » ; « La tête d'une femme est une étrange girouette »[485].

Alors qu'en est-il ? Faut-il voir en Mme de Tencin une idéaliste réactionnaire, ou bien une féministe subversive ? La thèse d'une Mme de Tencin réellement moralisatrice ne s'accorde guère avec les données bio / graphiques que nous avons examinées ci-dessus : cette « négociation de l'intenable » mêlant à des données autobiographiques d'autres éléments contrastant vivement n'était pas la meilleure formule pour faire une œuvre moralement édifiante. Et, évidemment, les interprétations qui font de Mme de Tencin une militante féministe ne résistent pas à l'accusation d'anachronisme, pas plus que celles qui font d'elle une révolutionnaire ne tiennent face à ce que fut sa vie. Mais Mme de Tencin a pu vouloir montrer ce qu'était le sort des femmes et protester mezza-voce contre la société, la religion et la domination masculine qui entraînaient un tel sort.

Et le paradoxe bio / graphique s'allie assez bien à l'hypothèse de Chantal Thomas, celle d'un moralisme destiné à servir de masque, comme à l'interprétation de Jean Decottignies, d'une subversion sous-tendant un texte apparemment réactionnaire. Un masque crédible gagne à emprunter quelques traits à qui le porte ; et une subversion subreptice peut s'épanouir dans ce jeu entre ressemblance et dissemblance avec une vie considérée comme scandaleuse. Remarquons aussi qu'il y a autant d'hypocrisie dans une attitude que dans l'autre, puisque la subversion aussi s'avance masquée. Les thèses de Chantal Thomas et de Jean Decottignies ne sont pas exclusives l'une de l'autre : l'œuvre de Mme de Tencin peut masquer sa vie tout en dissimulant de discrètes subversions. Nous en arrivons à considérer que le masque aurait une

---

[484] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 253.

[485] *Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu, sur les intrigues de la Cour de France depuis 1742 jusqu'en 1757* [en fait 1744], *et surtout pendant la faveur des dames de Mailly, de Vintimille, de Lauraguais, de Châteauroux et de Pompadour, en un seul volume in 8º de 400 pages* [édition Jean-Benjamin de Laborde et A. Soulavie], s.l. [Paris], s.n., 1790, pp. 9, 22, 190, 198.

sorte de double fond : d'une part l'œuvre servirait à masquer la vie, et d'autre part, masque sur masque, l'œuvre dissimulerait les germes d'une subversion soigneusement mesurée.

Nous comprenons alors pourquoi la construction de l'illusion est si importante pour Mme de Tencin : son œuvre est un double trompe-l'œil ; ce dernier doit donc être particulièrement réussi. L'ensemble des moyens mis en œuvre pour construire l'illusion dans les récits de Mme de Tencin devra concourir à mettre en place cet artifice complexe. Elle a créé des héroïnes qui semblent vertueuses, mais qu'une analyse plus poussée révèle ambiguës, des intrigues où le devoir semble dominer, mais est souvent contourné et où la vertu chancelle. Le je renforce l'illusion du masque et enfouit la subversion dans les méandres de la conscience narratrice où il est plus difficile de l'apercevoir. Les intertextes vertueux sont parfois utilisés à contresens, et le classicisme du style renforce l'effet masquant.

Nous avons évoqué la paratopie de Mme de Tencin ; mais on trouve également des éléments paratopiques à l'intérieur des œuvres. Dominique Maingueneau appelle ce phénomène l'« embrayage paratopique » et le définit ainsi :

> Dans ce qu'on pourrait appeler l'**embrayage paratopique** on a affaire à des éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation paratopique à travers laquelle se définit l'auteur qui construit ce monde.[486]

On peut notamment distinguer des espaces paratopiques et des personnages paratopiques. Ces éléments paratopiques sont également une matière première pour construire l'illusion.

[486] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 174. C'est D. Maingueneau qui souligne.

## VI. Espaces paratopiques

Voici comment Dominique Maingueneau définit les espaces paratopiques :

> […] il s'agit de lieux soustraits dans une certaine mesure aux contraintes de la société « ordinaire » […].[487]

Le couvent est un lieu qui, possédant ses lois propres et étant situé à l'écart, en marge de la société « ordinaire », répond parfaitement à cette définition, et du reste Dominique Maingueneau le cite comme exemple d'espace paratopique, avec le phare. C'est le lieu paratopique par excellence des récits de Mme de Tencin. Et, en même temps, le couvent participe de la situation paratopique de Mme de Tencin, à la fois religieuse et dans le monde, « mère de l'Église » et « débauchée ». Faisant le lien entre le monde représenté par l'œuvre et le monde réel de celle qui l'écrit, le couvent constitue chez Mme de Tencin un mécanisme d'embrayage paratopique.

Le couvent est présent dans tous ses récits. Dans les Mémoires du comte de Comminge, le comte se réfugie dans un couvent pour faire soigner sa blessure après s'être battu avec Bénavidès, puis entre à « La T… », où il écrit ses mémoires. Dans Le Siège de Calais, Mme de Mailly tente à plusieurs reprises de forcer sa nièce Mlle de Roye à prendre le voile ; et c'est dans une maison religieuse que milord d'Arundel la retrouve, elle qui est devenue sa femme par un mariage secret. Au début des Malheurs de l'Amour, Pauline se trouve au couvent pour les besoins de son éducation ; elle s'y lie avec la religieuse Eugénie dont on apprendra l'histoire et avec laquelle elle ira s'enfermer, sans toutefois devenir religieuse, après la mort de Barbasan. Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Mme de Beaumont cèle le destin de Mme de Cornouailles de façon identique à ce qu'avait

---

[487] *Ibid.*

fait Mme de Tencin pour Pauline, puisque l'héroïne des Anecdotes préfère l'abbaye à un mariage avec Pembrocke, sans prononcer de vœux elle non plus.

Même s'il est indéniable que le couvent est topique dans les récits de l'époque de Mme de Tencin, il est clair aussi qu'il prend une valeur particulière sous la plume de cette femme-là, et avec la fréquence d'utilisation que nous avons notée. Chez elle, le couvent n'est pas seulement un décor ; en tant qu'« embrayeur paratopique », il figure dans les récits le paradoxe bio / graphique que nous avons cru pouvoir déceler chez Mme de Tencin, et qui oscille entre une ressemblance et une dissemblance des récits avec sa vie. Ce paradoxe, tel qu'on peut le percevoir à ce niveau, réside dans le fait que si le couvent a de l'importance dans les récits de Mme de Tencin (similitude avec sa vie), il est perçu de façon quasi systématiquement positive (différence avec son existence), ce qui, pour le coup, n'est pas topique : le thème est topique, mais son traitement ne l'est pas. Alors que toute une tradition du roman conventuel, qui connaîtra son apogée avec La Religieuse[488] de Diderot, montre des religieuses cupides et fait voir la vie cloîtrée sous un jour franchement négatif[489], celle qui a tant souffert de devoir prendre le voile nous peint le couvent comme un refuge : Comminge et Pauline y entrent pour échapper aux persécutions auxquelles ils sont en butte ; Mlle de Roye et Eugénie veulent y celer un déshonneur ; Pauline et Mme de Cornouailles y prennent pension pour finir leur vie à l'écart du monde ; et l'ensemble de ces personnages y pleurent un amour perdu. Ainsi, dans la typologie que trace Nicole Boursier concernant les fonctions du couvent[490], Mme de Tencin n'en exploite vraiment que deux : le « couvent-asile » répondant à la situation : « une femme privée de protection se réfugie au couvent » et la « maison religieuse-hôtel » correspondant à : « après des malheurs, une femme choisit de faire une retraite au couvent », laissant de côté le « couvent-débarras » (« une fille est envoyée au couvent pour protéger l'intégrité du patrimoine » ; seul le personnage d'Eugénie pourrait se

---

[488] 1ère éd. 1796, et édition établie, présentée et annotée par Claire Jaquier, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, Classiques de poche, 2000.

[489] Comme le montre par exemple Katharine M. Rogers dans son article « Fantasy and Reality in Fictional Convents of the Eighteenth Century », *in Comparative Literature Studies* (Urbana), vol. 22, n° 3, printemps 1985, pp. 297-316.

[490] « La retraite au couvent dans *Les Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* et *La Princesse de Clèves* », *in* Colette Piau-Gillot (ed.), *Topiques du dénouement romanesque du XIIe au XVIIIe siècle, Actes, Septième Colloque International SATOR, Université Paris-Sud-Orsay, 1er- 3 juillet 1993,* s.l. [Paris], s.d. [1995], pp. 115-120.

trouver dans ce cas, mais remarquons qu'elle prononce ses vœux alors que cette situation s'est dénouée, puisque son frère, qui devait hériter de la totalité des biens, est mort, de même que son père, et que Mme de Joyeuse, sa mère, souhaite avoir de nouveau sa fille auprès d'elle) et le « cloître-prison » (« une femme coupable d'un délit est enfermée dans un cloître »). Ajoutons le couvent-maison d'éducation que connaît Pauline au début des Malheurs de l'Amour. Les expressions « s'ensevelir / s'enterrer toute vive » dans le cloître, dont on trouve de nombreuses occurrences sous la plume de Mme de Tencin[491], et qui proviennent des Épîtres de saint Paul, ne reflètent donc pas ce que vivent ses personnages. Tout au plus pourrait-on dire, à l'instar d'Isabelle Brouard-Arends[492], que symboliquement un personnage comme Eugénie (mais aussi Comminge, Pauline ou Mme de Cornouailles) choisit le cloître pour s'infliger une punition à lui-même, mais il n'en reste pas moins que les travers conventuels qui font florès dans la littérature de l'époque n'apparaissent pour ainsi dire pas chez Mme de Tencin.

Il est probable que le traitement non-topique du thème conventuel, issu du paradoxe bio / graphique propre à Mme de Tencin, constitue un vecteur d'illusion plus puissant que son traitement topique. L'écart par rapport au topos romanesque pouvait inciter le lecteur du XVIIIe siècle à considérer le récit de Mme de Tencin comme authentique, notamment dans ses deux récits où le couvent revêt une importance de premier plan : les Mémoires du comte de Comminge, et Les Malheurs de l'Amour. Il n'est pas anodin de constater que ce sont aussi ces deux récits qui sont énoncés à la première personne (sauf l'histoire d'Eugénie). Comme Jean Rousset le fait remarquer, le couvent convient particulièrement à des récits écrits à la première personne : le lieu paratopique est en adéquation avec l'activité paratopique qu'est l'écriture-confession :

> […] [le couvent] est symboliquement appelé par le mode autobiographique : pour parler de soi, le monastère, site de la retraite et du recueillement, offre le cadre adéquat ; éloigné du monde, il convient à la narration rétrospective qui

[491] Par exemple dans *Le Siège de Calais*, p. 131 ; dans *Les Malheurs de l'Amour,* pp. 84 et 118 ; dans les *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 481.
[492] *Vie et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle, op. cit.*, pp. 227.

> contemple de loin une existence active mais révolue ; il est le lieu où on peut se mettre à écrire, parce qu'il est exempt d'événements ; on comprend qu'il ne soit pas le lieu dont le narrateur parle.[493]

Le château isolé est un autre des lieux paratopiques des récits de Mme de Tencin : dans les Mémoires du comte de Comminge, le comte est enfermé par son père dans un château pyrénéen et Adélaïde subit la domination de Bénavidès dans un château en Biscaye ; dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Mme de Saint-Martin est retenue prisonnière dans un château de son « mari » M. de Lancastre. Dans ce même récit, les châteaux où se réfugient Édouard et Gaveston, York, Newcastle et Scarborough, sont également paratopiques : moins parce que les deux personnages y sont prisonniers (encore qu'on tente de les y assiéger), que parce que ces lieux sont le théâtre de la trahison royale et abritent les liens troubles unissant le roi et son favori. La prison, autre lieu paratopique, figure en tant que telle dans Les Malheurs de l'Amour, puisque Barbasan est jeté en prison après s'être battu avec le marquis du Fresnoi et s'en évade grâce à l'argent de Pauline.

On peut aussi qualifier de paratopiques des zones géographiques plus larges. Bagnières, dans les Mémoires du comte de Comminge, en est un : c'est l'endroit où le comte apparaît sous une fausse identité, peut désobéir à son père et tomber amoureux de la seule jeune fille à laquelle il ne pourra s'unir. Dans ce même récit, les Pyrénées et la Biscaye, et dans Les Malheurs de l'Amour, la Gascogne où meurt d'Hacqueville et où Pauline manque se faire assassiner, sont des lieux paratopiques : témoignant de l'influence des romans espagnols, ils représentent un écart par rapport à la civilisation, un monde où la violence et la sauvagerie prédominent. Dans Le Siège de Calais, Vermanton est le lieu paratopique où peut se dérouler l'adultère inconscient de Mme de Granson et de M. de Canaple. Les quelques terres étrangères mentionnées dans les récits de Mme de Tencin fonctionnent également comme des lieux paratopiques : la Hongrie évoquée dans les Mémoires du comte de Comminge est un pays en guerre où Dom Gabriel peut espérer se faire tuer ; Francfort, dans Les Malheurs de l'Amour, est le lieu paratopique où Barbasan vit avec Hippolyte et feint de ne pas reconnaître Pauline ;

---

[493] *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman,* Paris, J. Corti, 1972, p. 58 ; l'auteur écrit

dans les Anecdotes, l'Écosse apparaît comme un lieu paratopique par rapport à l'Angleterre où se déroule la majeure partie de l'histoire : c'est un lieu de révolte, d'insoumission au pouvoir anglais ; la Palestine joue le même rôle dans ce récit que la Hongrie des Mémoires du comte de Comminge : c'est un endroit où Saint-Martin va chercher la mort dans les combats.

Ces lieux paratopiques constituent une source de matière première pour construire l'illusion. Lieux marginaux, ils mettent en valeur et crédibilisent la normalité des lieux principaux où se déroulent les histoires. Mais ils sont aussi le témoin, à l'intérieur du récit, d'une certaine subversivité.

Examinons à présent ce qu'il en est pour les personnages.

## VII. Personnages paratopiques

Dominique Maingueneau dit des personnages paratopiques que leur « appartenance à la société est problématique »[494]. On voit tout de suite qu'un certain nombre de personnages de Mme de Tencin sont susceptibles de répondre à cette définition : citons Comminge, Adélaïde, Bénavidès, Pauline, Barbasan, Eugénie, le marquis de N…, Édouard II, Gaveston, Saint-Martin. La plupart des personnages de cette liste occupent un statut « minimal » : D. Maingueneau souligne en effet que « par définition, un élément paratopique se trouve placé sur une limite, une frontière », et que « ce statut limite peut correspondre à un statut **maximal** ou à un statut **minimal**, celui du roi ou du paria, les deux rôles se reversant souvent l'un dans l'autre »[495]. Les seuls personnages ayant à moment donné un statut maximal sont Bénavidès, qui fait la loi dans son château à la manière d'un seigneur féodal, le marquis de N… et le roi d'Angleterre. Mais ces personnages ne se définissent pas seulement par ce statut maximal : Bénavidès est également une brute qui vit à l'écart de toute civilisation, le marquis

---

cela à propos des *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière* (1671) de Mme de Villedieu.

[494] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 174.

[495] *Ibid.*, p. 175. C'est D. Maingueneau qui souligne.

de N…, bien que de haut rang, a un comportement de scélérat et Édouard II se caractérise surtout par sa faiblesse : ces trois personnages sont donc dotés d'un statut « maximal-minimal » selon la terminologie de D. Maingueneau. Les personnages paratopiques de Mme de Tencin sont avant tout des parias. D'une certaine façon, ils rendent compte de la paratopie de leur auteur lui-même, dans un mécanisme d'embrayage dont on a déjà parlé. L'abondance de personnages paratopiques dans son œuvre « embraye » sur la paratopie de l'auteur.

Pour nombre de personnages de Mme de Tencin, on peut aussi parler de paratopie sexuelle. On trouve en effet dans la galerie de ses personnages à la fois des femmes viriles et des hommes faibles, contrevenant à l'image que la société exige d'une femme ou d'un homme. Mme de Mailly dans Le Siège de Calais, la mère de Pauline et Mlle de Magnelais dans Les Malheurs de l'Amour, la reine Isabelle, Mme Sterling et Mlle de Lancastre dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, constituent toutes des personnages de femmes pourvues de caractéristiques masculines, dans la mesure où la poursuite du pouvoir à tout prix, l'égoïsme, le cynisme ou encore l'initiative sexuelle sont des attributs masculins à l'époque où Mme de Tencin écrit. Nul doute que ces personnages « embrayent » plus que les autres sur la paratopie de leur auteur. Ces fortes femmes préfigurent la marquise de Merteuil. Inversement, certains personnages masculins sont dévirilisés : le comte de Comminge est faible et velléitaire ; M. de Mailly se laisse manipuler par Mme du Boulay, et fait le malheur de sa fille pour faire le bonheur de sa future femme ; le père de Pauline est totalement dominé par sa femme qui le laisse mourir seul pour ne pas interrompre les réceptions et les fêtes qu'elle donne ; Édouard II n'est que l'ombre d'un monarque. Ces personnages étant complémentaires, il n'est pas surprenant qu'on distingue parmi eux quelques couples : M. et Mme de Mailly, les parents de Pauline, Édouard et Isabelle. Dans ces appariements de personnages, les rôles traditionnels du bourreau et de la victime sont inversés, et l'on peut placer ce renversement au crédit du féminisme sous-jacent à l'œuvre de Mme de Tencin, qu'on vient d'évoquer.

Relevant aussi de cette paratopie sexuelle, le topos du travestissement parcourt toute l'œuvre de Mme de Tencin. Avant d'être un topos littéraire, le travestissement est aussi une réalité de l'époque : si l'exemple du chevalier d'Éon vient tout de suite à l'esprit, il ne faut pas en faire

un cas unique au XVIIIe siècle, qui connut aussi l'abbé de Choisy – auteur de l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville[496] –, qui n'aimait rien tant que de s'habiller en femme, et le travestissement du prince de Ligne lui-même, qui « se serait déguisé en chanoinesse pour pénétrer dans la chapelle d'un couvent de capucines et y assister à la profession d'une jeune fille dont il avait entendu parler »[497]. Plus généralement, Rudolf M. Dekker et Lotte C. Van de Pol indiquent dans leur enquête historique sur le travestissement que la quasi-totalité des cent dix-neuf cas de femmes s'habillant en homme qu'ils ont recensés eurent lieu aux XVIIe et XVIIIe siècles[498]. Comme l'écrit Lynn Ramey, « la société européenne du XVIIIe siècle était en fait assez habituée au phénomène du travestissement », qui n'était pas rare, non pas seulement dans les carnavals, mais aussi, clandestinement, dans la vie de tous les jours[499]. Dans l'œuvre de Mme de Tencin, Adélaïde, Mme de Granson, Pauline, Hippolyte (dont le prénom est déjà un travestissement), se déguisent en hommes, et le frère d'Hippolyte en femme. Et peut-être n'est-ce pas une coïncidence qu'Eugénie porte le nom d'une sainte qui s'est travestie en homme pour pouvoir entrer dans un monastère dont elle a été élue abbé ! Notons aussi qu'on pourrait qualifier de « travestissement énonciatif » le choix de l'auteur Mme de Tencin de parler avec la voix du narrateur Comminge tout au long des Mémoires du comte de Comminge, et des narrateurs Dom Gabriel, Châlons, d'Arundel, Saint-Val, La Valette, Beauvais et Saint-Martin, lorsqu'ils racontent leur histoire. Cela aussi, d'une certaine façon, « embraye » sur la vie de Mme de Tencin, vivant certains aspects de son existence par le biais de son frère.

D'autres déguisements ne ressortissent pas à la paratopie sexuelle, mais suffisent à qualifier de paratopiques les personnages qui les utilisent, ou contribuent à renforcer leur paratopie : Comminge se déguise en peintre pour approcher Adélaïde et Hippolyte déguise Barbasan en

---

[496] *In Le Mercure galant,* février 1695, et *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.,* pp. 971-988. Dans cette nouvelle, un jeune homme qui passe pour une jeune fille (la marquise-marquis de Banneville) finit par se marier avec une jeune fille crue jeune homme (le marquis de Belcour) !

[497] L'anecdote est racontée par Geneviève Reynes, qui cite les *Mémoires* de la baronne d'Oberkirch, *in Couvents de femmes, La vie des religieuses contemplatives dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles,* Paris, Fayard, 1987, p. 218.

[498] *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe,* New York, St. Martin's Press, 1989, p. 1.

[499] *« 18th-century European society was in fact quite accustomed to the phenomenon of cross-dressing. »* (« A Crisis of Category : Transvestism and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », *in Proceedings of the Fourth Annual Graduate Student Conference in French and Comparative Literatures, Columbia University, March 4-5, 1994,* New York, Columbia University Press, 1995, p. 72.)

religieux pour le faire évader ; Canaple prend l'identité du fils d'Eustache de Saint-Pierre pour faire partie des six bourgeois ; milord d'Arundel ne se déguise pas, mais se mêle à des gens venus porter des meubles à Mlle de Roye pour pénétrer dans sa chambre, ce qui revient à une sorte de travestissement social également. Parfois seul le nom peut être travesti : Comminge et La Valette changent d'identité : le premier devient M. de Longaunois d'un commun accord avec son père, « pour ne donner aucun soupçon dans l'abbaye où madame de Lussan avait plusieurs parents »[500], le second le chevalier de Benauges par ordre du roi ; Saint-Martin emprunte ce patronyme sur les conseils de son père injustement soupçonné d'intelligence avec les Anglais et condamné à l'échafaud ; le père d'Eugénie la fait entrer au couvent non sous son nom de Mlle de Joyeuse mais sous celui de Mlle d'Essei.

Enfin, la paratopie sexuelle la plus flagrante est l'homosexualité, qu'on trouve dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, avec Édouard et son favori Gaveston. Il faut toutefois prendre en considération que la véritable nature des relations entre ces deux personnages n'est jamais évoquée, et, en outre, que malgré le titre de l'œuvre, Édouard est loin d'en être un personnage principal ; il n'a pour ainsi dire jamais la parole dans le récit[501], il ne bénéficie d'aucune description physique mais seulement d'une vague et très rapide description morale[502]. Ce personnage devait paraître trop paratopique à Mme de Tencin, et plus encore à Mme de Beaumont. Évidemment, nul ne peut savoir ce que Mme de Tencin aurait fait de lui si elle avait achevé l'œuvre. Il est tout à fait improbable néanmoins qu'elle ait décidé de parler clairement des relations entre le roi et son favori. On trouve cependant sous la plume de Mme de Tencin une réplique pleine d'ambiguïté que Glocester adresse à Gaveston :

> Je blâmerais ma sœur, lui dit le comte de Glocester, et je ne sais même si je lui pardonnerais d'avoir reçu vos soins sans l'aveu de ceux dont elle dépend, si je

[500] p. 24.
[501] On peut noter un bref discours rapporté indirect p. 497, et deux discours narrativisés, tout aussi brefs, pp. 430 et 505.
[502] « Le prince de Galles, peu propre aux affaires pour lesquelles il avait de l'éloignement, n'était sensible qu'aux plaisirs. Cet attachement pour ses favoris, qui lui fut depuis si funeste, paraissait déjà. », p. 430.

> ne trouvais dans les sentiments que vous m'avez inspirés à moi-même de quoi la justifier.[503]

Ces « sentiments » qui permettent à Glocester de justifier le comportement de sa sœur sont pour le moins équivoques, et la réplique montre à la fois la force de séduction dont est capable Gaveston, et la capacité qu'a la paratopie sexuelle de s'étendre.

En matière d'homosexualité, la discrétion de l'œuvre n'a d'égale que la retenue de la critique : manifestement, cet aspect des Anecdotes n'a pas inspiré beaucoup de commentateurs.

Comme les lieux paratopiques, les personnages paratopiques constituent tout à la fois des matériaux pour construire l'illusion, une mise en relief, par contraste, des autres personnages, et l'introduction au sein du récit d'éléments subversifs.

En passant en revue quelques-unes des opinions que ses contemporains ont émis sur Mme de Tencin, nous avons pu nous rendre compte qu'elles étaient pour la plupart fort négatives ; Saint-Simon et les autres auteurs que nous avons cités retenaient surtout sa propension à l'arrivisme et à l'intrigue et ses mœurs qu'ils jugeaient scandaleuses. Seuls quelques habitués de son salon osèrent être publiquement d'un avis opposé – encore certains se plièrent-ils avec ingratitude à la doxa anathémisante. Se forgea alors une vision stéréotypée et farouchement moralisatrice de Mme de Tencin, qui domina tout le XIXe siècle, jusqu'au début du XXe : elle représenta l'archétype de l'intrigante débauchée de la Régence, que certains auteurs employèrent comme telle dans leurs romans historiques. Au début du XXe siècle, des biographies sérieuses et fondées sur une documentation plutôt que sur une réputation parurent. Elles révisèrent l'opinion qu'on pouvait avoir de Mme de Tencin en rétablissant toutes les données d'une personnalité et d'une trajectoire individuelle nécessairement complexes.

---

[503] p. 441.

Si la personne de Mme de Tencin fut beaucoup attaquée, ses œuvres furent beaucoup lues – et pendant tous les XVIIIe et XIXe siècles. À l'époque de leur parution, les jugements critiques furent assez partagés, sans toutefois qu'aucune n'atteigne – loin de là – au même degré de rejet que sa personne. Les critiques les plus négatives furent en réalité plutôt ambivalentes. Certaines autres furent même tout à fait enthousiastes et comparèrent sans coup férir Mme de Tencin à Mme de Lafayette. La bonne réputation de Mme de Tencin romancière se poursuivit globalement au XIXe siècle, et, sous la plume de ceux qui injuriaient sa personne on put lire maints compliments quant à son œuvre. Au XXe siècle, certains considérèrent ses récits sentimentaux, voire « babillards »[504] ; d'autres, en revanche, crurent y percevoir un « sous-texte » féministe et pré-révolutionnaire. Ce qui est certain, c'est que ses récits ont eu une descendance non seulement en littérature, mais également dans l'art lyrique et dans les beaux-arts – et cela, dans toute l'Europe : si Baculard d'Arnaud est le plus connu d'entre ceux qui ont contracté une dette à son égard, il est loin d'être le seul. Cependant, force est de constater que les œuvres qu'ont inspirées les récits de Mme de Tencin ne sont pas de grande qualité.

Ces données sur la vie et l'œuvre de Mme de Tencin peuvent être reconsidérées à la lumière du concept de bio / graphie, qui permet de comprendre comment l'élément « bio » et l'élément « graphie » s'interpénètrent. La bio / graphie de Mme de Tencin fournit la matière première de l'illusion qu'elle construit dans ses récits, sans que cela signifie qu'ils sont autobiographiques : ses récits se créent dans une tension entre analogie et dissemblance par rapport à sa vie ; chez Mme de Tencin, le double parcours de la vie à la graphie et de la graphie à la vie se complique de cette mise en tension paradoxale. De même, la gestion particulièrement subtile d'une paratopie complexe, qui mêle, dans les œuvres, l'apposition du masque de la respectabilité à la dissémination larvée de germes subversifs, implique la nécessité d'une illusion sans faille pour assurer ce travail sophistiqué de trompe-l'œil. Enfin, l'embrayage paratopique assure un lien entre la paratopie de l'auteur et ses œuvres, entre monde réel et univers fictif, grâce à la présence révélatrice de multiples lieux et personnages paratopiques. Mais, outre cette passerelle entre la réalité et la fiction que constitue cette forme d'embrayage, l'auteur va aussi être présent dans ses œuvres grâce à son éthos.

---

[504] L'expression est de Roger Laufer, cf. *supra* p. 82.

# CHAPITRE 2 : L'ETHOS

Le concept d'éthos, redéfini par Dominique Maingueneau, va nous permettre d'étudier tout un pan de la construction de l'illusion, dans la mesure où l'adhésion du lecteur à un univers fictionnel passe nécessairement par son incorporation au monde défini par l'éthos de l'œuvre, à son « monde éthique » : en matière d'illusion, il est donc crucial pour un romancier de soigner l'éthos qu'il développe dans ses ouvrages. Un des articles récents de D. Maingueneau, « Lecture, incorporation et monde éthique »[505], a précisément pour objet de rendre compte de l'adhésion du lecteur grâce à la catégorie de l'éthos. Il y affirme qu'il est difficile de lire des textes dont on méconnaît les éthè et les mondes éthiques : non par manque de savoir encyclopédique, mais parce que le monde éthique où ils veulent nous entraîner nous échappe. Les mondes éthiques sont aussi fortement déterminés par l'histoire : « d'une conjoncture à l'autre, ce ne sont pas les mêmes zones de la production sémiotique qui 'donnent le ton' » ; il y a un « enveloppement réciproque entre la lecture comme incorporation d'un certain monde éthique et le monde où régnait cet éthos »[506].

« Lire, écrit Dominique Maingueneau, n'est pas décoder des idées, mais adhérer à une manière de dire qui est aussi une manière d'être. »[507] Ainsi, construire l'illusion, c'est, pour un auteur, dans une conjoncture historique donnée, développer un éthos favorisant l'incorporation du lecteur dans le monde éthique de l'œuvre.

Il est donc indispensable pour nous de nous poser cette question : quel éthos Mme de Tencin a-t-elle développé dans son œuvre ? Nous allons retrouver ici le dilemme auquel nous avons été confronté dans le chapitre précédent : soit nous considérons que, dans la lignée de Mme de Lafayette, son œuvre est prise dans l'éthos d'une austère femme de devoir, soit au contraire nous prenons parti pour l'éthos d'une femme de désir, de plaisir et de rébellion. Nous

[505] Art. cité.
[506] *Ibid.*, p. 273.
[507] *Ibid.*, p. 274. C'est D. Maingueneau qui souligne.

pourrons ensuite nous demander dans quelle mesure l'éthos créé par Mme de Tencin contribue à la construction de l'illusion.

Mais avant de répondre à ces questions, il nous faut examiner d'abord les concepts qu'a redéfinis Dominique Maingueneau dans la sphère de l'éthos, et sur lesquels nous allons nous appuyer.

Dominique Maingueneau reprend la notion d'éthè à la rhétorique antique, pour laquelle elle désignait « les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes, mais la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer »[508]. Aristote classe l'éthos, le « caractère de l'orateur », dans la catégorie des « preuves administrées par le moyen du discours » ; il appartient aux preuves « techniques », c'est-à-dire pouvant « être fournies par la méthode et nos moyens personnels », par opposition aux preuves « extra-techniques ». Parmi ces preuves « techniques », on trouve, aux côtés du « caractère », « les dispositions où l'on met l'auditeur » et « le discours même »[509]. Aristote ajoute :

> On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi. Car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent place au doute. Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur.[510]

Il ressort clairement de cette dernière phrase que pour Aristote, le « caractère » n'est pas constitué des véritables caractéristiques morales de l'orateur, donc d'un savoir extra-discursif

---

[508] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 137. C'est D. Maingueneau qui souligne.
[509] *Rhétorique,* Livres I et II, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Livre III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1998, Livre I, 1355b, p. 22.
[510] *Ibid*., Livre I, 1356a, pp. 22-23.

que posséderaient les auditeurs, mais est une pure construction discursive. Comme l'écrit Dominique Maingueneau, l'éthos « enveloppe en quelque sorte l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé. […] L'éthos se montre, il ne se dit pas »[511]. Michel Le Guern a également insisté sur cet aspect de l'éthos :

> Première constatation : les qualité morales de l'orateur contribuent à l'efficacité de sa parole. […] Deuxième étape de la réflexion : les qualités morales de l'orateur ne servent à la persuasion que si elles s'inscrivent dans le discours. […] [T]roisième proposition : il est nécessaire de distinguer les mœurs réelles, qui relèvent de la morale, des mœurs oratoires, qui relèvent de la rhétorique. […] Il ne faudrait pas beaucoup forcer le texte de Gibert[512] pour en arriver à une quatrième proposition : puisque seules les mœurs oratoires servent à la persuasion, les mœurs réelles sont inutiles à l'orateur. […] [D]ans l'éthos, on ne parle pas des mœurs, mais ce sont pour ainsi dire les mœurs qui parlent.[513]

Au Livre II, Aristote revient sur l'importance des trois preuves « techniques » et insiste sur l'aspect artificiel de l'éthos :

> Puisque la rhétorique a pour objet un jugement […], il est nécessaire non seulement de considérer l'argumentation et les moyens de la rendre démonstrative et convaincante, mais encore de se montrer soi-même sous certaines couleurs et de mettre le juge en certaine disposition ; car il existe grand avantage pour la persuasion, principalement dans les délibérations, mais aussi dans les procès, à se montrer soi-même sous un certain jour et à faire supposer aux auditeurs que l'on est à leur endroit en une certaine disposition,

---

[511] « Ethos, scénographie, incorporation », *in* Ruth Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos,* Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999, p. 77.

[512] Michel Le Guern commente dans son article « les trois traités les plus importants de la rhétorique française » (p. 283) : *La Rhétorique ou l'art de parler* (1757 [1ère éd. 1675]), du P. Bernard Lamy, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence* (1741), de Gibert et *Rhétorique française* (1765), de Jean-Baptiste-Louis Crevier.

[513] « L'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique », *in Stratégies discursives, Actes du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, s.d. [1978], pp. 283-285.

> en outre à ce qu'ils se trouvent eux-mêmes en telle ou telle disposition envers l'orateur.[514]

Dominique Maingueneau, après avoir rejeté la redéfinition de l'éthos par le Groupe μ, pour lequel, curieusement, « [l]'éthos est assimilable à ce qu'Aristote nomme le παθος dans sa Poétique »[515], entreprend à son tour de la redéfinir, non pas en la distordant, mais en l'élargissant :

> L'éthos ayant été conceptualisé pour analyser les discours des orateurs, on est en droit de se demander s'il est valide pour des textes écrits.
>
> En fait, la problématique de l'éthos ne se laisse pas enfermer dans cette alternative. Loin de réserver l'éthos aux poèmes récités ou à l'éloquence judiciaire, on doit admettre que tout genre de discours écrit doit gérer son rapport à une **vocalité** fondamentale. Le texte est toujours rapporté à quelqu'un, une origine énonciative, une voix qui atteste ce qui est dit.[516]

Mais cette « vocalité » primordiale ne saurait définir à elle seule l'éthos, et Dominique Maingueneau recourt alors à l'idée d'« incorporation » de l'énonciateur – et non, bien entendu, de l'auteur extratextuel – dans un « garant » possédant un « caractère » et une « corporalité » :

> Il s'agit […] de cette représentation de l'énonciateur que doit construire le coénonciateur à partir d'indices de divers ordres fournis par le texte. Cette

---

[514] *Rhétorique, op. cit.*, Livre II, 1377b, pp. 107-108. C'est nous qui soulignons.
[515] J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Rhétorique générale*, Larousse, coll. Langue et langage, 1970, p. 147.
[516] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* pp. 138-139. C'est D. Maingueneau qui souligne.

> représentation joue le rôle d'un **garant**, qui prend en charge la responsabilité de l'énoncé.[517]

Ce « garant », dans ses dimensions vocale et corporelle, est historiquement, géographiquement et socialement déterminé. Il ne surgit nullement « tout armé de l'imaginaire personnel d'un auteur, il se constitue à travers un ensemble de représentations sociales du corps à l'œuvre dans de multiples domaines »[518]. La notion d'« incorporation » permet en outre à Dominique Maingueneau de jouer sur la polysémie du terme, qui désigne à la fois le fait de donner corps au garant, l'assimilation à laquelle se livre le coénonciateur et la constitution d'un corps, au sens de communauté virtuelle de « ceux qui communient dans l'amour d'une même œuvre »[519].

Tel que le concept d'éthos est redéfini par Dominique Maingueneau, il a partie liée avec celui d'habitus mis au jour par Pierre Bourdieu, comme le signale Dominique Maingueneau lui-même[520]. En effet, en élargissant la notion d'éthos à celle de garant, cet auteur ajoute à la dimension morale initiale, outre une profondeur énonciative contenue dans les termes de « vocalité » et de « corporalité », une dimension sociale nettement affirmée dont il peut être rendu compte grâce à l'habitus du sociologue. On sait que Pierre Bourdieu définit l'habitus ainsi:

> Les conditionnements associés à une classe particulière d'existence produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans

[517] *Ibid.*, p. 139. *Id.*
[518] *Ibid.*
[519] *Ibid.*, p. 140.
[520] *Ibid.*, « Ethos et habitus », pp. 146-149.

> être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre.[521]

Pierre Bourdieu souligne le poids de l'histoire dans l'habitus, tout comme Dominique Maingueneau insiste sur la détermination historique du garant :

> Produit de l'histoire, l'habitus produit des pratiques, individuelles ou collectives, donc de l'histoire, conformément aux schèmes engendrés par l'histoire […].[522]

Les deux notions se rejoignent aussi, évidemment, sur le terrain des déterminations sociales :

> Bref, étant le produit d'une classe déterminée de régularités objectives, l'habitus tend à engendrer toutes les conduites « raisonnables », de « sens commun », qui sont possibles dans les limites de ces régularités, et celles-là seulement, et qui ont toutes les chances d'être positivement sanctionnées parce qu'elles sont objectivement ajustées à la logique caractéristique d'un champ déterminé, dont elles anticipent l'avenir objectif ; il tend du même coup à exclure sans violence, sans art, sans argument, toutes les « folies » (« ce n'est pas pour nous »), c'est-à-dire toutes les conduites vouées à être négativement sanctionnées parce qu'incompatibles avec les conditions objectives.[523]

Pierre Bourdieu souligne également le rapport étroit qu'entretient l'habitus avec le corps, et donc avec le langage et le temps, autre point commun avec le garant de Dominique Maingueneau :

---

[521] *Le Sens pratique*, Paris, éd. de Minuit, coll. Le Sens commun, 1980, pp. 88-89. C'est P. Bourdieu qui souligne.
[522] *Ibid.*, p. 91
[523] *Ibid.*, pp. 93-94.

> Dimension fondamentale de l'habitus qui est inséparable d'un rapport au langage et au temps, le rapport au corps ne se réduit pas à une « image du corps », représentation subjective […] qui serait constituée pour l'essentiel à partir de la représentation du corps produite et renvoyée par les autres […].[524]

Si au contraire, pour le garant, le corps est essentiellement une « image du corps », produite par le texte chez les lecteurs – mais non pas renvoyée par eux –, il n'en reste pas moins que la dimension corporelle est « fondamentale » dans les deux concepts. La différence vient de ce que le garant est une sorte d'habitus textuel ; il est constitué par le discours et non par des éléments du monde réel.

Un autre passage des écrits de Pierre Bourdieu établit un lien entre habitus et éthos. Le sociologue commente la fondation, en 1910, de la NRF par Gide :

> […] ces stratégies elles-mêmes ont pour principe unificateur et générateur non quelque chose comme le calcul cynique d'un banquier en capital symbolique (même si André Gide est aussi cela, objectivement…), mais un habitus commun ou mieux, l'éthos, qui en est une dimension et qui unit les membres de ce que l'on appelle déjà « le noyau ».[525]

On voit grâce à ce passage que pour Pierre Bourdieu comme pour Dominique Maingueneau, habitus et éthos sont étroitement liés. Mais pour celui-là, l'éthos est une dimension de l'habitus, tandis que pour celui-ci, c'est l'habitus qui est une dimension de l'éthos : le sociologue place les dispositions sociales en premier, tandis que le linguiste et pragmaticien donne l'avantage au discours.

---

[524] *Ibid.*, p. 122.
[525] *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, éd. du Seuil, coll. Libre Examen, série Politique, 1992, p. 379. C'est nous qui soulignons.

Sans chercher à résoudre ici cette question de préséance, nous ne pouvons que constater combien le concept pragmatique d'éthos tel que le redéfinit Dominique Maingueneau s'enracine dans les recherches sociologiques de Pierre Bourdieu.

Dominique Maingueneau a également pu nourrir sa réflexion sur l'éthos à partir des travaux d'Oswald Ducrot, qui, dans le cadre de sa distinction entre le « locuteur en tant que tel » auquel il attribue le signe « L », et le « locuteur en tant qu'être du monde » (« λ »), offre dès le début des années quatre-vingt une redéfinition du concept :

> Une autre illustration de la distinction λ - L, cette fois tirée de la rhétorique, et pour laquelle je m'appuierai sur Le Guern, 1981[526]. Un des secrets de la persuasion telle qu'elle est analysée depuis Aristote est, pour l'orateur, de donner de lui-même une image favorable, image qui séduira l'auditeur et captera sa bienveillance. Cette image de l'orateur, désignée comme ethos ou « caractère », est encore appelée quelquefois - l'expression est bizarre mais significative - « mœurs oratoires ». Il faut entendre par là les mœurs que l'orateur s'attribue à lui-même par la façon dont il exerce son activité oratoire. Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses qu'il peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments (le fait de choisir ou de négliger tel argument peut apparaître symptomatique de telle qualité ou de tel défaut moral). Dans ma terminologie, je dirai que l'ethos est attaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante. Ce que l'orateur pourrait dire de lui, en tant qu'objet de l'énonciation concerne en revanche λ, l'être du monde, et ce n'est pas celui-ci qui est en jeu dans la partie de la rhétorique dont je parle (la distance entre ces deux aspects du locuteur est particulièrement sensible lorsque L gagne la faveur de son public par la façon même dont il humilie λ : vertu de l'autocritique).[527]

[526] « L'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique », art. cité.
[527] *Le Dire et le Dit*, Paris, éd. de Minuit, 1984, pp. 200-201.

La distinction λ – L permet à Oswald Ducrot de préciser de façon plus rigoureuse le fait que l'éthos ne concerne pas le véritable caractère de l'orateur, mais est une construction discursive.

Comme l'écrit Ruth Amossy :

> Dans l'ensemble, on voit que l'analyse de discours selon D. Maingueneau reprend les notions de cadre figuratif avancée par Benveniste, et d'ethos proposée par Ducrot, en leur donnant une expansion significative.[528]

Ruth Amossy poursuit en écrivant que Dominique Maingueneau y ajoute, comme on l'a vu, une dimension sociologique renvoyant « aux travaux de Pierre Bourdieu qui a proposé une réinterprétation de la notion d'ethos dans le cadre du concept d'habitus […] »[529].

Après avoir rappelé les critiques adressées par Pierre Bourdieu à Austin – le sociologue mettait en doute la notion de force illocutoire du langage ; pour lui, l'efficacité pragmatique du discours était issue de la position occupée par l'énonciateur et non du discours en lui-même –, Ruth Amossy affirme que Dominique Maingueneau a voulu articuler ces versants pragmatique et sociologique de l'éthos :

> Ainsi dans Le Contexte de l'œuvre littéraire, l'analyse de discours tient compte des stratégies de positionnement de l'écrivain dans le champ littéraire en rappelant qu'elles sont indissociables de la lutte pour l'autorité au sens de Pierre Bourdieu, ou encore de Michel Foucault […] Pour Maingueneau, les prises de position dans le champ littéraire s'effectuent à travers le choix d'un genre et la mise en place d'une scène d'énonciation (une scénographie). […] Sans doute l'ethos se définit-il pour D. Maingueneau en termes purement discursifs. Il n'en apparaît pas moins comme relié à la posture impliquée par

---

[528] « Introduction : La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours », *in Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos, op. cit.,* p. 18.
[529] *Ibid.*, p. 29.

> une position dans le champ par le biais de la scénographie, qui relie scène d'énonciation et espace institutionnel.[530]

Dans la redéfinition du concept d'éthos par Dominique Maingueneau on voit en effet fort distinctement l'effort de synthèse auquel s'est livré cet auteur pour rapprocher deux pans apparemment irréconciliables de la recherche en sciences humaines, la linguistique pragmatique et la sociologie des champs ; loin de s'être approprié des concepts venus d'ailleurs, Dominique Maingueneau les a revitalisés et haussés à une nouvelle dimension en montrant leurs liens insoupçonnés.

Nous allons voir à présent que si l'éthos du devoir semble dominer dans l'œuvre de Mme de Tencin, ce n'est peut-être là qu'une apparence qu'elle a voulu lui donner.

## I. L'éthos du devoir

Pour Annie Rivara – même si elle n'utilise pas la terminologie de D. Maingueneau –, l'éthos des récits de Mme de Tencin est marqué par « le refus non explicite des liens charnels » :

> Les réalités physiques de l'amour font l'objet, à la fois, de fascination et de répulsion dans l'univers romanesque de Mme de Tencin. […] Le lien charnel ne peut être accepté que s'il est entravé ou impossible.[531]

---

[530] « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », *in Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos, op. cit.,* pp. 150-151.
[531] *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, op. cit.,* pp. 288-289.

Annie Rivara, qui, dans le cadre de sa passionnante étude sur les sœurs de Marianne, se penche en particulier sur Les Malheurs de l'Amour, observe que « [l]a conduite qu'elle [Eugénie] lui [à Pauline] propose est celle d'une raison exigeante qui analyse impitoyablement le réel, corsète les sentiments et impose les devoirs les plus stricts »[532]. « Eugénie, ajoute Annie Rivara, […] est toute raidie dans une crainte constante de voir Pauline s'engager dans la voie de la tendresse »[533]. Elle affirme :

> Mme de Tencin ramène le lecteur ou la lectrice à l'âme d'élite, aristocratique et contenue dans l'atmosphère raréfiée d'un pessimisme destructeur, séduisant par son dénuement même, et par l'exténuation des forces vives de l'héroïne.[534]

Cet auteur établit un parallèle fort éloquent entre Pauline et Marianne :

> Sa Pauline […] est, à notre connaissance, une des premières de ces figures négatives de la vitalité de conquête de Marianne. […] Mme de Tencin semble avoir voulu récuser une féminité trop expansive et trop dorée de pouvoir. Pauline vit un désenchantement, qui s'aggrave peu à peu, et qui nie la lutte, laissée sans issue mais active, de Marianne. […] Tandis que Marivaux évoque, sans illusion, le combat difficile de la vitalité, Mme de Tencin s'intéresse passionnément au jeu des passions et des déceptions et au contact purement négatif d'une femme qui ne croit pas à ses propres forces, avec un monde sans lumière dominé par des hommes dangereux.[535]

Un autre parallèle, cette fois avec Mme de Clèves, tire résolument Pauline du côté de la rigidité :

---

[532] *Ibid.*, p. 381.
[533] *Ibid.*, p. 382.
[534] *Ibid.*, p. 299.
[535] *Ibid.*, pp. 271-272.

> Mme de Tencin a manifestement aussi pensé à Mme de Clèves, en créant son héroïne, et en imaginant son histoire : comme cette dernière, Pauline a une raideur dans le devoir qui refuse toute habileté dissimulatrice.[536]

Si l'on en croit Annie Rivara, l'éthos développé par Mme de Tencin, au moins dans Les Malheurs de l'Amour, est donc l'éthos rigide et austère de la femme de devoir du siècle classique. Contrairement à l'éthos marivaldien de la Vie de Marianne, débordant d'élan vital, de positivité, de foi en l'avenir, prêt à la lutte, bref, résolument tourné vers l'espoir des Lumières, l'éthos de Mme de Tencin serait fait de sécheresse, de négativité, d'exténuation, de rejet de l'amour, et serait replié vers les rigueurs classiques.

Il est aisé de retrouver cet éthos dans les autres ouvrages de Mme de Tencin. Érik Leborgne insiste en particulier sur l'importance de la loi morale dans les Mémoires du comte de Comminge[537]. Ce récit est en effet marqué par l'omniprésence d'un surmoi tout classique, personnifié par le père de Comminge puis par le marquis de Bénavidès. L'amour des deux jeunes héros est impossible parce qu'il s'oppose à leur devoir – principalement l'obéissance filiale que doit Comminge à son père, puis l'obéissance qu'Adélaïde doit à son mari. Adélaïde se rend compte très tôt de l'opposition entre amour et devoir, et aussi de l'issue certaine de cette lutte, comme le montre cet extrait situé au début du récit, deux mois après la rencontre des jeunes gens, au moment où Comminge avoue à Adélaïde sa véritable identité :

> Laissez-moi, me dit-elle, plus je vous vois et plus je rends inévitables les malheurs que je crains.
>
> La douceur de ces paroles me pénétra d'une joie qui ne me montra que des espérances. Je me flattai que je rendrais mon père favorable à ma passion ; j'étais si plein de mon sentiment qu'il me semblait que tout devait sentir et penser comme moi. Je parlai à Adélaïde de mes projets en homme sûr de réussir.

---

[536] *Ibid.*, p. 272.

[537] « Loi morale et inhibition dans les *Mémoires du comte de Comminge* de Claudine de Tencin », *in* Marc Escola (ed.), *Morale et fiction aux XVIIe et XVIIIe siècles, Revue des sciences humaines,* 254, avril-juin 1999, pp. 151-167.

> Je ne sais pourquoi, me dit-elle, mon cœur se refuse aux espérances que vous voulez me donner. Je n'envisage que des malheurs et cependant je trouve du plaisir à sentir ce que je sens pour vous : je vous ai laissé voir mes sentiments, je veux bien que vous les connaissiez, mais souvenez-vous que je saurai quand il le faudra les sacrifier à mon devoir.[538]

La suite du récit est déjà contenue dans ce dialogue grâce à la prescience d'Adélaïde. Comminge, lui, est incapable d'anticiper les événements ; il s'agit ici d'un véritable dialogue de sourds, puisque Comminge trouve de la « douceur » à des paroles qui lui présentent les « malheurs » comme « inévitables », et qu'elles provoquent en lui de la « joie ». Il n'est pas anodin que les paroles d'Adélaïde, qui ose regarder la réalité en face, soient rapportées au discours direct, tandis que celles de Comminge, tout à son « sentiment », sont au discours narrativisé. Dans ce dialogue s'affrontent en quelque sorte l'éthos du devoir, rigide et destructeur, et l'éthos du désir et du plaisir, présenté comme source d'erreurs et d'égarements, et, en cet endroit du texte, l'issue de l'affrontement ne fait aucun doute pour le lecteur.

Dans Le Siège de Calais, Mme de Granson ne cesse de se plier aux rigueurs de son devoir : amoureuse de Canaple, elle refuse de l'admettre et plus encore de le montrer, même après la mort de son mari, rappelant en cela la princesse de Clèves. Il ne faudra rien moins que des circonstances historiques extraordinaires pour que, rivalisant d'héroïsme, autre valeur classique, les personnages acceptent de vivre un bonheur que leur intransigeance morale a mis en péril.

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Mme de Cornouailles n'a pas la chance de Mme de Granson, et n'évite pas le destin de l'héroïne de Mme de Lafayette : une fois veuve de Gaveston, elle se refuse à épouser Pembrocke, parce que, dit-elle, ce dernier ne peut s'allier par elle à une famille aussi méprisable que celle de son défunt mari : son devoir lui dicte de se refuser à Pembrocke pour ne pas lui imposer cette indignité. De plus, dans ce récit, l'éthos du devoir punit presque tous ceux qui se sont mal conduits – Édouard, Gaveston, Mortimer, Lancastre, la reine Isabelle – et le narrateur va

[538] pp. 32-33.

jusqu'à regretter que l'un d'eux ait échappé à un destin cruel : « mademoiselle de Lancastre, morte d'une mort naturelle, et qui méritait bien plus justement le supplice »[539]. La fin écrite par Mme Élie de Beaumont sélectionne les événements historiques, les résume et les présente de façon telle qu'on croit avoir affaire à une morale[540], nous faisant réévaluer tout ce qui précède et le considérer rétrospectivement comme un apologue au service de cet éthos du devoir avec une pesanteur didactique qu'eût probablement évitée Mme de Tencin.

Il est toutefois possible, en observant les récits de Mme de Tencin, d'aboutir, s'agissant de l'éthos, à une conclusion inverse, et d'affirmer que celui qui y règne participe non du devoir mais du désir et du plaisir.

## II. L'éthos du désir et du plaisir

Partant de l'analogie entre Adélaïde et la princesse de Clèves, Katharine A. Jensen remet en cause la présence de l'éthos du devoir dans les deux œuvres :

> En se fondant sur le fait qu'à la fin du récit, Adélaïde renonce à la passion, les Mémoires de Tencin ont longtemps été associés à La Princesse de Clèves de Lafayette. Voyez l'introduction de Decottignies aux Mémoires. Dans un autre sens, j'ai plaidé pour une relation entre les deux romans reposant sur les représentations qu'ont les auteurs de la subjectivité et du plaisir féminins.[541]

---

[539] p. 539.
[540] pp. 538-540.
[541] *« On the basis of Adélaïde's final renunciation of passion, Tencin's* Mémoires *has long been associated with Lafayette's* La Princesse de Clèves. *See Decottignies' introduction to the* Mémoires. *I have, on the other hand, been arguing for a connection between the two novels based on the author's representations of feminine subjectivity and pleasure. »* « The Inheritance of Masculinity and the Limits of Heterosexual Revision : Tencin's *Les* [sic] *Mémoires du comte de Comminge* », art. cité, n. 15 p. 58.

Katharine A. Jensen ne met pas en doute le lien qu'on peut faire entre l'œuvre de Mme de Tencin et celle de Mme de Lafayette, mais réinterprète l'éthos de cette dernière, ce qui du coup rejaillit sur la première. Nous ne serions plus en présence d'un éthos rigide enserré dans le carcan du devoir, mais serions confrontés à un éthos de la femme revendiquant sa subjectivité, son désir et son droit au plaisir. Et en effet, pour Adélaïde, n'est-ce pas une façon d'exprimer son désir que d'épouser l'homme le plus détestable pour montrer à Comminge que c'est lui qu'elle aime et personne d'autre ? Et n'est-ce pas également son désir qu'elle écoute jusqu'au blasphème lorsqu'elle se décide à pénétrer à La Trappe pour rejoindre son amant qu'elle a entendu chanter des cantiques ? Ce désir se lit fort bien dans le passage de sa confession où elle raconte cet épisode :

> J'étais en chemin pour m'y [dans le couvent où j'avais été élevée] rendre quand un mouvement inconnu m'obligea d'entrer dans cette église : à peine y étais-je que je distinguai, parmi ceux qui chantaient les louanges du Seigneur, une voix trop accoutumée à aller jusqu'à mon cœur. Je crus être séduite par la force de mon imagination ; je m'approchai et malgré le changement que le temps et les austérités avaient apporté sur son visage, je reconnus ce séducteur si cher à mon cœur ! Que devins-je, grand Dieu ! À cette vue de quel trouble ne fus-je point agitée ! loin de bénir le Seigneur de l'avoir mis dans la voie sainte, je blasphémai de me l'avoir ôté.[542]

Le désir détourne Adélaïde du couvent dans lequel elle voulait se rendre pour la jeter dans un monastère d'hommes où, au lieu qu'elle se conforme à son devoir de chrétienne, le simple fait d'entrer constitue un blasphème ; dans ce passage luttent l'amour pour Dieu (« chantaient les louanges du Seigneur », « bénir le Seigneur »…) et le désir pour l'homme (« une voix trop accoutumée à aller jusqu'à mon cœur », « séducteur si cher à mon cœur », « de quel trouble ne fus-je point agitée ! », la modalité exclamative traduisant le désir frémissant), et c'est ce dernier qui triomphe ; il y a même une phrase qui rassemble ces deux formes d'amour : « Que devins-je, grand Dieu ! », mais dans cette phrase Dieu est réduit au statut d'interjection ; non seulement le concept est vidé de sa divinité, mais le mot l'est même de son signifié !

Dans ce même récit, il est aisé de montrer que le comte de Comminge est un représentant encore plus évident de l'éthos du désir et du plaisir, même si son désir le voue à l'autarcie : de nombreux commentateurs ont signalé que tout au long du récit il ne pensait qu'à son plaisir, négligeant même Adélaïde pour se consacrer à ses reliques (une lettre, un portrait) et se réfugier dans un « dolorisme complaisant », selon le mot d'Érik Leborgne[543], une sorte de masochisme narcissique d'où Adélaïde est quasiment évacuée ; par exemple, Nancy K. Miller affirme :

> Comme Adélaïde l'avait expliqué dans sa confession […], son cher Comminge était trop épris de son absence pour deviner sa présence ; fasciné par les reliques-fétiches qui ont survécu au naufrage de leur amour […], l'homme n'arrive même pas à voir la femme dont il adore la sublime perfection.[544]

Comminge personnifie donc l'éthos du plaisir en tant que, selon l'expression de Luigi Derla, voluptas dolendi[545], tandis qu'Adélaïde préfigure la femme désirante et revendiquant un véritable statut de sujet. Le fait que ces deux désirs soient opposés, le comte refusant la subjectivité d'Adélaïde, lui préférant des objets qui la lui rappellent et prenant du plaisir à souffrir, Adélaïde agissant autant qu'elle le peut en tant que sujet, et mue par un désir qui la fait rechercher la personne de Comminge, n'entre pas en contradiction avec la constitution, au niveau du récit entier, d'un éthos du désir et du plaisir. Au contraire, cet éthos se construit au fil des désirs contradictoires des deux amants.

Dans Le Siège de Calais, Mme de Mailly est un personnage représentatif de l'éthos du désir et du plaisir : elle ne pense qu'à son propre plaisir et impose, le cas échéant par la contrainte, son

---

[542] pp. 89-90.

[543] « Loi morale et inhibition dans les *Mémoires du comte de Comminge* de Claudine de Tencin », art. cité, p. 161.

[544] « 1735 - Les *Mémoires du comte de Comminge* paraissent anonymement à La Haye - Le roman-mémoires : genres croisés », *in De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier, trad. fr., Paris, Bordas, 1993 [*A New History of French Literature*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 1989], pp. 423-424.

statut de sujet aux autres personnages. Et, bien sûr, la scène initiale de ce récit va dans le sens de l'éthos du désir et du plaisir. Voici la seule résistance que Mme de Granson oppose au comte de Canaple lorsqu'ils sont réunis au lit et qu'elle subit son second assaut (au premier elle n'a rien opposé !) : « Mon Dieu, dit-elle d'une voix pleine de charme, ne voulez-vous pas me laisser dormir ? »[546] Il est vrai qu'ensuite elle se condamne aux plus grandes rigueurs, malgré son amour pour Canaple, mais il n'en reste pas moins que le désir filtre sous le carcan qu'on veut lui imposer, et même finit par triompher. D'une façon plus générale, l'importance de la sexualité dans la structure même de l'intrigue plaide en faveur d'un éthos du désir et du plaisir, de même que la manière dont est rapporté le retentissement de la scène du lit sur M. de Canaple :

> L'extase et le ravissement l'occupèrent d'abord tout entier. Madame de Granson se présentait à son imagination avec tous ses charmes ; il se reprochait de n'y avoir pas été sensible ; il lui en demandait pardon. « Qu'ai-je donc fait jusqu'ici ? disait-il. Ah ! que je réparerai bien, par la vivacité de mes sentiments, le temps que j'ai perdu ! Mais, ajoutait-il, me pardonnerez-vous mon indifférence, oublierez-vous que j'aie pu vous voir sans vous adorer ? »
>
> La raison lui revint enfin, et lui fit connaître son malheur. Il vit avec étonnement et avec effroi qu'il venait de trahir son ami, et de faire le plus sensible outrage à une femme qu'il respectait bien plus alors qu'il ne l'avait jamais respectée. Son âme était déchirée par la honte et le repentir qu'il sentait pour la première fois.[547]

On voit bien dans cet extrait que, comme dans le passage des Mémoires du comte de Comminge que nous avons cité précédemment, l'éthos du désir et du plaisir se pose en rival de l'éthos du devoir. Les deux éthè sont caractérisés par deux courtes phrases, en début de paragraphe, de façon apparemment très semblable : deux noms de part et d'autre (« l'extase et

---

[545] « Saggio sui *Mémoires du comte de Comminges* [sic] *di Claudine de Tencin », in Contributi del Seminario di filologia moderna (serie francese),* Milan, Vita e Pensiero, coll. Pubblicazioni dell'Università cattolica del Sacro Cuore, nuova serie, vol. LXXII, 1, 1959, p. 93.
[546] p. 20.
[547] pp. 20-21.

le ravissement » ; « la raison », « son malheur »), des verbes ou périphrases verbales dont le procès porte sur l'intériorité du personnage (« occuper », « revenir », « faire connaître ») et même une structure phrastique commune (sujet, pronom personnel complément, verbe, adverbe de temps). Pourtant l'éthos du désir et du plaisir vient en premier, il est spontané ; l'éthos du devoir n'est présenté que comme le fruit d'une réflexion inscrite dans la durée (« enfin ») ; grâce au passé simple, les deux éthè sont perçus comme successifs. Le monologue du personnage rapporté au discours direct nous rend l'éthos du désir et du plaisir plus proche. Le pardon qu'il demande ne vise qu'à pouvoir reproduire l'insulte infligée, mais cette fois de façon autorisée ; le « temps perdu » que le personnage veut regagner s'oppose directement au long processus de prise de conscience par lequel l'éthos du devoir parvient ensuite à apparaître. Et dans la première phrase, seules les conséquences positives de l'éthos du désir et du plaisir sont présentées (« extase » et « ravissement ») ; aucun mot ne désigne cet éthos lui-même, ceci montrant clairement au lecteur que cet éthos se lit dans la globalité de la scène qui vient d'être racontée ; tandis que l'éthos du devoir est désigné par « la raison », le « malheur » en étant sa conséquence. La réaction du personnage, contenue dans la phrase qui suit, aurait pu être également rapportée au discours direct ; le fait qu'elle ne le soit pas l'éloigne du lecteur et la minimise. En outre, toute l'histoire qui va suivre cette scène inaugurale, la reconquête de Mme de Granson par le comte de Canaple, est inscrite dans la première réaction du personnage, dictée par l'éthos du désir et du plaisir. Dans ce récit qui fait apparemment une grande place à la vertu indignée et à l'éthos du devoir, c'est bel et bien, en réalité, l'éthos du désir et du plaisir qui triomphe.

Il n'est pas impossible non plus de retrouver cet éthos dans Les Malheurs de l'Amour. Comme le souligne Annie Rivara elle-même, c'est Eugénie qui pousse Pauline vers le devoir. Sa nature la fait rechercher le contact de Barbasan, et elle ne se résout à renoncer à lui pour épouser le président d'Hacqueville que sous les instances conjointes d'Eugénie et du commandeur de Piennes. En outre, la mère de Pauline – tout comme Mme de Mailly – ne recherche que son plaisir, et est prête à lui sacrifier sa fille.

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, l'éthos du désir et du plaisir est très présent : si le personnage de Gaveston le personnifie, la sensualité, présentée

comme féminine, d'Édouard, l'empêche de régner ; mais ce sont surtout les personnages féminins qui appellent notre attention : Mlle de Glocester, Isabelle, Mlle de Lancastre, Mme Sterling sont toutes des femmes laissant libre cours à leur désir et saisies dans leur recherche du plaisir. Mlle de Glocester désire le beau Gaveston alors qu'elle connaît son caractère volage et cynique – et va jusqu'au bout de son désir ; la reine Isabelle se laisse courtiser par trois amants, dont Gaveston, s'amuse de leur rivalité, et finit par entretenir une liaison avec l'un d'entre eux, Mortimer ; Mlle de Lancastre est prête à tout pour Saint-Martin, elle va jusqu'à lui faire entendre qu'elle l'épouserait volontiers, et sa vengeance est terrible lorsqu'elle s'aperçoit qu'il ne l'aime pas ; Mme Sterling, personnage secondaire, est présentée comme une jeune et jolie veuve aux mœurs libres puisque tout en ayant le comte de Glocester pour amant elle s'autorise une incartade avec l'irrésistible Gaveston.

Ainsi, dans les récits de Mme de Tencin, on trouve à la fois l'éthos du devoir et l'éthos du désir et du plaisir. Mais on ne perçoit ces deux éthè opposés comme étant en concurrence que dans le cadre d'une lecture attentive du texte ; l'éthos qui paraît de manière évidente, c'est l'éthos du devoir. Ce qu'a cherché Mme de Tencin, c'est à dissimuler l'éthos du désir et du plaisir sous l'éthos du devoir. Alors que le lecteur croit avoir affaire à un récit émanant d'une corporalité corsetée dans des vêtements pudiques la recouvrant quasiment en entier, au visage sévère, à l'air austère, et d'une vocalité sans inflexion séduisante, prenant l'accent du devoir à accomplir – bref d'un garant rigide et moralement sans reproche, il est en fait enveloppé dans un éthos qui se fonde sur le désir et le plaisir, un éthos érotique qui prône « le ravissement » et « l'extase », y compris au féminin.

Dans cette perspective, il est possible de rapprocher Mme de Tencin de l'abbé Prévost, qui, lui, poussait l'hypocrisie jusqu'à proclamer la moralité de ses récits. C'est ce qu'Erich Auerbach avait perçu :

> Ce qu'on entend par vertu, dans Manon Lescaut, ne peut se concevoir en dehors de tout un contexte d'émotions érotiques. Le plaisir que l'auteur

> cherche à susciter en son lecteur en représentant la conception étourdie et enfantinement insouciante de ses amants est au fond de l'ordre de la titillation sexuelle. Mais celle-ci est constamment interprétée en termes sentimentaux et moraux, et l'échauffement qu'elle produit est censé engendrer, abusivement, des sentiments moraux.[548]

Mme de Tencin semble introduire le lecteur dans un monde éthique qui ressortit à des valeurs classiques empruntées à sa devancière Mme de Lafayette, alors qu'en fait elle le fait subrepticement pénétrer dans un monde éthique résolument tourné non pas vers le passé, mais vers le présent de la Régence, de ses désirs et de ses plaisirs, et vers l'avenir tout proche des Lumières, de ses revendications à établir l'individu comme sujet et à lui offrir la liberté que comme tel il mérite. C'est une grande habileté de la part de Mme de Tencin de ne pas plonger d'emblée le lecteur dans un monde éthique inconnu, de ne pas le dérouter, d'éviter, par conséquent, l'écueil signalé par Dominique Maingueneau[549] – une lecture rendue difficile par méconnaissance du monde éthique auquel elle aboutit –, et de l'« incorporer » d'abord à un monde éthique classique bien connu en ce début de XVIIIe siècle, où du reste il peut s'arrêter s'il n'a pas envie, ou n'a pas la capacité, d'aller plus loin : bien des lecteurs de Mme de Tencin n'y ont rien vu d'autre, en effet, qu'un éthos purement classique, comme nous l'avons constaté au chapitre précédent[550].

En dissimulant l'éthos du désir et du plaisir sous l'éthos du devoir, en faisant du monde éthique classique l'antichambre d'un monde éthique fondé sur les nouvelles valeurs des Lumières, Mme de Tencin a construit une forme d'illusion particulièrement subtile. Le lecteur adhère d'abord à un système de valeurs qui, pour peu qu'il suive les discrètes injonctions de l'auteur, se retourne comme un gant pour laisser place à un système qui lui est quasiment opposé. Contrairement à un Diderot, par exemple, qui, quelques décennies plus tard, immergera le lecteur dans un monde éthique littéralement bouleversant pour lui, Mme de Tencin s'avance masquée et le trompe mieux encore. Dans l'œuvre de cette dernière, on peut

---

[548] *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, op. cit.*, p. 400.
[549] Cf. *supra* p. 111.
[550] Cf. *supra* par exemple Granet p. 77, Aubert de la Chesnaye des Bois p. 78 et Laharpe p. 79.

dire somme toute que l'éthos qu'elle y déploie contribue de façon aussi puissante que subtile à construire l'illusion.

Signalons, pour terminer ce chapitre, que l'éthos de l'épistolière est totalement différent de l'éthos de la romancière. L'éthos qui se développe dans les lettres de Mme de Tencin ne s'embarrasse pas de masque. C'est l'éthos d'une femme ambitieuse et sans scrupule, d'une politique qui, avec ses correspondants familiers, dit les choses crûment, parfois avec cynisme, souvent avec une verve dont la lecture est jubilatoire. Dans le cas de l'épistolarité, du reste, la notion d'éthos se rapproche de son sens rhétorique premier : Mme de Tencin cherche à convaincre ses correspondants en se présentant d'une certaine manière par son discours ; il se trouve que ses correspondants sont plus sensibles au franc-parler et au cynisme qu'à la retenue classique qui siérait davantage à une femme de cette époque.

Voyons à présent comment l'éthos complexe de la romancière s'articule avec la scène englobante et les scènes génériques de ses récits dans la construction de l'illusion.

# CHAPITRE 3 : SCENE ENGLOBANTE ET SCENES GENERIQUES

Les concepts de « scène englobante » et, surtout, de « scène générique » vont nous être très utiles pour poursuivre notre étude sur la construction de l'illusion dans les récits de Mme de Tencin. Avec la « scène englobante », nous nous trouvons très en amont de l'œuvre ; définie pragmatiquement par le statut des partenaires de la communication et leur ancrage spatio-temporel général, elle correspond à une configuration discursive majeure et est associée à une institution sociale : Dominique Maingueneau donne l'exemple de scènes englobantes scientifique, politique, administrative…[551] Avec l'œuvre de Mme de Tencin, nous nous situons évidemment dans la scène englobante des Belles-Lettres, mais nous essaierons de préciser ce large cadre pour saisir l'orientation générale de l'illusion requise par ces récits.

Les « scènes génériques », elles, sont relatives aux genres de discours, qui impliquent certains contrats de lecture et certains « rituels discursifs »[552]. Plus précises que la scène englobante, elles mettent en œuvre « des rôles, des circonstances (en particulier un mode d'inscription dans l'espace et le temps), un support matériel, un mode de circulation, une finalité, etc. »[553]. Les scènes génériques déterminent une certaine forme d'illusion : elles ne sont évidemment pas la même dans le cas d'un roman, d'un poème ou d'une pièce de théâtre, et, au sein même du roman, elle sera différente selon les options adoptées par l'auteur. L'illusion à mettre en œuvre n'est pas identique selon que l'auteur choisit d'inscrire son ouvrage dans le genre du roman-mémoires, comme c'est le cas pour les Mémoires du comte de Comminge ou pour Les Malheurs de l'Amour, dans celui de la nouvelle historique (Le Siège de Calais), ou encore dans l'imitation de la chronique historique, avec les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre. Cette remarque nous conduit de la scène générique au

[551] « Contexte et scénographie », art. cité, p. 187.
[552] *Ibid.*
[553] Dominique Maingueneau, « Scénographie épistolaire et débat public », in J. Siess (éd), *La Lettre : entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 56.

positionnement générique, qui est la contrepartie sociale de l'option littéraire ; choisir d'écrire des romans à un moment où ce genre est décrié, c'est prendre une certaine position dans le champ littéraire ; c'est aussi tenter de masquer l'appartenance générique de ses ouvrages : comme nous le verrons, chacun des apparents sous-genres romanesques que nous venons de citer n'est en fait qu'un masque du roman, mais, pour autant, ces masques conditionnent dans une certaine mesure l'illusion à construire, et, corrélativement, illusionnent le lecteur d'une certaine façon.

La scénographie singulière de l'œuvre, enfin, forme la dernière strate de ce système, dans lequel chaque strate est contrainte par celle qui l'englobe, et en même temps peut la dépasser dans le cas d'une œuvre originale et novatrice ; nous l'étudierons, dans son rapport à la construction de l'illusion, dans le chapitre suivant.

## I. La scène englobante

Examinons brièvement, tout d'abord, d'où vient la notion de « scène englobante ». Il est possible de déceler dans ce concept ce que Pierre Bourdieu appelle un « champ »[554]. Les deux concepts subdivisent la société, l'un en « scènes », l'autre en « champs », le premier mettant l'accent sur la dimension discursive des groupes ainsi créés et le second sur les rapports de force en leur sein, les deux n'étant nullement contradictoires, mais plutôt complémentaires.

Un an après son célèbre article définissant ce concept de « champ », et dans la lignée de cet article – comme le sous-titre de l'ouvrage le montre –, Pierre Bourdieu prône, dans Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire[555], une historicisation de la critique esthétique : on ne peut juger des œuvres d'art qu'en les replaçant dans leur contexte historique de production et de consommation. C'est pourquoi toute critique interne – par exemple structuraliste – ou externe – par exemple biographique ou sociologique au sens de Goldmann

[554] « Le champ littéraire », art. cité.

ou Lukács – est vouée à l'échec : elle ne perçoit pas les forces en action au sein du champ artistique concerné, ni celles s'établissant entre ce champ et le champ du pouvoir. Cette contextualisation, qui à la fois transcende l'intériorité et l'extériorité de l'œuvre, tout en les prenant en compte dans une lecture sociologique renouvelée par le concept fondateur de champ, va dans le même sens que le travail de Dominique Maingueneau dans Le Contexte de l'œuvre littéraire[556] et dans ses articles ultérieurs, comme il le signale lui-même[557]. Partant du dépassement des lectures interne et externe de l'œuvre, Pierre Bourdieu établit une relation – une « homologie » – entre les formes des œuvres et les positions au sein du champ, qui constitue une première approche du lien que Dominique Maingueneau tissera entre scène générique et scène englobante :

> La notion de champ permet de dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables. Conservant ce qui est inscrit dans la notion d'intertextualité, c'est-à-dire le fait que l'espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement, en tant que système d'écarts différentiels, on peut poser l'hypothèse (confirmée par l'analyse empirique) d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur forme, et l'espace des positions dans le champ de la production : par exemple, le vers libre se définit contre l'alexandrin et tout ce qu'il implique esthétiquement, mais aussi socialement et même politiquement ; en effet, du fait du jeu des homologies entre le champ littéraire et le champ du pouvoir ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre des « choix » sont des coups doubles, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes.[558]

Selon les conceptions théoriques de Dominique Maingueneau, dont nous venons de donner un aperçu et que nous avons tenté de situer par rapport aux recherches sociologiques de Pierre

---

[555] *Op. cit.*
[556] *Op. cit.*
[557] *Ibid.*, p. 22.
[558] *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, op. cit.,* pp. 288-289. C'est P. Bourdieu qui souligne.

Bourdieu, il ne fait pas de doute que la scène englobante afférente à l'œuvre de Mme de Tencin correspond au champ des Belles-Lettres à la première moitié du XVIIIe siècle. Mais, avant d'en venir à la scène générique, qui constitue la deuxième strate de l'énonciation littéraire selon D. Maingueneau, et quitte à nous éloigner peut-être un peu du maniement orthodoxe des concepts de cet auteur – nous tenterons de nous interroger sur cette orthodoxie à l'issue de ce développement –, nous souhaiterions préciser, autant qu'il est possible, dans quel lieu plus spécifique de cette vaste scène englobante se trouvent les récits de Mme de Tencin.

Nous avons déjà évoqué l'idée d'une littérature associative (« collaborative literature ») lorsque nous avons examiné l'attribution des œuvres de Mme de Tencin[559]. Il est certain qu'il est difficile de prétendre à une solution de continuité entre ses œuvres et son salon : ce dernier accueillait nombre d'hommes de lettres (Fontenelle, l'abbé Prévost, Marivaux, Montesquieu, Duclos, Marmontel, Piron, pour ne citer que les plus célèbres) ; on y échangeait des idées sur des œuvres encore à naître ; on y lisait des œuvres ou des extraits d'œuvres en cours de création ; on y donnait son avis, lequel était susceptible d'influencer l'auteur. À notre connaissance, il n'y a pas de témoignage qui rapporterait que Mme de Tencin ait lu ses propres œuvres dans son salon, ce qui ne signifie pas que de tels événements n'aient pas eu lieu. L'abbé Antoine Sabatier de Castres rapporte l'anecdote, reprise ensuite par bien des biographes de Mme de Tencin, selon laquelle Le Siège de Calais serait né d'un défi lancé dans le salon de l'auteur :

> À force de voir des auteurs, elle voulut le devenir à son tour. Cette émulation a produit Le Siège de Calais, le Comte de Comminges [sic], et Les Malheurs de l'Amour, trois romans, dont le premier est, sans contredit, celui qu'on lit avec le plus de plaisir. Voici ce qui lui donna envie de le composer.
>
> On avait beaucoup parlé de romans dans sa société. On se plaignait d'y trouver une marche et un dénouement trop uniforme, des héros toujours amoureux et toujours sages. […] Madame de Tencin prétendit qu'il était possible d'en composer un décent, en le faisant commencer à peu près où les autres finissent.

[559] Cf. *supra* pp. 17-19.

> Cette idée fut combattue, et la dame promit de la réaliser, ce qu'elle fit dans le Siège de Calais.[560]

Mais, parallèlement à cette action directe du salon sur l'œuvre de Mme de Tencin, il existe une influence plus oblique, une porosité entre le salon et l'œuvre, qui s'exerce à la fois sur son style – classique, concis, euphémique –, sur la structure des récits, qui vise à éviter l'importunité de longueurs susceptibles de susciter l'ennui, sur la définition des personnages et même sur les scènes génériques dans lesquelles ils s'inscrivent.

Le style et la structure des récits de Mme de Tencin reflètent l'idéal de la conversation mondaine de l'époque dans laquelle il fallait avant tout éviter d'être fâcheux. On peut fort bien appliquer à Mme de Tencin ce que Violaine Géraud écrit à propos de Marivaux – lui-même un des plus grands habitués du salon de la rue Saint-Honoré :

> L'interaction entre vie mondaine et vie littéraire est, depuis le XVIIe siècle, essentielle, la conversation mondaine étant ce que M. Fumaroli appelle une « institution littéraire ».[561]

La valorisation des personnages féminins dans l'œuvre de Mme de Tencin, que certains critiques ont remarquée au point, comme on l'a vu précédemment[562], de parler de féminisme, est concomitante avec l'importance des femmes dans les salons depuis le XVIIe siècle, et tout particulièrement, bien sûr, avec la prééminence de Mme de Tencin dans le sien propre.

En ce qui concerne les scènes génériques des récits, on peut affirmer que le genre romanesque, dans lequel, comme on le verra dans ce chapitre, s'inscrivent sans vouloir le dire tous les récits de Mme de Tencin, est, depuis le XVIIe siècle, apprécié dans les salons, s'il est

---

[560] *Les Trois Siècles de la Littérature française, op. cit.,* t. III, pp. 370-371.
[561] « Le 'style si particulier' du *Spectateur français* de Marivaux », *in* Franck Neveu (ed.), *Styles*, Paris, SEDES, 2001, p. 125.
[562] Cf. *supra* pp. 101 sqq.

décrié dans le reste de la société lettrée. Dans ces lieux sociaux, on parle de romans, on les critique, on en soumet des extraits à la lecture à voix haute, on les corrige, on les remodèle. La présence de sentences – assez massive – et l'insertion de lettres dans les récits de Mme de Tencin témoignent également de scènes génériques mises à l'honneur dans les salons. Ceux-ci sont également les vecteurs de jeux – qu'on peut aussi considérer comme autant de scènes génériques – : charades, devinettes, mots d'esprit, bouts-rimés… Or si l'on reprend l'exemple du Siège de Calais, on peut voir dans l'arrière-plan historique – qui donne son titre à l'œuvre – une métaphore du siège du cœur de Mme de Granson par le comte de Canaple, qui dure pendant tout le récit et finit lui aussi par triompher : ce mécanisme analogique peut rappeler ces jeux, en particulier la Carte du Tendre du siècle précédent.

Cette scène de la littérature de salon influence également de façon directe le caractère pseudo-autobiographique de certains de ses récits ou parties de récits, qui met en place l'illusion d'une confidence faite sur le ton de la conversation.

C'est particulièrement net avec les romans-mémoires. Dans les Mémoires du comte de Comminge, les relais narratifs – Dom Gabriel se raconte au comte de Comminge, et, à la fin du récit, Adélaïde se livre à une confession publique pendant son agonie – forment une sorte de mise en abyme de la quasi-conversation qui semble s'établir entre le comte de Comminge et le lecteur. Il en va de même pour Les Malheurs de l'Amour, autre récit pseudo-autobiographique où nous voyons les relais narratifs se multiplier : non seulement Pauline raconte sa vie à la première personne, mais celle d'Eugénie est narrée à la troisième personne, La Valette raconte son histoire à la première personne, Hippolyte également, et enfin Beauvais, le domestique de Barbasan, narre à Pauline ce qu'elle ignore de la vie de son maître.

Le Siège de Calais, bien que revendiqué comme « nouvelle historique » ne perd pas cette dimension pseudo-autobiographique, puisque certains personnages se racontent longuement en utilisant la première personne, à tel point que ces passages peuvent apparaître à la lecture comme des romans-mémoires insérés : c'est le cas de l'histoire de M. de Châlons[563] et surtout

[563] pp. 37-53 et 61-65.

de celle de milord d'Arundel, qui occupe presque toute la quatrième partie du récit[564] et contient elle-même le récit que fait Saint-Val à d'Arundel à la première personne, qui en constitue la fin[565]. Il y avait certes déjà des récits insérés dans ce modèle de nouvelle historique qu'est La Princesse de Clèves, mais seul l'un d'entre eux avait un contenu vraiment autobiographique – l'histoire du vidame de Chartres et de la reine –, et celui-ci était moins long (l'histoire du vidame occupe treize pages dans une édition de poche), donc moins susceptible de provoquer chez le lecteur l'effet d'un brouillage générique entre nouvelle historique et roman-mémoires. En outre, l'adoption par Mme de Tencin d'une scène générique telle que la nouvelle historique, adoption proclamée puisque la mention du genre figure explicitement sur les éditions originales – contrairement à ses autres ouvrages –, place sciemment le récit dans la lignée de ceux de Mme de Lafayette, qui, avec La Princesse de Montpensier (1662), en inventa la formule et, au-delà d'elle, dans le sillage de ceux de Saint-Réal, qui sut la nommer[566]. Plus subrepticement, cette indication vise sans doute à affilier le salon de Mme de Tencin à celui que tint à Paris Mme de Lafayette, qui fut une familière des milieux précieux, en particulier de l'Hôtel de Rambouillet, et donc, à travers elle, aux formes de sociabilité du XVIIe siècle, perçu comme un âge d'or des salons. Comme l'écrit un des biographes de Mme de Tencin, Pierre-Maurice Masson : « La tradition de Mme de Lambert, et par elle du XVIIe siècle, se prolonge dans ce salon [celui de Mme de Tencin] »[567].

Il ne faut pourtant pas exclure la possibilité d'un détournement parodique de cette scène générique, surtout compte tenu de la manière dont est née l'idée du récit et donc de son audacieux incipit[568] : il s'inscrirait alors en faux contre les nouvelles historiques antérieures, et tout particulièrement contre le rigorisme moral de celles de Mme de Lafayette, et placerait le salon Tencin dans une logique non d'affiliation, mais d'opposition aux salons du siècle précédent : Mme de Tencin insistait du reste sur le ton de familiarité qui régnait chez elle, et ses fameuses dénominations de « bêtes » et de « ménagerie » s'éloignent certes beaucoup des périphrases précieuses ou classiques.

---

[564] pp. 117-159.
[565] pp. 156-159.
[566] On sait que Saint-Réal lance l'expression « nouvelle historique » avec *Dom Carlos* en 1672.
[567] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 214.
[568] Sur ce point, cf. *infra* pp. 160-161.

Les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre laissent également se développer en leur sein deux longs récits insérés d'apparence autobiographique : l'histoire de Mlle de Glocester, qui constitue la quasi-totalité du Livre premier[569], et l'histoire de Saint-Martin, qui forme, elle, la plus grande partie du Livre deuxième[570]. On remarque que les récits autobiographiques occupent une place prépondérante dans la partie de l'ouvrage rédigée par Mme de Tencin. En eût-elle poursuivi la rédaction qu'elle aurait sans doute inséré d'autres récits de ce type dans la suite de l'ouvrage, contrairement à Mme de Beaumont, qui n'en insère aucun (autre preuve, s'il en était besoin, de l'authenticité de l'attribution des deux premiers livres à Mme de Tencin et du troisième à Mme de Beaumont).

La scène générique des anecdotes ou des annales galantes, comme devait s'intituler ce récit à l'origine[571], a quelque similitude avec ce qui peut constituer une conversation de salon mêlant l'anecdotique au galant. Pierre-Maurice Masson signale que

> […] chez Mme de Tencin, comme chez la marquise de Rambouillet ou chez Mlle de Scudéry, le cœur humain reste le principal sujet d'étonnement, d'étude et de jouissance pour l'esprit. On y fait des portraits, on y cisèle des maximes, on y discute des problèmes sentimentaux. C'est la maîtresse de maison qui le plus souvent les propose : elle met toute son ingéniosité à en suggérer d'imprévus […].[572]

Dans Le Siège de Calais, on trouve trace de ces conversations de salon, ce qui constitue un bel anachronisme puisque l'histoire est censée se passer au Moyen Âge, mais aussi ce qui inscrit la scène de la littérature de salon à l'intérieur même du récit. En voici un exemple, où le comte de Canaple se laisse prendre par l'animation d'une conversation de salon jusqu'à

---

[569] pp. 435-460.
[570] pp. 469-492.
[571] Le manuscrit inachevé retrouvé dans la bibliothèque de Pont-de-Veyle en 1774 porte le titre d'*Annales galantes de la cour d'Angleterre sous le règne d'Édouard II,* cf. *supra* n. 14 p. 16.
[572] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, pp. 214-215. C'est P.-M. Masson qui souligne.

délivrer à l'assistance une sorte de sentence, dépouillée, à cause du discours rapporté indirect, de ses marques grammaticales habituelles :

> Quoique la galanterie et surtout l'amour parussent aux jeunes gens de la cour une espèce de ridicule, la présence de madame de Granson donnait le ton galant à toutes les conversations. Elle n'y prenait nulle part. Monsieur de Canaple se condamnait devant elle au même silence ; et lorsqu'elle n'y était pas, la crainte d'être deviné l'engageait encore à beaucoup de ménagement. Mais toutes ces considérations l'abandonnèrent dans la chaleur d'une dispute où il était question des plaisirs de la galanterie et de ceux de l'amour. Il ne put endurer qu'ils fussent comparés ; et, sans se souvenir qu'il jouait dans le monde le rôle d'indifférent, il se mit à faire la peinture la plus vive et la plus animée de deux personnes qui s'aiment, et finit par assurer avec force qu'il ne serait pas touché des faveurs de la plus belle femme du monde dont il ne posséderait pas le cœur.[573]

Ainsi, l'illusion que Mme de Tencin construit doit s'insérer dans le cadre de la scène de la littérature de salon : bâtie grâce à un style classique et concis, elle doit permettre au lecteur d'éviter l'ennui et de se divertir comme s'il prenait part à des jeux ou à une conversation de salon.

Revenons brièvement au concept de scène englobante tel que l'a défini Dominique Maingueneau pour nous interroger sur le statut de cette « scène de la littérature de salon », que nous n'avons pas osé qualifier d'« englobante ». En fait, avec la « littérature de salon », le statut pragmatique des partenaires de la communication est quelque peu différent de celui que possèdent ces partenaires dans la communication littéraire en général : l'un des pôles, en effet, se trouve engagé dans une structure collective très particulière – le salon –, qui n'est pas sans influence sur ses productions, comme on a pu le voir ; en outre, même si le salon est avant tout une localité sociale, il définit aussi un ancrage spatial spécifique ; enfin, cette forme de littérature est bel et bien associée à une institution sociale, qualité qu'on ne peut dénier au salon à l'époque qui nous occupe. Finalement, la seule caractéristique qui fait défaut à notre

[573] pp. 80-81.

« littérature de salon » pour devenir une scène englobante à part entière c'est de correspondre à une « configuration discursive majeure » ; disons peut-être qu'elle est en relation avec une configuration discursive mineure, et que nous pouvons nous risquer à y voir une « sous-scène englobante », sorte de chaînon supplémentaire qui viendrait se glisser entre la scène englobante – la littérature – et les scènes génériques. Cette « sous-scène englobante » se manifeste également dans des scènes génériques spécifiques – le roman, l'épistolarité, les sentences, les mots d'esprit, les bouts-rimés les charades, les devinettes, … –, ce qui semble conforter l'hypothèse de son existence.

Ce sont maintenant ces scènes génériques qu'il nous faut examiner en détail, ainsi que la façon dont elles contribuent à créer l'illusion. Mais tout d'abord, voyons ce qu'a nourri la réflexion sur les genres opérée par Dominique Maingueneau, et comment sont nés ses concepts de « scène générique » et de « positionnement » par le genre.

## II. Scènes génériques et positionnement par le genre

Dans le cadre de son approche pragmatique et « contextuelle » des textes littéraires, Dominique Maingueneau propose une réflexion sur les genres littéraires qui part des travaux de Mikhaïl Bakhtine, en particulier du chapitre consacré aux « genres du discours » de son Esthétique de la création verbale[574], et de ceux de Pierre Bourdieu concernant le « champ » littéraire, que nous avons déjà évoqués[575].

Dans Esthétique de la création verbale, Mikhaïl Bakhtine place l'énoncé au centre de sa conception non seulement des genres de discours, mais aussi des genres littéraires, définissant

[574] Trad. fr., préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1984 [*Estetika slovesnogo tvortchestva*, Moscou, Iskoustvo, 1979], « Les genres du discours », pp. 263-308.
[575] Cf. *supra* pp. 52, 97, 116, 126-127.

ainsi, dans les années cinquante[576], une véritable pragmatique des genres. Il commence en critiquant l'angle d'approche utilisé jusqu'alors dans l'étude des genres :

> On a étudié – et plus que toute autre chose – les genres littéraires. Mais ceux-ci ont toujours (qu'il s'agisse de l'Antiquité ou de la contemporanéité) été étudiés sous l'angle artistique-littéraire de leur spécificité, des distinctions différentielles intergénériques (dans les limites de la littérature), et non en tant que types particuliers d'énoncés, avec lesquels ils ont toutefois en commun d'être de nature verbale (linguistique). Le problème de linguistique générale que pose l'énoncé – et aussi les différents types d'énoncés – n'a presque jamais été pris en compte.[577]

Prenant précisément comme base l'énoncé, c'est-à-dire une production linguistique en situation, par opposition à la proposition, unité linguistique abstraite déconnectée de tout échange verbal, M. Bakhtine affirme l'existence de deux types de genres, tous deux indissociables de l'énoncé :

> Il importe, à ce point, de prendre en considération la différence essentielle qui existe entre le genre du discours premier (simple) et le genre du discours second (complexe). Les genres seconds du discours – le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc. – apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) – artistique, scientifique, socio-politique – plus complexe et relativement plus évolué. Au cours du processus de leur formation, ces genres seconds absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans les circonstances d'un échange verbal spontané.[578]

Sous la plume de M. Bakhtine, il n'y a pas une stricte coïncidence entre les genres qu'il appelle « seconds » et les genres littéraires, mais plutôt une relation d'inclusion de ceux-ci

---

[576] L'éditeur signale que « Les genres du discours » a été écrit par Mikhaïl Bakhtine en 1952-1953 (p. 264).
[577] *Esthétique de la création verbale, op. cit.,* p. 266. C'est M. Bakhtine qui souligne.
[578] *Ibid.,* p. 267. *Id.*

dans ceux-là. Cette relation permet de distinguer dans les genres littéraires l'assimilation et la « transmutation » des genres « premiers ». Il est intéressant de noter que les deux genres définis par M. Bakhtine sont pris dans un mécanisme d'échange, culturel et complexe pour les genres « seconds », spontané pour les genres « premiers ». Les genres littéraires sont donc perçus comme un montage d'énoncés qui pourraient être utilisés dans un échange oral ou écrit simple ; mais l'utilisation d'un terme chimique, voire alchimique – « transmuter » –, en rend compte comme d'une opération dont le résultat dépasse de très loin la simple sommation de ses composantes. C'est que ce résultat devient un énoncé lui-même :

> Le roman dans son tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de même nature) […].[579]

De même que pour pouvoir réagir correctement à un énoncé, dans le cadre d'un échange verbal « spontané », le locuteur devra pouvoir le situer dans le genre de discours auquel il ressortit, pour lire correctement une œuvre littéraire, elle-même énoncé, le lecteur devra pouvoir la situer dans le genre littéraire adéquat. C'est pourquoi la prise en compte du destinataire est aussi importante dans les genres seconds que dans les genres premiers :

> La conception que le locuteur (ou le scripteur) se fait du destinataire de son discours est un problème d'importance considérable dans l'histoire de la littérature. Chaque époque, chaque mouvement littéraire, chaque style artistique-littéraire, chaque genre littéraire, dans les limites d'une époque et d'un mouvement, se caractérise par sa conception particulière du destinataire de l'œuvre littéraire, par une perception et une compréhension particulières du lecteur, de l'auditeur, du public, de l'audience populaire.[580]

---

[579] *Ibid.*, p. 267.
[580] *Ibid.*, p. 306.

Et M. Bakhtine conclut :

> Dans leur grande majorité, les genres littéraires sont des genres seconds, complexes, qui sont composés de divers genres premiers transformés (répliques de dialogue, récits de mœurs, lettres, journaux intimes, documents, etc.). Ces genres seconds, qui ressortissent à l'échange culturel complexe, simulent, en principe, les formes variées de l'échange verbal premier. C'est précisément ce qui engendre tous ces personnages littéraires conventionnels d'auteurs, de narrateurs, de locuteurs et d'allocutaires. Mais l'œuvre du genre second, quelles que soient sa complexité et la multiplicité de ses composantes, n'en est pas moins dans son tout (en tant que tout) un seul et unique énoncé réel qui a un auteur réel et des destinataires que l'auteur perçoit et se représente réellement.[581]

L'assimilation de l'œuvre littéraire à un énoncé de genre second confère une importance considérable à sa force illocutoire en direction d'un destinataire dont le rôle actif est également souligné, et à son contexte. Elle plonge l'œuvre dans un processus pragmatique de même nature que celui de l'échange verbal et autorise ceux qui les étudient à en rendre compte grâce aux théories linguistiques pragmatiques. Dans cette perspective, les genres ne sauraient être des catégories culturelles floues, mais doivent constituer une typologie linguistiquement fondée par l'action exercée sur le destinataire, le rôle dévolu à ce dernier, et le contexte. On comprend dès lors que Dominique Maingueneau affirme :

> Les genres littéraires ne sauraient donc être considérés comme des « procédés » que l'auteur « utiliserait » comme bon lui semble pour « faire passer » diversement un contenu stable, mais comme des dispositifs communicationnels où l'énoncé et les circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique. […] De la même manière que pour accomplir de manière appropriée un acte de promesse un ensemble de conditions sont impliquées par l'énonciation, de même une tragédie est reconnue pour telle si elle implique un ensemble diversifié de facteurs. Ceux-ci sont évidemment plus complexes que ceux qui concernent un acte de langage

[581] *Ibid.*, p. 307. C'est M. Bakhtine qui souligne.

> élémentaire ; ils sont en outre interdépendants : le mode d'élaboration, les circonstances de l'énonciation, le support matériel du texte, etc., ne sauraient être indépendants des thèmes traités, du type de public, etc.[582]

La communication littéraire étant ici rapprochée de la communication verbale générale, grâce à la théorie des actes de langage issue des travaux de John L. Austin puis de John R. Searle[583], les genres se trouvent pris dans des mécanismes contractuels analogues à ceux qui lient des protagonistes de l'échange verbal (sur la base des « lois du discours », selon l'expression d'Oswald Ducrot[584]). Le genre, comme l'écrit Dominique Maingueneau, peut être formulé en termes de « contrat discursif tacite », étant entendu que, de même que les contrats discursifs provenant des lois du discours sont dans une certaine mesure contraints, le genre l'est aussi ; le contrat qu'il constitue n'est pas entièrement laissé à la libre appréciation de ses acteurs, mais en partie déterminé par l'histoire, la géographie, la société, etc.

À ce pan pragmatique de la conception des genres viennent s'ajouter, dans la pensée de Dominique Maingueneau, la sociologie des champs de Pierre Bourdieu. C'est pourquoi D. Maingueneau parle de « positionnement par le genre »[585] :

> En parlant ainsi de positionnement dans le champ, nous considérons comme des **positions** les « doctrines », « écoles », « mouvements »… qu'étudie l'histoire littéraire. Ce faisant, nous exploitons la polysémie de position sur deux axes majeurs :
>
> celui d'une « prise de position » ;

---

[582] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.*, p. 66.
[583] Théorie exposée dans l'ouvrage fondateur de John L. Austin, *Quand dire c'est faire,* trad. fr., éd. du Seuil, 1970 [*How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962], et poursuivie par John R. Searle dans *Les Actes de langage*, trad. fr., Paris, Hermann, coll. Savoir Lettres, 1972 [*Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969].
[584] « Les lois du discours », *in Langue française*, 42, 1979, pp. 21-33.
[585] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.*, p. 68 sqq.

> celui d'un ancrage dans un espace conflictuel (on parle d'une « position » militaire). […]
>
> Occuper une certaine position, ce sera […] déterminer que les œuvres doivent s'investir dans tels genres et non dans tels autres.[586]

Mme de Tencin, comme la plupart des romanciers de son époque, n'indique nullement qu'elle écrit des romans ; on l'a vu, la seule indication générique qu'elle se permet est « nouvelle historique », pour Le Siège de Calais. Il n'en reste pas moins que, pour la plupart de ses contemporains, et pour la critique postérieure, ses ouvrages peuvent se ranger sous la catégorie du roman[587]. C'est qu'en choisissant la voie du roman dans la première moitié du XVIIIe siècle, Mme de Tencin opte pour un genre à la fois en pleine éclosion et largement décrié.

Silas Paul Jones note, dans sa bibliographie des ouvrages français de fiction en prose couvrant les années 1700 à 1750, que seuls cent trente-quatre des neuf cent quarante-six ouvrages qu'il recense porte la mention du nom de leur auteur[588]. Comme cet auteur l'écrit :

> Plusieurs ouvrages non fictionnels de la même période furent publiés de façon anonyme ou avec un pseudonyme, mais la grande proportion d'œuvres de fiction paraissant ainsi donne une indication sur l'attitude envers la fiction et son manque apparent de prestige.[589]

Complétant cette bibliographie pour la seconde moitié du XVIIIe siècle, Angus Martin, Vivienne Mylne et Richard Frautschi indiquent eux aussi qu'il existe une majorité de romans

---

[586] *Ibid.*, p. 69. C'est D. Maingueneau qui souligne.
[587] Notons d'ailleurs que les éditions Desjonquères n'hésitent pas à placer l'indication générique « roman », en première page de couverture, sous le titre des trois récits de Mme de Tencin qu'elles ont publiés, y compris pour *Le Siège de Calais* – même si cette mention est démentie sur la page de titre, qui indique « *Le Siège de Calais* / nouvelle historique » (les pages de titre des *Mémoires du comte de Comminge* et des *Malheurs de l'Amour* confirment en revanche les pages de couverture puisqu'elles portent également la mention « roman »).
[588] *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750, op. cit.*, p. xiii.
[589] *Ibid.*

publiés anonymement pendant leur période d'étude : si sept cent cinquante-cinq de ces ouvrages paraissent avec le vrai nom de leur auteur, mille six cent quatre-vingt-quatorze sont publiés de façon anonyme ou pseudonyme[590]. Ce recours massif à l'anonymat – même s'il peut aussi avoir d'autres causes[591] – montre qu'il est jugé peu glorieux de s'illustrer dans le genre romanesque – genre dépourvu d'ancêtre noble, comme le fait remarquer par exemple Vivienne Mylne[592].

Ce genre en train de se constituer, qui bien souvent n'ose dire son nom, a alors des contours très flous ; ses destinataires ont parfois du mal à le reconnaître et donc à interpréter ce que le « contrat discursif tacite » qu'il propose attend exactement d'eux : le « macro-acte de langage » qu'il constitue peut être confondu avec d'autres ; il est alors source de malentendus et prête le flanc à la critique. Avec lui, Mme de Tencin « prend position », nettement, contre les grands genres classiques dont la généalogie remonte à l'Antiquité grecque, et se situe, elle et son salon, dans la modernité contestée de l'époque. Elle s'oblige, également, en optant pour ce positionnement générique, à construire une forme d'illusion – l'illusion de vérité – qui précisément vise à perturber la reconnaissance du macro-acte de langage romanesque. Elle inscrit aussi son œuvre dans un genre en plein essor et promis à un grand avenir.

## III. L'essor du roman

Nombreux sont ceux qui affirment que le roman prend son essor de façon décisive au XVIIIe siècle. Par exemple, Paul Van Tieghem écrit :

---

590 *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800, op. cit.*, pp. xliii-xliv.
591 Cf. *supra* p. 18.
592 « Changing Attitudes towards Truth in Fiction », *in Renaissance and Modern Studies*, VII, 1963, pp. 53-54.

> Le roman, on le sait, a brusquement conquis dans la première moitié du XVIIIe siècle une importance et un crédit que nul n'aurait osé lui prédire à la fin du siècle précédent […].[593]

Cette réflexion, au moins dans sa dimension quantitative, est corroborée par l'enquête historique de Michel Marion, qui remarque que « la suprématie incontestée dans les Belles-Lettres appartient aux romans » parmi les dix mille neuf cent trente-deux titres retrouvés dans les deux cent trente-sept inventaires des bibliothèques privées qu'il a systématiquement dépouillés. Les romans représentent en effet 6,48 % de l'ensemble, ce qui est considérable pour un genre qu'on ne se vantait pas d'apprécier, encore moins de posséder chez soi[594]. Il est vrai que Daniel Mornet, qui avait auparavant dépouillé et étudié cinq cents catalogues de bibliothèques privées parisiennes datés de 1750 à 1780, aboutissait à un chiffre sensiblement différent, ne trouvant qu'un roman sur 38,9 livres, soit seulement 2,6 % de l'ensemble[595]. C'est que ces enquêtes se font sur un échantillon qui n'est pas nécessairement représentatif ; plus objectives sont les études qui se fondent non sur la reconstitution, toujours plus ou moins biaisée, de la consommation romanesque, mais sur celle de l'offre, c'est-à-dire sur la publication des romans.

Les travaux statistiques de Silas P. Jones indiquent clairement que le nombre de publications en matière de prose fictionnelle ne cesse de croître pendant le demi-siècle qu'il étudie[596]. De plus, entre les première et seconde moitiés du XVIIIe siècle, on passe de neuf cent quarante-six à deux mille quatre cent quarante-neuf romans (dont cinq cent cinquante-neuf traductions) publiés pour la première fois[597]. Le total des éditions nouvelles et des rééditions d'ouvrages romanesques, pour les années 1751-1800, atteint même, d'après A. Martin, V. Mylne et R. Frautschi, le nombre de quatre mille huit cent soixante, dont sept cent quatre-vingt-seize

---

[593] « La sensibilité et la passion dans le roman européen au XVIIIe siècle », *in Revue de littérature comparée*, VI, 1926, p. 428.
[594] *Recherches sur les bibliothèques privées à Paris au milieu du XVIIIe siècle : 1750-1759*, Paris, Bibliothèque nationale, 1978, pp. 135-143.
[595] « Les enseignements des bibliothèques privées (1750-1780) », art. cité, p. 457.
[596] *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750, op. cit.*, courbe de la p. xiv.
[597] *Ibid.*, p. xiii, et *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800, op. cit.*, p. xxxvi.

traductions[598]. Ces quelques données chiffrées nous montrent bien l'engouement croissant du public pour un genre paradoxalement déprécié.

D'un point de vue plus qualitatif, Henri Coulet affirme :

> Le roman moderne naît au XVIIIe siècle. Méprisé et discuté encore pendant les deux tiers du siècle, le genre romanesque finit par gagner la suprématie […].[599]

De nombreux facteurs peuvent être invoqués pour tenter d'expliquer la réussite de ce genre qui partait pourtant perdant. Georges May remarque :

> L'atmosphère littéraire de l'époque n'est […] guère propice au roman : en fait elle lui est clairement hostile. En revanche, les conditions sociales et idéologiques, elles, lui sont éminemment favorables. La force ascensionnelle de la bourgeoisie et du non-conformisme, la régression du principe d'autorité et de l'analphabétisme, sont au premier plan de ces conditions propices au roman, et que l'on a souvent décrites.[600]

Henri Coulet lie aussi la réussite du roman à l'ascension de la bourgeoisie, en précisant toutefois que celle-ci

> n'explique pas tout le roman du XVIIIe siècle : la tradition littéraire, la relative autonomie du domaine esthétique, les attitudes intellectuelles et morales

---

[598] *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800, op. cit.*, p. xxxvii.
[599] *Le Roman jusqu'à la Révolution,* Paris, A. Colin, collection U, 1967, t. I, p. 286.
[600] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, p. 6.

> extérieures ou hostiles à la bourgeoisie, les influences étrangères ont joué leur rôle […].[601]

La part prise par les femmes et leurs salons dans l'essor du roman ne doit pas non plus être négligée[602]. Nous avons remarqué que certains voyaient dans le XVIIIe siècle une époque de « domination de la femme »[603] ; or à cette époque le roman est souvent écrit par des femmes, et presque toujours – au moins dans l'explicite – pour des femmes, comme en témoigne, par exemple, la dédicace « Au beau sexe » des Récréations morales et galantes, dans laquelle on trouve ce passage :

> C'est en effet auprès de vous, Mes Dames, que l'on apprend l'art de bien vivre : c'est auprès de vous que l'on prend ces manières de civilité et de politesse, dont sont absolument dépourvus ceux qui n'ont pas l'honneur de vous approcher ; mais, cette vérité à part, il sera toujours constant que vous ignorez la plupart des événements singuliers qui se passent ou dans d'autres royaumes, ou dans d'autres provinces.[604]

Le roman serait donc là pour pallier l'ignorance des « dames » tout en flattant leur amour-propre…

On peut signaler aussi, d'un point de vue économique, qu'au cours du siècle, le livre « tend à devenir un objet de consommation courante », comme l'écrit Annick Pardailhé-Galabrun, même si elle prend soin de préciser : « mais non massive »[605]. Le livre se diffuse mieux, et, en

---

[601] *Le Roman jusqu'à la Révolution, op. cit.,* p. 287.
[602] On a vu cependant que Nathalie Ferrand la relativisait beaucoup, cf. *supra* p. 21.
[603] Cf. *supra* pp. 21-22.
[604] *Récréations morales et galantes, ou Histoires véritables : avec des réflexions très utiles dédiées au beau sexe* (1717), et « Au beau sexe », *in Nouvelles du XVIIIe siècle,* textes choisis, présentés et annotés par Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002, « Appendices, Écrits théoriques », Appendice I, p. 1273.
[605] *La Naissance de l'intime, 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles,* introduction de Pierre Chaunu, Paris, PUF, coll. Histoires, 1988, p. 418. L'auteur précise que 42 % des trois mille foyers qu'elle a recensés et étudiés possédaient des livres (p. 403), même si parmi ceux-ci elle observe une écrasante proportion non de romans, mais de livres religieux (p. 418). Mais plus la bibliothèque est grande, plus faible est la proportion de livres religieux : les bibliothèques comprenant plus de deux cents volumes ne comptent que 17 % de livres religieux (p.

outre, une fois diffusé, il circule beaucoup. Roger Chartier insiste sur cet aspect de la vie du livre au XVIIIe siècle : le livre se prête et s'emprunte entre amis[606] ; les bibliothèques publiques font leur apparition – à Paris, on compte dix-huit collections ouvertes au public et en province au moins une bibliothèque publique dans seize villes[607] ; les cabinets de lecture où, grâce à un abonnement modique, on peut lire sans acheter, rencontrent un grand succès[608] ; il existe également des loueurs de livres[609].

Bien que florissant, le roman de l'époque, on le sait, est en butte à bien des critiques ; à peine né, il est déjà en crise, et cette crise, sans que ses acteurs en aient vraiment conscience, porte avant tout sur la construction de l'illusion.

# IV. La crise du roman : le débat de l'époque, centré sur l'illusion

## 1. Contre l'illusion du roman

Dès la fin du XVIIe siècle, Pierre Bayle s'élève contre le mélange de la fiction et de l'histoire dans le roman :

> On ferait fort bien d'obliger tous les faiseurs de romans ou à se forger des héros imaginaires, ou à prendre ceux que l'Antiquité leur fournit, comme ils l'ont déjà pratiqué tant de fois. S'ils ont tant envie de parler de gens qui entreprennent les choses les plus mémorables pour voir une femme, que n'en

---

419). Sa passionnante enquête montre aussi que les mêmes titres reviennent souvent, même en matière de Belles-Lettres : ce sont souvent des ouvrages de l'Antiquité gréco-latine et des XVIe et XVIIe siècles (p. 409).

[606] *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime,* Paris, éd. du Seuil, 1987, pp. 184-185.

[607] *Ibid.*, pp. 186-189 ; Roger Chartier tire ces chiffres du recensement fait par le *Nouveau Supplément à la France littéraire* (1784).

[608] *Ibid.*, pp. 190-193.

[609] *Ibid.*, pp. 194-196.

font-ils ? Pourquoi empoisonner l'histoire moderne ? Pourquoi dire si sérieusement que la dernière guerre de Hongrie n'a eu pour cause que l'amour du grand vizir pour la femme du bacha de Bude ?[610]

Quelques années plus tard, il récidive dans son Dictionnaire historique et critique :

> Les libraires et les auteurs font tout ce qu'ils peuvent pour faire accroire que ces histoires secrètes ont été puisées dans des manuscrits anecdotes : ils savent bien que les intrigues d'amour et telles autres aventures plaisent davantage quand on croit qu'elles sont réelles que quand on se persuade que ce ne sont que des inventions. De là vient qu'on s'éloigne autant que l'on peut de l'air romanesque dans les nouveaux romans ; mais par là on répand mille ténèbres sur l'histoire véritable, et je crois qu'enfin on contraindra les puissances à donner ordre que ces nouveaux romanistes aient à opter : qu'ils fassent ou des histoires toutes pures, ou des romans tout purs ; ou qu'au moins ils se servent de crochets pour séparer l'une de l'autre, la vérité de la fausseté.[611]

Bayle saisit bien que le roman puise sa force nouvelle dans l'illusion d'authenticité qu'il ménage ; l'utilisation de données historiques contribue fortement à cette illusion, mais l'association entre l'histoire et la fiction à laquelle elle aboutit est selon l'auteur inacceptable ;

---

[610] [Compte rendu de *Cara Mustapha, Grand Vizir* de Préchac] *in Nouvelles de la République des Lettres,* octobre 1684, pp. 316-317, et *in Nouvelles de la République des Lettres,* t. I comprenant les années 1684-1685, Genève, Slatkine Reprints, 1966, p. 228.

[611] Article « NIDHARD (Jean-Éverard) », *in Dictionnaire historique et critique,* nouvelle éd. augmentée de notes extraites de Chaufepié, Joly, La Monnoie, Leduchat, L.-J. Leclerc, Prosper Marchand, etc., Paris, 1820-1824 et Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1ère éd. 1697], t. XI, p. 152. Cependant, comme le dit Jacques Chupeau dans ses annotations des appendices aux *Nouvelles du XVIIe siècle (op. cit.),* « [e]ntre 1670 et 1680, la correspondance de Bayle montre qu'il n'est pas insensible au plaisir des romans […]. Ainsi, dans une lettre à son frère du 21 septembre 1671, Bayle apprécie dans les récits de Mme de Villedieu 'une élégance admirable' et n'hésite pas à reconnaître que l'association de la fiction et de la vérité historique dans *Les Amours des grands hommes* apporte un plaisir redoublé. En 1673, la lecture de *Dom Carlos,* 'nouvelle historique' de l'abbé de Saint-Réal, lui procure à nouveau le double agrément d'une histoire 'bien écrite' mêlée d'incidents véritables. » (pp. 1743-1744 ; pour cette dernière remarque, J. Chupeau s'appuie sur une lettre de Bayle du 31 juillet 1673.) Ces contradictions montrent que Bayle sait apprécier les bons romans – dans l'illusion desquels il entre presque malgré lui, semble-t-il ! – et condamner les mauvais, parmi lesquels il range les romans de Préchac et les pseudo-mémoires de Courtilz de Sandras. Pourtant, Georges May signale que dans l'article « LOUIS XIII » de son *Dictionnaire*, Bayle cite, « à côté de respectables documents, les *Mémoires de d'Artagnan* » (« L'histoire a-t-elle

sa proposition d'employer des « crochets » pour séparer « la vérité de la fausseté » montre qu'il ne comprend pas la nature de cette illusion, dont les éléments ne sauraient être ainsi dissociés, et ne peut souscrire au « contrat discursif tacite » que de tels textes offrent aux lecteurs, probablement parce que celui-ci est trop novateur. Ses remarques inaugurent une longue série de critiques allant toutes dans le sens d'un rejet de l'alliance entre histoire et fiction, et d'une incompréhension au sujet de l'illusion mise en œuvre dans le roman.

À la même époque, Pierre de Villiers développe surtout une des conséquences néfastes de cette alliance : il critique « ces livres imposteurs »[612] en centrant ses arguments sur la diffamation à laquelle leurs auteurs peuvent se livrer pour fabriquer de l'illusion :

> Toute histoire qui attribue à quelqu'un les vices d'autrui est une calomnie, et tout livre qui n'est composé que de calomnies est un libelle. Il est donc permis de donner ce nom aux romans et aux historiettes qui leur ont succédé, où l'on invente des intrigues à sa fantaisie, qu'on met sur le compte de personnes dont l'histoire nous fournit le nom, et qui n'ont jamais eu aucune part aux aventures qu'on en raconte : car, par exemple, parce que sous Henri II il y a eu un duc de Nemours et une princesse de Clèves, par où croit-on avoir droit d'attribuer à l'un et à l'autre un amour qui leur fait perdre la raison et qui les détourne de leurs devoirs les plus essentiels ? Ne voit-on pas que cet amour dont l'histoire ne parle point est une véritable calomnie et que, par conséquent, les livres où on les raconte méritent le nom qu'on donne aux ouvrages qui sont pleins d'impostures ?[613]

Pierre de Villiers reproche donc aux romanciers d'emprunter des noms et des épisodes à l'histoire afin de construire l'illusion de vérité, sans se soucier de la réputation des personnes ainsi utilisées ni de la vérité historique. On retrouve cette critique sous la plume de Laurent Bourdelon :

---

engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », *in Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 1955, p. 163) : preuve du talent illusionniste de Courtilz de Sandras !

[612] *Traité de la satire, où l'on examine comment on doit reprendre son prochain, et comment la satire peut servir à cet usage*, Paris, Jean Anisson, 1695, p. 285.

[613] *Ibid.*, pp. 288-289.

> Il y a bien d'autres gens que vous et moi qui se plaignent de ces Fables historiques, ou Histoires fabuleuses, que depuis quelques années on ose donner hardiment au public, sous les titres de mémoires de…, Histoire de…, La Vie de…, Histoire secrète de…, quoique ces ouvrages ne contiennent que quelques circonstances vraies, enveloppées de toutes sortes d'intrigues, également capables de corrompre la vérité de l'histoire, et injurieuse à des personnes considérables par leur qualité et leur naissance, et dont les défauts devraient être cachés si on leur en remarquait. Ces sortes de livres sont autant de monstres qu'il faudrait exterminer de la République des lettres, comme des moyens inventés pour introduire le mensonge, pour accoutumer l'esprit à se nourrir d'erreur, à s'entretenir de bagatelles et à se dégoûter des lectures solides.[614]

On voit que la véhémence de la critique va ici jusqu'au désir de censurer, voire de proscrire de tels ouvrages.

À propos du Siège de Calais, quelques décennies plus tard, l'abbé Prévost critique lui aussi l'alliance de la fiction et de l'histoire :

> […] ce que je crains que les lecteurs sensés ne lui [à Mme de Tencin] passent pas, c'est d'avoir altéré, dégradé, pour ainsi dire, une action éclatante et digne du motif qui l'avait produite.[…] Trois cent quatre-vingt-douze ans après on devait abuser du silence de l'histoire sur les noms de deux d'entre eux [des bourgeois de Calais]. […] En vérité, je ne puis trop m'étonner de la licence que se donnent nos faiseurs de romans, de travestir en ridicule des actions aussi grandes que celle dont il s'agit […]. En général, le mélange de l'histoire et de la fiction m'a toujours paru blâmable. Tout doit être inventé dans le roman. De quel droit va-t-on déshonorer la mémoire des gens […] ?[615]

---

[614] Lettre « À Monsieur *** » [1699], *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.,* p. 1122.
[615] *Le Pour et Contre…, op. cit.,* t. XVII, 1739, pp. 74-75. C'est l'abbé Prévost qui souligne.

L'opinion ne manque pas de sel venant de l'auteur – entre autres – du Philosophe anglais, ou Histoire de monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell[616], et qui, dans le périodique même où ces lignes paraissent, « habille les faits divers, qui ne sont plus que le 'clou' tenant un 'tableau' inventé »[617], mélangeant ainsi fiction et histoire contemporaine (sans doute non ressentie comme histoire précisément en raison de sa contemporanéité).

Mme de Lambert, quant à elle, ne faisait pas référence, dans l'Avis d'une mère à sa fille, à l'association entre la fiction et l'histoire dans le roman, mais en condamnait la fiction elle-même et l'illusion et la perte de repères dans lesquelles elle entraîne :

> La lecture des romans est plus dangereuse : je ne voudrais pas que l'on en fît un grand usage : ils mettent du faux dans l'esprit. Le roman, n'étant jamais pris sur le vrai, allume l'imagination, affaiblit la pudeur, met le désordre dans le cœur […].[618]

On trouve dans le sermon « Sur les divertissements du monde » du père Bourdaloue, un argument similaire :

> On emploie des heures entières à se repaître d'idées chimériques, on se remplit la mémoire de fictions et d'intrigues toutes imaginaires.[619]

---

[616] *Le Philosophe anglais, ou Histoire de monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même, et traduite de l'anglais par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité,* Utrecht, Etienne Neaulme, t. I et II, 1731, t. III et IV, 1732, t. VI [Prévost n'a pas publié de t. V car il en existait un apocryphe], 1738, t. VII et VIII, 1739, et éd. présentée, établie et annotée par Jean Sgard et Philip R. Stewart, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 2003. Georges May signale à propos de ce roman que l'abbé Prévost en fit passer les premiers volumes pour un texte historique inédit et authentique (« L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », art. cité, p. 164).

[617] Jacques Rustin, « Mensonge et vérité dans le roman français du XVIIIe siècle », art. cité, p. 27.

[618] *Avis d'une mère à sa fille* [écrit vers 1703], *in Œuvres,* texte établi et présenté par Robert Granderoute, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. Les Classiques français des Temps modernes, 1990, p. 112.

Le marquis d'Argens, nettement moins critique tout de même, affirme :

> Je voudrais qu'à la tête de ces sortes de livres on mît la devise qui se voit aux vieux amadis, lis et oublie. En effet, la lecture de ces ouvrages est amusante ; mais le souvenir en est pernicieux : il laisse dans le cœur quelque chose de tendre qui l'amollit, et donne à l'esprit un certain goût pour les aventures, très pernicieux aux jeunes personnes et capable de les jeter dans de grands égarements.[620]

En 1755, l'abbé Jacquin publie une somme sur le roman, où le blâme porté sur le genre se décline en quatre entretiens entre l'abbé lui-même, une comtesse et un chevalier : « Sur l'origine des romans », « Sur l'inutilité des roman », « Sur les dangers de romans, par rapport à l'esprit », « Sur les dangers de romans, par rapport au cœur »[621]. Dans le deuxième entretien, l'auteur reprend l'argument de l'association nuisible de la fiction et de la vérité ; le roman allie,

> par un assemblage monstrueux, la fable avec la vérité. Je sais qu'il n'y en a que trop de ces écrivains parjures ou ignorants, qui remplissent leurs livres de tant

---

[619] « Sermon pour le troisième dimanche après Pâques. Sur les divertissements du monde », *in Sermons du P. Bourdaloue, de la Compagnie de Jésus. Pour les dimanches,* Paris, Rigaud, 1716, t. II, p. 80. (Dans ce sermon, l'ecclésiastique examine successivement les spectacles, les romans, le jeu et les excès.)

[620] Lettre 61, *in Lettres juives, ou Correspondance philosophique, historique et critique entre un Juif voyageur en différents États de l'Europe et ses correspondants en divers endroits,* La Haye, Paupie, 1736-1738, t. II, p. 181. Dans son *Discours sur les nouvelles* publié dans le tome I des *Lectures amusantes ou les délassements de l'esprit* (La Haye, Adrien Moetjens, 1739), d'Argens absoudra le roman et la nouvelle pourvu qu'ils soient « utiles et instructi[f]s » « à l'égard des mœurs » (p. 59) ; voici le conseil à « un ami qui se [serait] mis en tête d'écrire un roman ou une nouvelle », sur lequel son discours se clôt : « Surtout respectez la religion et les bonnes mœurs. Si dans votre intrigue, il entre des actions de mauvais exemple, qu'elles y reçoivent un châtiment qui ôte l'envie de les imiter » (pp. 68-69). Il fallait bien qu'il s'autorisât lui-même à publier des nouvelles et à « condescend[re] » à honorer le goût du public pour l'amusement, comme il l'écrivait dans l'Avertissement, pourvu qu'il ne négligeât pas « l'utilité » (p. 3).

[621] *Entretiens sur les romans. Ouvrage moral et critique, dans lequel on traite de l'origine des romans et de leurs différentes espèces, tant par rapport à l'esprit, que par rapport au cœur,* Paris, Duschesne,1755, et Genève, Slatkine Reprints, 1970.

> de fictions, qu'elles y jettent un voile si épais, qu'on ne peut plus distinguer l'historien d'avec le romancier.[622]

L'indignation de l'abbé se remarque dans le double enchâssement des subordonnées consécutives, qui insiste sur les suites néfastes de la lecture des romans. Il revient sur cette critique dans le troisième entretien[623]. Il y reprend également l'argument de la calomnie envers des personnages historiques réels[624].

Dans cette brève rétrospective des critiques adressées au genre romanesque, nous nous rendons compte que c'est l'illusion dans laquelle les œuvres entraînent les lecteurs qui est particulièrement visée, que ce soit parce qu'elle prend appui sur l'histoire, ou tout simplement parce qu'elle les plonge dans un univers « chimérique ». Bien entendu, le genre a essuyé beaucoup d'autres critiques, mais il nous semble que celle-ci, bien que souvent inexprimée, ou maladroitement énoncée, est centrale, et que, en particulier, les reproches d'ordre moral en découlent. Si le roman est considéré comme moralement nuisible, c'est avant tout parce que l'illusion de vérité est efficace, et que les lecteurs croient que les aventures qui y sont relatées ont été vécues et donc pourraient aussi être vécues par eux. Le roman entretient les passions parce que le lecteur croit aux passions romanesques.

C'est donc parce que le « contrat discursif tacite » que propose le roman n'est encore ni compris ni, a fortiori, accepté, que les critiques fusent. Ce contrat stipule qu'il faut croire aux événements qui y sont racontés comme s'ils étaient vrais, alors même qu'ils sont fictifs et qu'on le sait. Il va révolutionner la littérature, mais il est seulement en train de se mettre en place. Ajoutons que le brouillage du contrat, sur lequel nous allons bientôt insister[625], fait partie du contrat lui-même au XVIIIe siècle : que les romanciers présentent leurs récits comme des narrations de faits avérés est partie intégrante du pacte romanesque de l'époque ; comme on le verra, tout est fait pour que le contrat romanesque soit confondu avec ceux de la chronique historique ou du document authentique. Le lecteur est donc appelé à une grande

---

[622] *Ibid.*, p. 137.
[623] *Ibid.*, pp. 251-253.
[624] *Ibid.*, p. 290.

perspicacité puisqu'il doit voir sous le contrat discursif exhibé le contrat discursif camouflé, ce qui n'est pas à la portée de tous. Certains lecteurs, tout comme certains critiques, ne peuvent encore accomplir ni même concevoir le mécanisme intellectuel qui consiste à admettre vrais des faits qu'on sait fictifs mais qui nous sont présentés comme vrais, seulement pendant le temps de la lecture. Ces critiques vont jusqu'à favoriser l'adoption de mesures de proscription à l'encontre du genre romanesque.

On sait qu'en 1963 Georges May a émis l'hypothèse de l'existence de mesures visant, en 1737, à proscrire le roman, mises en place par un chancelier d'Aguesseau soucieux de répondre aux critiques morales adressées au genre, et a supposé également une interdiction faite aux critiques de parler des romans, sans toutefois pouvoir retrouver le texte officiel confirmant ces hypothèses[626]. Nous avons vu que certains appelaient la proscription de leurs vœux – Laurent Bourdelon n'écrit-il pas en 1699 : « Ces sortes de livres sont autant de monstres qu'il faudrait exterminer de la République des lettres »[627] ? En 1736, le Père Porée est encore bien plus précis dans sa diatribe apocalyptique, dont voici un extrait :

> Que les lois transpercent, que les flammes détruisent et fassent disparaître, si faire se peut, de tout le territoire, toutes les œuvres empoisonnées des auteurs de romans. Et qu'ainsi on prenne enfin soin un jour de la littérature et de l'État.[628]

Marian Hobson a vu des indices de tentatives de proscription antérieures à 1737 ; elle cite Bruzen de La Martinière, qui écrit en 1731:

---

[625] Cf. *infra,* « Les masques du roman », pp. 150 sqq.
[626] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, chapitre « La proscription des romans », pp. 75-105.
[627] Cf. *supra* p. 138.
[628] *De libris qui vulgo dicuntur* Romanses *oratio habita die 25 Februarii anno D. 1736 in regio Ludovici magni Collegio Societatis Jesu, a Carolo Porée Societatis ejusdem Sacerdote,* Paris, Bordelet, 1736, cité, traduit en français, *in* Jacob Vernes, *Choix littéraire,* Genève, Claude Philibert, 1754, p. 171.

> Voilà ceux pour qui je demanderais grâce, si on voulait envelopper tous les romans dans une proscription générale.[629]

Elle évoque également Lenglet-Dufresnoy, qui écrit en 1734 :

> Il est surprenant de voir avec quelle vivacité on s'est déchaîné contre les Romans ; il semble que la plupart des hommes se soient entendus pour les décrier. Cependant ils n'en sont pas moins lus, toutes ces déclamations leur servent de relief. Il faut qu'on y trouve bien de l'agrément, puisqu'on a fait tout ce qu'on a pu pour les interdire.[630]

Ces lignes ne constituent cependant pas une preuve que la proscription ait été antérieure à 1737, mais elles montrent qu'elle était probablement en gestation au moins dès le début des années trente. Les derniers mots de Lenglet-Dufresnoy (« puisqu'on a fait tout ce qu'on a pu pour les interdire ») peuvent laisser penser que malgré le souhait de beaucoup de proscrire les œuvres romanesques, celui-ci ne s'est pas concrétisé jusqu'alors.

D'autre part, Jean Sgard et Jean Oudart montrent, dans leur article « La critique du roman »[631], combien les jésuites se sont déchaînés contre le roman au début des années trente, et notamment contre l'ouvrage de Lenglet-Dufresnoy, qu'ils ont fait embastiller pour cause d'esprit philosophique, avant de s'attaquer au fond du problème en exigeant du pouvoir séculier une proscription des romans. D'après ces deux auteurs, ce sont en effet les jésuites

---

[629] « Des romans », art. cité, p. 267 ; cité par Marian Hobson *in The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, op. cit.*, p. 106.

[630] *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères ; avec une Bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions, par M. le C. Gordon de Percel,* Amsterdam, chez la Veuve de Poilras, à la Vérité sans fard [Rouen, Vinet], 1734, et Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp. 2-3, cité par Marian Hobson *in The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, op. cit.*, p. 106.

[631] *In* Pierre Rétat et Jean Sgard (eds.), *Presse et histoire aux XVIIIe siècle, l'année 1734,* Paris, éd. du CNRS, 1978, pp. 269-278.

qui sont à l'origine des mesures prises par le chancelier d'Aguesseau. Dès avril 1734, ils ont parlé, dans leur Journal de Trévoux, de « proscrire les romans » et d'en faire « un beau feu de joie »[632]. La Société de Jésus ne pouvait laisser se diffuser l'idée défendue par Lenglet-Dufresnoy – puis par bien d'autres après lui – selon laquelle les romans pouvaient être conçus comme les vecteurs d'une éducation morale dont elle souhaitait se réserver l'exclusivité ; délivrée par de tels livres, cette éducation ne pouvait qu'être dépourvue de tout caractère religieux et favoriser une conception mondaine et laïque de l'existence.

Corroborant l'hypothèse de George May, Françoise Weil montre trois lettres faisant état de « mesures » et les situant dès juillet 1737[633]. Elle pense que les dispositions proscrivant le roman « appartenaient en fait à un ensemble de mesures prises alors pour contrôler davantage la publication et la circulation des livres »[634]. Françoise Weil souligne toutefois, chiffres et diagrammes à l'appui, « le peu d'efficacité des mesures prises par le chancelier d'Aguesseau en 1737 »[635]. Elle affirme même : « Limitée ou non aux romans périodiques, la proscription semble dès 1738 avoir échoué »[636]. En fait, selon Françoise Weil,

> le Roman est officiellement interdit, mais les romans sont tolérés, et on ne poursuit que ceux qui sont dangereux pour la réputation des rois et des princes, ou qui sont érotiques. Le Roman en tant que roman ne se cache nullement, il n'a pas « honte de sa réputation ». Ce n'est un genre honteux que pour quelques dévots, parmi lesquels il faut sans doute compter le vieux chancelier d'Aguesseau ; les motifs réels de la proscription de 1737 demeurent obscurs […].[637]

---

[632] *Mémoires pour l'Histoire des Sciences et des Beaux Arts,* avril 1734, cité par Jean Sgard et Jean Oudart, *in* « La critique du roman », art. cité, p. 273.
[633] *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750, op. cit.,* Première partie, chapitre II.
[634] *Ibid.,* p. 176.
[635] *Ibid.,* p. 23.
[636] *Ibid.,* p. 63.
[637] *Ibid.,* p. 385.

Dans cette perspective, on comprend mieux la véhémence que met l'abbé Jacquin, en 1755, à la fin de ses Entretiens sur les romans, à approuver la proscription : il vise ainsi, sans doute, à en relancer l'application fort laxiste :

> […] concluons que, puisque les romans ont toujours été inutiles pour les belles lettres, dangereux pour l'esprit, plus dangereux encore pour le cœur, la religion, les mœurs et les sciences sont également intéressées à les rejeter ; qu'il est de la sagesse du gouvernement et de la vigilance des magistrats de les proscrire […].[638]

D'autre part, quelques années après la parution de l'ouvrage de Georges May, Hans Mattauch confirmait l'hypothèse de G. May concernant les critiques littéraires, d'après un article de l'abbé Granet, « Disette de livres », paru dans la seconde moitié de mars 1738, dans lequel le critique écrivait :

> […] le plus souvent ce sont des livres dont il nous est interdit de parler, parce qu'on croit que la mention ou la critique même que nous en ferions, servirait à leur donner de la vogue.[639]

Hans Mattauch en conclut :

> Elle a donc bel et bien existé, cette interdiction aux journalistes (et pressentie par M. May) de parler de romans, mais elle a été formulée bien avant juin, et même avant mars 1738. […] le silence des feuilles sur les romans à partir de

[638] *Op. cit.*, p. 364.
[639] Cité par Hans Mattauch, *in* « Sur la proscription des romans en 1737-1738 », *in Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXVIII, 1968, p. 613.

> janvier 1738 permet […] de conclure que ledit ordre a suivi de près le début de l'année.[640]

D'après Hans Mattauch, il est probable que l'abbé Granet voulût ainsi informer ses lecteurs de son changement d'attitude forcé à l'égard des romans[641]. On trouve d'ailleurs sous la plume du même critique de l'époque d'autres remarques qui, sous couvert de dénoncer les méfaits du roman, lui permettent de parler du genre proscrit – voire de le louer :

> Le goût misérable des romans […] paraissait un peu ralenti ces dernières années par le zèle du Chef de la Magistrature, qui les a proscrits avec raison : mais le Français aime trop la bagatelle et l'amusement pour pouvoir se passer longtemps de livres puérils et frivoles. On veut des romans de quelque genre que ce soit. Goût misérable et fatal, contre lequel on a beau s'élever. En dépit du discours éloquent du P. Porée contre les romans, il y en aura toujours en France tant qu'on y verra régner le bel esprit ignorant et l'oisiveté libertine, dont les fictions romanesques sont la plus délicieuse nourriture.
>
> Il faut convenir néanmoins qu'il est des romans capables de former l'esprit, le cœur, le goût et le langage ; mais pour quelques-uns de ce genre, combien d'autres sont capables de produire des effets tout contraires ; romans sans vraisemblance, sans mœurs, sans suite, sans liaison, sans esprit, sans goût, sans style.[642]

Ayant affirmé – fût-ce avec une ambivalence certaine – sa soumission aux édits du directeur de la Librairie, l'abbé Granet enchaîne alors sur la critique du Siège de Calais de Mme de Tencin : on voit bien grâce à cet exemple que les interdictions du chancelier d'Aguesseau étaient toutes relatives !

---

[640] *Ibid.*, pp. 614-615.
[641] *Ibid.*, p. 617.
[642] *Réflexions sur les ouvrages de litérature* [sic], *op. cit.*, pp. 50-51.

Ainsi, le roman a été en butte à de nombreuses critiques qui, d'après nous, ont principalement pour origine l'illusion dans lequel il tente d'entraîner les lecteurs, à la fois dans sa fabrication (le mélange de l'histoire et de la fiction) et dans ses effets (plonger les lecteurs dans un univers chimérique). Même si les mesures de proscription dont il a fait l'objet ont été appliquées avec une grande clémence, elles n'en ont pas moins à coup sûr existé, ce qui en soi est déjà tout à fait remarquable, puisque c'était non pas des œuvres individuelles qui se trouvaient ainsi soumises à la censure, mais un genre tout entier. Cependant, bien entendu, le roman avait également des défenseurs, qui eux aussi pouvaient s'appuyer sur l'illusion propre au genre dans leurs argumentaires.

## 2. Pour l'illusion du roman

Dès 1670, la célèbre définition du roman proposée par Pierre-Daniel Huet (« histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs »[643]) repose sur la feintise, donc l'illusion. D'autant que cet auteur insiste dans la suite de sa lettre sur le pouvoir illusionniste du roman, qu'il oppose aux sollicitations intellectuelles des autres écrits, comme nous avons déjà pu le noter[644] :

> […] il ne faut point de contention d'esprit pour les comprendre [les romans], il n'y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la mémoire ; il ne faut qu'imaginer.[645]

[643] *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans, op. cit.*, p. 3.
[644] Cf. *supra* p. 24.
[645] *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans, op. cit.*, p. 152.

Celui qui s'est placé dans son sillage, Nicolas Lenglet-Dufresnoy, va plus loin que cela puisqu'il fait quelques pas – timides il est vrai – en direction de la reconnaissance de ce qu'est la spécificité de la fiction :

> En commençant à le lire [le roman], je sais que tout est faux ; on me le dit, et je me le persuade ; tant mieux s'il a du vrai : c'est autant de profit dès qu'on me le fera connaître.[646]

Jean Sgard et Jean Oudart montrent que malgré le caractère spécieux et contradictoire de son argumentation, Lenglet-Dufresnoy ouvre la voie à la définition du roman moderne, en particulier en invoquant la notion de plaisir de lecture : il écrit en effet que les romans qu'il a lus « ont réjoui [s]on imagination »[647] – non sans préciser en direction de ses ennemis les jésuites : « c'est un régal pour certains bigots de proscrire tout ce qui peut satisfaire l'esprit et l'imagination »[648].

L'illusion produite par le roman consiste à croire vrai ce qu'on sait faux, et c'est ce qui peut procurer du plaisir à la lecture : Lenglet-Dufresnoy pressent cette caractéristique. Quelques années plus tôt, Desmolets, dans sa « Lettre à Mme D*** sur les romans » avait mieux encore exprimé une idée analogue :

> La fiction est toujours fiction. On s'en aperçoit, et cependant on l'aime, pourvu qu'elle soit courte et gracieuse […].[649]

---

[646] *De l'usage des romans,…, op. cit.,* p. 59.
[647] *Ibid.*, p. 4.
[648] *Ibid.*, p. 3.
[649] « Lettre à Mme D*** sur les romans », *op. cit.*, p. 200.

En 1731, la définition qu'offre du roman Antoine-Auguste Bruzen de La Martinière, avant de dresser un constat qui dans l'ensemble est favorable au genre, repose elle aussi sur l'illusion, et développe celle de Huet :

> Nous appelons romans des ouvrages où l'auteur s'embarrassant peu de la vérité historique, choisit un sujet feint en tout, ou en partie, et l'orne de tous les épisodes qui lui paraissent propres à exciter la curiosité et entretenir l'attention du lecteur, jusqu'au dénouement qui en fait la fin.[650]

Dans sa préface aux Égarements du cœur et de l'esprit, Crébillon, en 1736, souhaite que la qualité de l'illusion soit améliorée : à cette condition il est prêt à louer ce genre, ce qui justifie le fait qu'il l'adopte dans l'ouvrage qu'on tient entre les mains :

> Le roman, si méprisé des personnes sensées, 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.[651]

Nous retrouvons dans ces lignes l'argument spécieux de la moralisation par le roman, qui servait essentiellement aux auteurs libertins[652], mais ce qu'écrit d'abord Crébillon, c'est qu'il faut améliorer le leurre pour faire de bons romans.

---

[650] « Des romans », art. cité, p. 260.

[651] Préface (non paginée) aux *Égarements du cœur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour,* t. I, Paris, Prault fils, 1736, 2e et 3e pages.

[652] Argument qui est raillé par Charles Pinot Duclos : « de s'imaginer que les premiers auteurs [de romans] aient eu dessein d'instruire les hommes en renfermant des leçons de morale sous des fictions agréables et ingénieuses, je crois que cette idée est plus favorable à l'humanité qu'à la vérité. Les hommes, en général, ne cherchent point avec tant de zèle la perfection les uns des autres : ceux qui veulent donner des leçons ont moins dessein

La même année, l'abbé Desfontaines développe l'argument didactique, très voisin de celui qu'on vient de voir chez Crébillon, en écrivant, à propos, précisément, des Égarements du cœur et de l'esprit :

> J'ai toujours pensé comme lui [Crébillon] que les romans pouvaient devenir très utiles aux mœurs et à la société, si on ne s'y proposait que d'instruire sous le voile de la fiction, de former le cœur et de polir l'esprit des jeunes gens.[653]

On observe que l'argument didactique est lié à l'essence du genre romanesque, la fiction ; le roman ne peut instruire qu'en illusionnant ses lecteurs (« instruire sous le voile de la fiction »). C'est pourquoi, pour l'abbé Desfontaines, défendre le roman revient à défendre l'illusion : n'écrit-il pas que « l'illusion est essentielle à un livre de fiction » ? Et il ajoute : « c'est un grand art, que de savoir éviter l'apparence de l'art »[654].

Suivant la voie ouverte par l'abbé Desfontaines, le rédacteur anonyme de la « Lettre de M. de Passe à Madame D*** sur les romans », parue en 1749, souligne qu'en lisant un roman, « nous consentons à être trompés », et que « nous voulons que ce soit avec art », cet art consistant, pour l'auteur, à « paraître historien », et à leurrer par « la liaison et la vraisemblance des faits »[655]. Pour cet auteur, non seulement l'illusion est inhérente au roman, mais si elle est bien maniée, c'est ce qui en fait une œuvre d'art. Il s'agit là d'un très habile et très clairvoyant plaidoyer pour l'illusion romanesque.

Béliard, dans la défense du genre qu'il insère en guise de préface à son roman Zélaskim, en 1765, établit une comparaison constante entre ce genre et le théâtre. Cela lui permet de fonder une grande partie de son argumentation sur l'illusion. Il réfute en particulier le manque de mérite des auteurs de romans, en soulignant qu'il est plus difficile d'intéresser par le roman

---

d'instruire que de prouver leur supériorité. Il y a un désir qui nous est plus naturel, c'est celui de plaire et d'amuser. » (*Lettre à l'auteur de « Madame de Luz », op. cit.*, p. 87.)

[653] « Des romans », *in L'Esprit de l'abbé Desfontaines, ..., op. cit.,* p. 218 [1ère éd. *in Observations sur les écrits modernes*, t. IV, Paris, Chaubert, 1736, Lettre XLVIII, p. 49].

[654] *Ibid.*, p. 220 [1ère éd. *in Observations sur les écrits modernes*, t. XXIX, Paris, 1742, p. 205].

[655] Lettre citée, cf. *supra* pp. 24-25 et 36-37.

que par le théâtre, où l'illusion est soutenue par l'action sur la scène[656], et où le plus petit nombre d'événements rend l'ordonnancement de l'œuvre plus aisé[657]. C'est pourquoi, selon lui, l'extraordinaire est la mesure du roman :

> Se peut-il qu'il faille être obligé de rappeler à des hommes raisonnables qu'il serait absurde à un auteur de faire un ouvrage où il n'y aurait que des choses ordinaires et unies, telles qu'elles pourraient arriver à tout moment à tout le monde ? Quel intérêt pourrait-on y trouver ? De qui pourrait-on être lu ?[658]

À la fin de sa préface, il en vient à ce constat selon lequel condamner les ouvrages d'imagination, c'est presque condamner toute la littérature[659] – constat qui serait encore plus vrai aujourd'hui. Dès cette époque, le roman a tellement pris d'importance qu'il s'identifie presque, en tout cas sous la plume de ce romancier, à la littérature entière.

Ainsi, les critiques favorables au roman qui nous paraissent les plus fines et les plus convaincantes prennent appui sur sa spécificité illusionniste. C'est bel et bien l'illusion qui est au cœur du débat sur le roman à l'époque de Mme de Tencin : soit on critique ce genre parce que l'illusion qu'il déploie entraîne les lecteurs loin d'une saine et stricte vérité factuelle et leur fait perdre d'indispensables repères ; soit au contraire on loue le roman parce qu'il fait travailler l'imagination, produit un plaisir de lecture, et exige beaucoup d'art de la part des auteurs. Les détracteurs – qu'ils soient sincères ou hypocrites – ne peuvent souscrire au contrat discursif tacite propre au roman car ils méconnaissent le statut de la fiction ; les panégyristes au contraire acceptent ce contrat dont ils tentent de rendre compte avec plus ou moins de bonheur. Ils comprennent, encore confusément, qu'au centre du contrat se trouve le

---

656 « Préface ou Discours pour servir à la défense des romans », *in Zélaskim, histoire américaine ; ou les Aventures de la marquise de P***. Avec un Discours sur la défense des romans. Par M. B***,* Première partie, Paris, Mérigot Père, 1765, pp. xxix-xxx.
657 *Ibid.*, pp. xxx-xxxi.
658 *Ibid.*, p. xx.
659 *Ibid.*, p. xliv.

consentement du lecteur à se laisser prendre par l'illusion sans toutefois en confondre le produit avec la réalité.

Si les acteurs de cette crise du roman n'avaient pas assez de recul pour en observer vraiment les enjeux, la critique du XXe siècle, depuis l'ouvrage fondateur de Georges May, s'est emparée de cet épisode de l'histoire littéraire pour en analyser les rouages, et saisir ainsi, à sa naissance, le fonctionnement du genre romanesque dans sa définition moderne.

## V. La crise du roman : l'analyse moderne, elle aussi centrée sur l'illusion

En 1963, Georges May publie son célèbre Dilemme du roman au XVIIIe siècle ; il y avance la thèse selon laquelle la crise du roman vient d'un dilemme consistant, pour les romanciers, à choisir entre la vraisemblance, qui constitue un critère esthétique, et les bienséances, critère moral :

> L'évolution du roman, en effet, n'est intelligible à l'époque que dans la mesure où elle paraît obéir aux préoccupations qu'eurent les romanciers de justifier leurs ouvrages soit du point de vue esthétique, soit du point de vue moral, et dans la mesure où il leur est apparu difficile, sinon impossible, de satisfaire à la fois et par les mêmes œuvres aux exigences impliquées par ces deux systèmes. Car les romanciers de l'époque furent bel et bien placés devant un dilemme, et durent user, pour essayer de le résoudre, de toutes les ressources de leur art ou de leur éloquence persuasive.[660]

[660] *Op. cit.*, p. 15.

Même si, comme on l'a vu[661], Georges May dévoie, dans une certaine mesure, son idée de départ en assimilant le premier terme du dilemme – la vraisemblance – au réalisme, cette idée n'en constitue pas moins une admirable avancée dans la compréhension de la naissance du roman moderne, et ouvre d'innombrables pistes. Le dilemme décrit par Georges May s'enracine en fait dans la nature illusionniste du genre romanesque : l'amélioration du leurre, qui ne suit pas la route du faire réel, ni même celle du faire vraisemblable, mais plutôt celle du faire vrai, et qui se produit à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, se fait non pas au détriment des règles de bienséances, mais – et c'est à l'époque tout aussi condamnable – dans l'indifférence à ces règles. À la plupart des romanciers l'amélioration de l'illusion paraît prioritaire sur les bienséances qui ont régné jusqu'alors, et c'est pourquoi leurs œuvres paraissent moralement condamnables. L'illusion ne s'oppose pas frontalement aux bienséances, mais les relègue dans un statut d'antiquité qui a cessé d'être opératoire.

À cet égard, la relecture du dilemme à laquelle se livre Jan Herman nous paraît très riche. Il affirme en effet que celui-ci ne réside pas dans un conflit entre esthétique et éthique, mais dans le statut ontologique de la fiction :

> Le véritable dilemme du roman au XVIIIe siècle ne concerne […] pas tant le conflit entre une obligation morale de respecter les règles de la bienséance d'un côté, et l'obligation esthétique de dépeindre le réel tel qu'il est, de l'autre, que le statut ontologique de la fiction en tant que telle : dans la mesure même où le roman réhabilite le réel, le genre romanesque est lui-même discrédité et apparaît comme un mensonge.[662]

Le roman contient en lui-même son propre dilemme puisqu'il court le risque de se voir traiter de mensonge à une époque où son macro-acte de langage n'est pas encore reconnu, et où, par conséquent, la notion même de fiction ne se dégage pas encore de celle de mensonge. Son dilemme est donc purement éthique, puisqu'il a pour enjeu l'opposition entre la vérité et le mensonge. C'est pourquoi Jan Herman écrit :

---

[661] Cf. *supra* pp. 30-31.

> Selon l'hypothèse que nous soutiendrons ici, le roman s'assure une existence en se nourrissant de sa propre crise. […] [L]e roman intériorise l'opposition fiction / vérité, il vit d'un dilemme intrinsèque.[663]

Entre Georges May et Jan Herman, nous passons donc d'une conception extrinsèque à une conception intrinsèque du dilemme romanesque au XVIIIe siècle, et ce passage se fait grâce à un déplacement de la notion d'illusion, qui, dans le système conceptuel de Jan Herman, devient centrale, alors qu'elle n'était que périphérique dans celui de Georges May. Ce dernier, en effet, la plaçait au même niveau que les bienséances, et l'assimilait plus ou moins au réalisme, alors que Jan Herman en fait la caractéristique principale du roman, son signe distinctif, qui est de faire vrai. Selon lui, le roman naît de la tension entre vérité et fiction, qu'il intériorise pour produire des textes illusionnistes.

Comme on l'a vu, ce dilemme intrinsèque entre vérité et fiction avait été abordé par Marian Hobson quelques années auparavant, lorsqu'elle remarquait : « Le roman est pris dans une double contrainte : il doit approcher de la vérité historique, et pourtant il ne doit pas être la vérité historique. »[664] Cette « double contrainte » aboutit, selon M. Hobson, à deux formes possibles de roman : celui qui exclut le faux, et celui qui l'inclut[665]. Cette typologie provient d'une tentative de résolution, par les romanciers, du dilemme éthique auquel ils sont confrontés, en l'intégrant dans leurs productions. Le roman qui exclut le faux se prétend vrai en définissant le mensonge comme le domaine propre au roman, et donc en se niant en tant que roman ; le roman qui inclut le faux choisit d'exhiber le contraste entre le vrai et le faux en adoptant la forme du récit dans le récit. De ces deux voies, la plus féconde semble bien être la première : le roman se fait passer pour texte authentique, en particulier en se déguisant sous la forme de mémoires, ou sous celle de manuscrit trouvé, ou les deux à la fois, ou encore en

---

[662] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, op. cit.,* p. 147.
[663] *Ibid.*, p. 161.
[664] *The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, op. cit.*, p. 91. Cf. *supra* n. 114 p. 34.
[665] *Ibid.*, Chapitre 2 (« The Exclusion of the false ») et chapitre 3 (« The Inclusion of the false ») de la 2e partie, « Illusion and form in the novel ».

prenant l'apparence de l'épistolarité. Quant à la seconde solution, le roman présentant un récit intercalaire, celui-ci n'a pas toujours pour objet de servir à établir un contraste entre le récit englobant, paraissant vrai, et le récit englobé, entaché de fausseté romanesque. Dans les œuvres de Mme de Tencin, il n'y a pas de différence fondamentale, en termes d'authenticité exhibée, entre le récit principal et les récits intercalaires.

Shelly Yahalom a théorisé cette première façon de résoudre le dilemme éthique grâce aux concepts de Juri Lotman[666] en faisant remarquer que le roman du XVIIIe siècle cherche à se convertir d'« anti-texte » en « non-texte »[667] : en tant qu'« anti-texte » il s'opposait aux textes canoniques de la littérature classique et se trouvait alors en butte aux critiques esthétiques tout en exhibant sa fictionalité, tandis que comme « non-texte » il se place à l'extérieur du système canonique et non seulement échappe à ces critiques, mais en outre, en se prétendant document authentique, trouve une solution au dilemme éthique en intégrant, pour l'annihiler, l'opposition entre vérité et mensonge : en se niant comme fiction et en se proclamant texte authentique, le roman ment davantage pour sembler mentir moins ; il enserre ainsi en son sein à la fois une authenticité qu'il affiche et un mensonge qu'il renforce ; c'est de ce paradoxe qu'il tire sa force renouvelée ; les romanciers espèrent être crus en faisant de plus gros mensonges. C'est ainsi que Mme de Tencin, publiant les Mémoires du comte de Comminge, prétend donner au public un texte authentique, un « non-texte ».

Comme l'ont remarqué à la fois Marian Hobson et Jan Herman, ce déplacement du roman vers le « non-texte » inaugure chez les lecteurs une ère du doute :

> [M]ême les cas apparemment flagrants de « faux mémoires » se définissent en spécifiant ce qu'ils ne sont pas : ils ne sont pas des romans. En disant cela, en affirmant leur nature historique, ils s'opposent aux romans précieux. Mais en faisant cela, ils jettent un doute sur leur propre statut. Sont-ils plus vrais qu'un

[666] Cf. Juri M. Lotman et Aleksandr M. Pjatigorskij, « Le texte et la fonction », *in Semiotica,* vol . I, n° 2, 1969, pp. 205-217, et Juri M. Lotman, B.A. Uspenskij, V.V. Ivanov, V.N. Toporov et Aleksandr M. Pjatigorskij, « Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts) », *in* Thomas A. Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign : A Survey of Semiotics,* Lisse, Peter de Ridder, 1975, pp. 57-84 [1ère éd. *in* Jan Van der Eng et Mojmir Grygar (eds), *Structure of Texts and Semiotics of Culture,* La Haye et Paris, Mouton, 1973, pp. 1-28].

[667] « Du non-littéraire au littéraire. Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIIIe siècle », *in Poétique,* 44, novembre 1980, pp. 409-412.

> roman ? Ou une lumière fictionnelle a-t-elle été portée sur un épisode de l'histoire ?[668]

Dans un autre passage, on voit combien le parti-pris du roman de se faire « non-texte » intériorise l'opposition entre vérité et mensonge et combien, selon l'expression de Jan Herman, le roman « vit » de ce « dilemme intrinsèque » :

> […] les « faux mémoires » revendiquent leur authenticité non pas tant à cause de leur adéquation au modèle des mémoires authentiques, que grâce à l'assertion selon laquelle ils ne sont pas des romans. Ils parasitent les techniques de l'histoire ; en excluant le faux, ils se définissent en lien avec le roman précieux. De ce fait, ils n'étaient pas lus sans recul par un lecteur naïf du dix-huitième siècle, mais comme des jeux entre la vérité et le mensonge.[669]

De même, selon Jan Herman, les romans se prétendant « non-textes » « refusent de s'inscrire dans le système axiologique de la poétique classique », c'est-à-dire celle du vraisemblable, pour s'inscrire

> dans le nouveau contexte axiologique du doute (vrai ou faux) : un texte qui se dit Mémoires de… écrits par lui-même est-il un roman ou correspond-il aux véritables Mémoires de… ? L'appeler roman serait le ramener à la poétique classique du vraisemblable à laquelle il veut se soustraire ; le considérer comme authentique serait donner dans l'erreur, car la nouvelle poétique de la prose n'est pas seulement régie par l'hétérogène et le doute, mais aussi par le mensonge. En réalité, le récit fictionnel en prose qui s'associe à des discours

---

[668] *« [E]ven apparently clear-cut cases of 'faux mémoires' define themselves by defining what they are not : they are not novels. In saying this, in affirming their historical nature, they are rejecting the Romances. But in so doing they cast doubt on their own status. Are they truer than a novel ? Or has a fictional light been shed on an episode in history ? »* (*The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, op. cit.,* p. 98.)

[669] *« […] the 'faux mémoires' are claiming authenticity not so much by adequation to the model of true memoirs, as by the assertion that they are not novels. They are parasitic on the techniques of history; by excluding the false, they define themselves in relation to Romance. Thereby, rather than being read 'straight' by a naïve eighteenth-century reader, they were read as playing between truth and falsehood. »* (*Ibid.,* p. 102.)

> étrangers et qui s'inscrit dans la poétique de l'hétérogène, du doute et du mensonge n'a pas de nom. On pourrait l'appeler conjointure[670], si cela n'était pas un peu risqué.[671]

Ainsi naît au début du XVIIIe siècle un nouvel objet littéraire qui fait fond à la fois sur la vérité et le mensonge en se prétendant texte authentique : au lecteur d'avoir la sagacité de démêler l'illusionnisme d'un faire vrai qui s'appuie avant tout sur la non-littérarité de l'histoire.

Mme de Tencin s'inscrit elle aussi dans ce mouvement vers le « non-texte » : deux de ses récits prennent la forme de mémoires – les Mémoires du comte de Comminge, bien sûr, et Les Malheurs de l'Amour, dont le titre est paradoxalement en porte-à-faux par rapport à cette affiliation (nous y reviendrons) –, et un autre s'apparente à la chronique historique – les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre. Seul Le Siège de Calais est explicitement donné comme une « nouvelle historique » ; encore son titre fait-il mention d'un épisode célèbre de l'histoire de France et, par conséquent, va également dans le sens de la chronique. L'imitation de la chronique historique paraît être un moyen terme entre l'« anti-texte », roman osant se montrer fictionnel et s'opposant violemment aux textes classiques, et le « non-texte » du document historique. Si Mme de Tencin choisit le genre romanesque à une époque où il est largement décrié tout en rencontrant un succès grandissant, c'est parce qu'il lui permet, à elle qui, comme on l'a vu en étudiant sa bio / graphie et son éthos, apprécie particulièrement l'art du camouflage et du double fond, de déployer des formes sophistiquées d'illusion en contrefaisant la chronique historique ou le document authentique, de s'avancer, encore une fois, masquée.

---

[670] On sait que ce terme est utilisé par Chrétien de Troyes, dans le Prologue d'*Érec et Énide* (env. 1170), pour désigner la composition littéraire qui fait d'un texte une œuvre d'art. Jan Herman semble plutôt l'employer pour montrer le caractère mêlé du roman nouveau.

[671] « Présentation » *in* Christian Angelet et Jan Herman (eds), *Recueil de préfaces de romans du XVIIIe siècle*, volume I :1700-1750, par Jan Herman, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, et Louvain, Presses Universitaires de Louvain, coll. Lire le Dix-huitième Siècle, 1999, p. 13.

# VI. Les masques du roman

Comme l'écrit Dominique Maingueneau dans Pragmatique pour le discours littéraire :

> […] davantage que l'appartenance à un genre, ce qui importe c'est la manière dont l'œuvre gère ses relations à ce genre.[672]

En ce qui concerne le roman du XVIIIe siècle, et en particulier l'œuvre de Mme de Tencin, cette gestion est complexe puisque les auteurs cherchent à faire croire à leurs lecteurs qu'ils n'écrivent pas des ouvrages romanesques, à masquer leurs écrits. Dans ses statistiques sur les ouvrages de fiction de la première moitié du XVIIIe siècle, Silas P. Jones remarque :

> Il est à noter que le mot roman, qui était fréquemment utilisé dans les titres des ouvrages de fiction du XVIIe siècle a presque disparu au XVIIIe. Seuls quatre ou cinq ouvrages comportent ce mot dans son titre ou son sous-titre [sur les neuf cent quarante-six titres répertoriés]. Les mots histoire, nouvelle, anecdotes, mémoires, conte, etc., l'ont remplacé.[673]

Il est vrai qu'English Showalter Jr. soutient que le terme « roman » n'était pas si fréquent au XVIIe siècle ni si rare au XVIIIe que S. P. Jones le prétend[674]. Mais il n'étaie pas cette affirmation sur des données statistiques, pour lesquelles il avoue sa méfiance – car elles sont fondées sur des bibliographies forcément lacunaires –, mais sur des exemples qui, pour nombreux qu'ils soient, ne sauraient toutefois prétendre à la même exhaustivité, fût-elle

---

[672] *Op. cit.*, p. 122.

[673] *« It is noteworthy that the word* roman *which was frequently used in the titles of works of fiction of the seventeenth century has almost disappeared in the eighteenth century. Only four or five works bear the word in the title or subtitle. The words* histoire, nouvelle, anecdotes, mémoires, conte, *etc., have replaced it. »* (*A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750, op. cit.*, p. xv.)

relative, que le relevé effectué par S. P. Jones. D'ailleurs, il reconnaît également que le roman était devenu un genre peu respectable et souligne :

> À de très rares et mineures exceptions près, la prolifération des sous-genres à la fin du XVIIe siècle français ne rend pas vraiment compte d'une expérimentation réelle. On ne change que les dénominations. Il était pratiquement impossible de discerner les uns des autres les romans, les nouvelles, les histoires, les mémoires, qu'ils soient historiques, galants ou véritables.[675]

Henri Coulet remarque, quant à lui que

> […] les mots mêmes de roman et de romanesque étaient devenus péjoratifs, mais Mme de Lafayette d'abord, Prévost, Marivaux, Mme de Tencin et quelques autres ensuite avaient assuré, sous les appellations d'histoire, de mémoires ou de lettres, l'existence du roman moderne.[676]

Si Mme de Tencin n'utilise qu'une seule indication générique dans toute son œuvre – celle de « nouvelle historique » –, elle transmet au titre le soin de rendre compte du genre dans lequel elle entend inscrire ses autres récits pour le distinguer d'un roman. Elle utilise pour ce faire ce que Leo H. Hoek appelle des titres « non-fictionnels » :

> Le terme « non-fictionnel » ne veut pas dire que le titre ne comporte aucune indication sur le texte, mais seulement qu'il réfère non pas à un élément de la

---

[674] *The Evolution of the French Novel 1641-1782, op. cit.,* pp. 11-16.

[675] *« With exceedingly rare and minor exceptions, the proliferation of subgenres in the late 17th century France does not denote much actual experimentation. Only the names are changed. The* romans, *the* nouvelles, *the* histoires, *the* mémoires, *whether* historiques, galants *or* véritables, *were virtually indistinguishable from each other. »* (*Ibid.,* p. 36.)

[676] « Introduction », *in Nouvelles du XVIIIe siècle, op. cit.,* p. XXXV.

> fiction représentée, mais à un élément narrationnel ; ces titres renvoient à un mode d'écriture, à un type de texte : ce sont à proprement parler des titres méta-textuels ; ils n'isolent pas un élément du texte mais renvoient à un texte tout entier.[677]

C'est ce que Gérard Genette nomme les titres « rhématiques » par opposition aux titres « thématiques »[678]. Leo H. Hoek souligne l'effet illusionniste du titre rhématique / non-fictionnel :

> […] le titre non-fictionnel peut, lui aussi, contribuer à la vraisemblabilisation du texte : le titre fait semblant de garantir la vraisemblance du récit, par quoi il nous trompe justement : son imposture a pour effet de nous persuader de la justesse du texte.[679]

Dans le corpus des œuvres de Mme de Tencin, nous trouvons deux titres de cette nature : Mémoires du comte de Comminge et Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre. Nous savons que le titre que Mme de Tencin projetait de donner à ce dernier ouvrage est Annales galantes de la cour d'Angleterre sous le règne d'Édouard II[680], ce qui constitue également un titre non-fictionnel. Ces titres cherchent à faire croire au lecteur que l'ouvrage qu'il lit n'est pas un roman ; la construction de l'illusion commence donc dès la lecture du titre.

Reste à examiner le cas des Malheurs de l'Amour, dont le titre « événementiel », selon la terminologie de L. H. Hoek, pose problème. Mme de Tencin aurait très bien pu choisir le titre non-fictionnel de Mémoires de Pauline. Du reste, le plagiat du roman publié en 1798 dans la

---

[677] « L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance », *in* Charles Grivel et Aron Kibédi-Varga (eds.), *Du linguistique au textuel*, Assen, Amsterdam, Van Gorcum, 1974, p. 112. D'après le thème du titre, L. H. Hoek distingue six types sémantiques différents : actantiel (par exemple *Le Père Goriot*), temporel *(Vingt ans après)*, spatial *(Sous les tilleuls)*, événementiel *(Servitude et grandeur militaires)*, objectal *(La Table de nuit*), et, enfin, non-fictionnel.

[678] *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1987, pp. 73-76.

[679] « L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance », art. cité, p. 116.

Bibliothèque universelle des romans s'intitulait Louise de Valrose ou Mémoires d'une Autrichienne[681]. Pourquoi ne l'a-t-elle pas fait, optant au contraire pour une appellation qui avait toutes les caractéristiques du romanesque, puisqu'elle associe les malheurs, qui fondent toujours sur les personnages des romans, à l'amour, thème de prédilection du roman comme le signalait déjà Huet en 1670 ? Nous émettons l'hypothèse que Mme de Tencin, renversant le mécanisme illusionniste jusqu'alors en vigueur, qui pouvait lui paraître d'autant plus éculé qu'elle s'en était déjà servi, et qui consistait à faire passer le roman pour des mémoires authentiques, a cherché avec ce titre à faire passer des mémoires authentiques pour un roman, pour que, dans un raffinement d'illusionnisme, le public croie bel et bien avoir affaire à des mémoires authentiques. Elle retournait ainsi le réflexe acquis par le public, en ce milieu de XVIIIe siècle, qui consistait à croire roman ce qu'on lui proposait mémoires : si l'auteur donnait ostensiblement pour roman ce qui avait l'apparence de mémoires, alors il devait s'agir vraiment de mémoires[682].

Que ce soit sous la forme sophistiquée d'un document authentique prétendument déguisé en roman, sous celle, plus habituelle, d'un roman contrefait en document authentique, ou encore sous celle d'une chronique historique, les masques du roman passent toujours par l'histoire.

## VII. L'illusion de l'histoire

Pour se faire document authentique, et même avant d'avoir l'idée de se travestir ainsi, pour crédibiliser ses fictions, le roman va emprunter à l'histoire. Ainsi, tous les récits de Mme de Tencin sont marqués de son sceau et construisent une partie de leur illusion grâce à elle. Le roman s'écarte donc de l'antienne aristotélicienne selon laquelle l'historien et le littérateur se

---

[680] Cf. *supra* n. 16 p. 14.
[681] Cf. *supra* p. 87, et n. 211 p. 87.
[682] Nous reviendrons sur ce titre dans le chapitre 6 ; cf. *infra* p. 278-279.

distinguent « en ce que l'un raconte des événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver »[683], puisque l'univers de l'actuel et celui du potentiel s'entremêlent.

Les romanciers, sous le coup de l'accusation de mensonge, ont désiré acquérir la caution de l'histoire pour s'en innocenter ; c'est-à-dire que, pour paraître mentir moins tout en mentant en fait davantage, c'est l'histoire qu'ils convoquèrent, comme le dit Duclos avec une grande lucidité dès 1741 :

> […] les romans devinrent si extravagants, qu'ils tombèrent dans le mépris. Dès lors on exigea plus de vraisemblance ; et bientôt, pour plaire, il fallut que le roman prît le ton de l'histoire, et cherchât à lui ressembler.[684]

Ainsi le roman se fit chronique historique, ce qui lui attira les foudres de Bayle et de bien d'autres, comme nous l'avons vu. Comme l'écrit Jacques Rustin :

> […] les auteurs, pour la plupart, ne veulent plus apparaître que comme des chroniqueurs […]. [Ils] semblent n'avoir d'autre ambition que d'écrire des histoires vraies […].[685]

Mais c'est dès le XVIIe siècle, à partir de 1640 environ, comme le remarque Maurice Lever, que les romanciers recoururent à des sujets historiques :

> De ce compromis entre le roman et l'histoire va naître ce que l'on désigne parfois sous le nom de roman épique et qui n'est somme toute qu'un roman

---

[683] *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, 10e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1990, 1451b, p. 42.
[684] *Lettre à l'auteur de « Madame de Luz », op. cit.*, p. 86.
[685] « Mensonge et vérité dans le roman français du XVIIIe siècle », art. cité, pp. 16-17.

héroïque dont l'action se déroule sur une toile de fond empruntée à l'histoire.[686]

Puis vint la « nouvelle historique ».

## 1. La nouvelle historique

Avec cette innovation générique dont Saint-Réal découvre la dénomination, sinon la formule – mise au jour dix ans plus tôt que le nom par Mme de Lafayette avec La Princesse de Montpensier (1662) –, on franchit une nouvelle étape dans l'utilisation de l'histoire, puisqu'elle sert non seulement d'arrière-plan, mais qu'en outre elle semble constituer le seul sujet de l'auteur. En inventant cette appellation oxymorique qui va faire florès, Saint-Réal joue à la fois sur la valeur authentique de la « nouvelle », que Richelet définit comme une « chose qu'on sait depuis peu »[687] et de l'adjectif « historique », fût-il antinomique[688]. Jean Lafond soutient du reste que dans cette dénomination, « historique » signifie non pas « relatif à l'histoire », mais « véridique »[689]. Mme de Lafayette et Saint-Réal adoptent et infléchissent un genre, la nouvelle, qui s'est constitué en opposition aux « erreurs des romans de bergerie »[690], comme l'écrit Aron Kibédi-Varga :

---

[686] *Le Roman français au XVIIe siècle,* Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1981, p. 104.
[687] *Dictionnaire français augmenté,* 2e partie, Genève, D. Ritter, 1693, p. 69.
[688] Comme l'écrit Charles Sorel avec bon sens : « Nous devons remarquer que pour les rendre judicieuses, il semble que toutes celles [les nouvelles] qu'on raconte ne doivent être que des choses arrivées depuis peu, autrement il n'y aurait pas de raison de les appeler des *nouvelles.* Néanmoins, on n'a pas toujours égard à cette règle. » (*Bibliothèque française de M. C. Sorel. Ou le choix et l'examen de livres français qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion, et de la conduite des mœurs ; et de ceux qui contiennent des harangues, des lettres, des œuvres mêlées, des histoires, des romans, des poésies, des traductions et qui ont servi au progrès de notre langue. Avec un traité particulier, où se trouvent l'ordre, le choix et l'examen des histoires de France,* Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1664, p. 162.)
[689] « Introduction », *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.,* p. LVII.

> À l'époque dont il est question ici [l'époque classique], la nouvelle est considérée comme une forme de l'art narratif qui permet de réagir contre les invraisemblances du roman héroïque des générations précédentes.[691]

Les pionniers de la nouvelle historique ne font qu'avancer un peu plus avant sur le chemin qu'avaient déjà tracé, sur le plan théorique, Segrais, en 1656, qui, s'opposant en effet clairement aux romans héroïques, écrivait que la nouvelle devait, plus que le roman, « tenir de l'Histoire »[692], et Donneau de Visé qui prétendait, dans sa Préface aux Nouvelles galantes, comiques et tragiques publiées en 1669 : « le lecteur fera, s'il lui plaît, réflexion que je ne suis pas poète dans cet ouvrage et que je suis historien »[693]. L'oxymore que forge Saint-Réal atteste du désir qu'ont les romanciers de se travestir en chroniqueurs.

Pour aller dans le sens de la chronique historique, à la différence de ses prédécesseurs et à la manière d'un historien, Saint-Réal indique ostensiblement ses sources, alors même que ses récits sont avant tout fictifs. Qu'on en juge, par exemple, par l'« avis » que cet auteur fait figurer en tête de Dom Carlos :

Cette histoire est tirée de tous les auteurs espagnols, français, italiens et flamands qui ont écrit sur le temps auquel elle s'est passée. Les principaux sont M. de Thou, Aubigné, Brantôme, Cabrera, Campana, Adriani, Natalis Comes, Dupleix, Matthieu, Mayerne, Mezeray, Le Laboureur sur Castelnau, Stratdan Meteren, l'historien de Dom Juan d'Autriche, les Éloges du P. Hilarion de Coste, un livre espagnol des Dits et faits de Philippe II, une Relation de la mort et des obsèques de son fils, etc. Elle est encore tirée de diverses pièces servant à l'histoire, tant manuscrites qu'imprimées. Entre autres, d'un petit livre en vers intitulé Diogenes, qui

---

[690] Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres, ou Examen de plusieurs auteurs,* Paris, André Pralard, 1671, p. 103.
[691] « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », *in Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises,* 18, mars 1966, p. 56.
[692] *Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la princesse Aurélie,* Paris, Antoine de Sommaville, 1656, et texte établi, présenté et annoté par Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, t. I, 1990, p. 99.

traite cette matière à fond, et d'un manuscrit de M. de Pereisc exprès sur ce même sujet. Cependant, pour [la] plus grande satisfaction des lecteurs, on a mis à la marge des endroits les plus singuliers et les plus extraordinaires les auteurs principaux dont ils sont pris.[694]

Comme le souligne Jean Lafond dans sa notice sur cette nouvelle :

> Sans doute [Saint-Réal] joue-t-il sur l'effet de vérité que produit l'accumulation des titres de ses sources, en quoi il innove. Historien de vocation et de pratique, Saint-Réal invente un type de récit où l'Histoire fait plus qu'accréditer le récit : elle accroît sa puissance dramatique en donnant pour véridique ce qui est partiellement fiction. L'illusion à quoi se livre avec bonheur tout lecteur de roman est d'autant plus forte que la fiction entend passer pour le reflet de la réalité. Prétention qui est celle, de longue date, de l'« histoire véritable ». Or tout lecteur un peu averti sait, depuis pour le moins Lucien, le peu de crédit qu'on doit accorder à cette appellation qui ne trompe personne.[695]

S'il est hasardeux de parier sur la naïveté d'un lecteur de l'époque de Saint-Réal, et de prétendre qu'il prend pour argent comptant ce que l'auteur essaie de lui faire croire, la dernière remarque de Jean Lafond nous semble toutefois excessive, et nous préférons dire avec Marian Hobson qu'un doute est jeté sur la nature réelle de l'ouvrage que le lecteur tient entre les mains. Et c'est à partir de ce doute que l'auteur entend capitaliser.

Néanmoins il faut signaler que Saint-Réal s'est fait devancer par Mme de Villedieu en ce qui concerne la citation des sources dans une œuvre de fiction. Elle les donne en effet dans l'Avant-propos à ses Annales galantes, publiées en 1670, soit deux années avant Dom Carlos :

---

[693] Préface (non paginée) aux *Nouvelles galantes, comiques et tragiques*, t. I, Paris, Gabriel Quinet, 1669, 5e page.

> Le siècle se vante de tant de subtilité, et la licence d'écrire les intrigues vivantes est devenue si commune, que j'ai cru devoir prévenir les erreurs du public par cet Avertissement. Je lui déclare donc que les Annales galantes sont des vérités historiques, dont je marque la source dans la Table que j'ai insérée exprès au commencement de ce tome.[696] […]
>
> J'avoue que j'ai ajouté quelques ornements à la simplicité de l'Histoire.[697] […]
>
> J'augmente donc à l'Histoire quelques entrevues secrètes et quelques discours amoureux. Si ce ne sont ceux qu'ils ont prononcés, ce sont ceux qu'ils auraient dû prononcer.[698]

Et en effet, voici cette « table » qu'elle a annoncée :

> Table des matières historiques contenues dans la quatrième partie des
>
> *Annales galantes*
>
> Les débauches de Dulcinus, ou pour parler à notre manière, de Dulcin, prince des Lombards et de Marguerite, sa femme : Annales ecclésiastiques 1310 ; S. Ant. Archevêque de Florence, livre 20, et pour la commodité de toute sorte de lecteurs, Abrégé de Turcelin, Règne de Henri VII, empereur d'Occ.
>
> Cette débauche est rapportée d'une manière si horrible que j'ai cru devoir y donner une forme plus honnête. Dulcin et Marguerite avaient introduit l'usage de s'accoupler avec toutes sortes de personnes sans choix ni distinction. J'ai tourné cela sur le changement de maris et de femmes qui serait une liberté aussi contraire aux lois de l'Église, et dont toutefois les gens d'honneur seraient, peut-être, plus capables que de l'autre. Pour ce qui regarde Nogaret, il y avait en ce temps-là un homme de ce nom, et il avait accompagné Sara Colomne à Anagnie. Le reste est pure fiction ; mais, présupposé qu'il se fît un examen de

---

[694] *Dom Carlos, nouvelle historique,* Amsterdam, Gaspar Commelin, 1672, et *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, pp. 505-506. L'ajout entre crochets est des éditeurs.
[695] *Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.,* p. 1464.
[696] « Avant-propos » (non paginé) aux *Annales galantes,* Paris, Barbin, 1670, Première partie, t. I, 1ère et 2e pages.
[697] *Ibid.,* 3e page.
[698] *Ibid.,* 4e et 5e pages.

> maris mécontents et de femmes mal satisfaites, il est vraisemblable qu'on y rapporterait plusieurs histoires de ce caractère.[699]

On remarque que les deux textes de Mme de Villedieu sont marqués du sceau d'une honnêteté que n'aura plus Saint-Réal : elle reconnaît en effet qu'elle a retouché l'histoire (elle a « ajouté quelques ornements à la simplicité de l'Histoire » ; elle « augmente à l'Histoire » ; elle a « cru devoir y donner une forme plus honnête ») et surtout qu'elle a introduit dans « le reste » une « pure fiction », se contentant du « vraisemblable » au détriment du vrai[700]. La remarque concernant l'honnêteté accrue de l'histoire dans sa forme romanesque est assez fréquente sous la plume des romanciers de son époque et du siècle suivant, et elle a toute l'apparence d'un alibi à leur absence de scrupule vis-à-vis de la vérité historique : romancer l'histoire, c'est aussi une façon de lutter contre son amoralité, en la rendant morale, voire moralisatrice. Saint-Réal exploitera, lui, tout l'avantage qu'il pourra tirer du procédé de l'ostentation de ses prétendues sources dans l'amélioration du leurre, sans jamais admettre ses déformations fictionnelles.

Reste qu'on peut être admiratif de la façon dont Mme de Villedieu tire parti de l'histoire, qu'elle intègre avec virtuosité à sa fiction, en particulier dans Les Désordres de l'Amour[701], comme le remarque Micheline Cuénin :

> […] nous n'avons pas affaire ici à une narration historique, fût-elle bien tournée. Bien que garrottée par les faits, la romancière s'est ménagé un espace

---

[699] *Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, p. 563.

[700] Micheline Cuénin, dans ses annotations, souligne l'honnêteté de Mme de Villedieu : « En 1669, dans un avis placé en tête de la première partie du *Journal amoureux,* Mme de Villedieu prévenait le public que cette histoire, située sous le règne d'Henri II, était pure fiction, et que le recours à quelques noms illustres n'avait d'autre fin que de 'flatter plus agréablement' l'imagination des lecteurs. L'année suivante, la romancière se sentira tenue de réaffirmer, dans la deuxième partie du *Journal,* que le récit est 'une histoire faite à plaisir' et 'qu'il n'y a rien de vrai dans cet ouvrage que la protestation […] qu'il est un mensonge' » (*ibid.*, p. 1735). Alors que dans le *Journal amoureux,* Mme de Villedieu part de la fiction, qu'elle situe dans une période donnée sans se soucier des faits historiques, elle fait l'inverse dans ses *Annales galantes,* puisqu'elle part de faits historiques avérés et introduit de la fiction autour de ces faits.

[701] *Les Désordres de l'Amour,* Paris, Claude Barbin, 1675, et édition critique par M. Cuénin, Genève, Droz, collection Textes littéraires français, 1970.

> imaginaire en inventant, à l'exemple de La Princesse de Montpensier, un personnage à l'authenticité douteuse, mais portant un assez grand nom pour pouvoir s'intégrer sans peine à la population historique du reste de la nouvelle. Et cette invention n'est pas gratuite. À Mme de Maugiron, c'est plus qu'un rôle, c'est une fonction qu'on a confiée : celle d'enrichir d'une rare épaisseur psychologique la simple donnée du récit véritable.[702]

Notons aussi qu'en 1675, Edme Boursault publie des errata historiques et des pièces documentaires établissant la vérité historique à l'occasion de la parution du tome II du Prince de Condé[703]. Dans la pièce liminaire du tome Ier intitulée « Le libraire au lecteur », il avait prévenu le public, à la manière de Mme de Villedieu, qu'il n'avait fait que remplir le canevas de l'histoire :

> […] Quoiqu'il y ait dans cette petite pièce assez de circonstances de l'Histoire pour faire présumer que tout est véritable, on veut, s'il est possible, divertir le lecteur sans l'abuser et prévenir l'erreur où il serait s'il ajoutait foi à tous les incidents qu'il y trouvera. On peut regarder comme autant de vérités les endroits qui ne concernent que la guerre, mais on ne garantit pas ceux où l'amour a quelque part […].[704]

Avec ces trois auteurs de la fin du XVIIe siècle, on a différentes variations sur le modèle commun de l'historiographie : dans le Journal amoureux, Mme de Villedieu se sert de l'histoire comme d'une « toile de fond » pour y placer une histoire et des personnages fictifs, et elle en prévient le lecteur : c'est le type dans lequel l'on observe la plus faible proportion l'historiographie et la plus forte teneur en romanesque. Avec les Annales galantes, elle respecte la vérité historique et se contente de combler ses ellipses dans l'anecdotique galant, ce que fait aussi Edme Boursault dans Le Prince de Condé ; tous deux affichent leur rigueur

---

[702] Notice des *Désordres de l'Amour*, *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, p. 1515.
[703] *Le Prince de Condé, roman historique par Boursault ; suivi d'éclaircissements sur les règnes de François II, de Charles IX et de Henri III*, Paris, P. Didot, s.d. [1675], t. II.
[704] *In Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, p. 1090 [dans le volume de la BnF Y2-6638 correspondant à l'édition citée dans la note précédente, cet avis fait défaut].

d'historiens en publiant un appareil critique qui vise à authentifier leurs propos. Enfin Saint-Réal exhibe lui aussi ses sources historiques, mais d'une part celles-ci sont largement inexploitées si l'on en juge par la désinvolture avec laquelle il traite les événements historiques, et d'autre part, il se fait passer pour historien puisqu'au contraire des deux autres auteurs il se garde bien de détromper ses lecteurs.

Mais le meilleur exemple de l'association entre histoire et fiction se trouve, bien sûr, dans La Princesse de Clèves. On sait que dans leur polémique au sujet de ce roman, Valincour et l'abbé de Charnes[705] ferraillèrent précisément au sujet de l'utilisation de l'histoire dans une œuvre de fiction. Valincour, ne pouvant admettre une nouvelle forme de fiction, soutenait qu'il n'en existait que deux types : « [l]'une, dans laquelle il est permis à l'auteur de suivre son imagination en toutes choses, sans avoir aucun égard à la vérité », ce sont les comédies et les contes ; « [l]a seconde sorte de fictions, c'est de celles qui sont mêlées de vérité et dans lesquelles l'auteur prend un sujet tiré de l'Histoire pour l'embellir et le rendre agréable par ses inventions »[706]. Mais Valincour restreint beaucoup l'usage qu'un romancier peut faire de l'histoire :

> Le fondement de l'ouvrage doit toujours être appuyé sur la vérité, parce que les noms et les événements étant tirés de l'Histoire, comme je l'ai déjà dit, ils sont connus de tout le monde.[707] […]
>
> [J]e voudrais que mes fictions eussent un rapport si juste et si nécessaire aux événements véritables de l'Histoire, et que les événements parussent dépendre si naturellement de mes fictions, que mon livre ne parût être autre chose que l'Histoire secrète de ce siècle-là, et que personne ne pût prouver la fausseté de ce que j'aurais écrit.[708]

---

[705] L'année même de la publication de *La Princesse de Clèves,* en 1678, on sait que Jean-Baptiste du Trousset de Valincour avait publié ses *Lettres à Mme la marquise *** sur le sujet de « La Princesse de Clèves »* ; l'abbé Jean-Antoine de Charnes lui répondit dans l'ouvrage anonyme intitulé *Conversations sur la critique de « La Princesse de Clèves »,* Paris, Claude Barbin, 1679.
[706] *Lettres à Mme la marquise *** sur le sujet de « La Princesse de Clèves », op.cit.,* p. 64.
[707] *Ibid.,* p. 65.
[708] *Ibid.,* p. 70.

On voit dans ces lignes que Valincour admet soit la fiction de la comédie ou du conte soit un emploi très strict de l'histoire, comme dans la tragédie ou l'épopée, mais n'accepte aucun moyen terme ; il rejette par conséquent le roman contrefaisant l'écriture de l'histoire qui est en train de se mettre en place depuis La Princesse de Montpensier. Au contraire, l'abbé de Charnes prétend qu'il existe une voie médiane :

> […] je dois vous dire présentement que les histoires galantes qu'on fait aujourd'hui ne sont ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux espèces. […] C'en est une troisième espèce dans laquelle ou l'on invente un sujet, ou l'on en prend un qui ne soit pas universellement connu ; et on l'orne de plusieurs traits d'Histoire, qui en appuient la vraisemblance et réveillent la curiosité et l'attention du lecteur.[709] […]
>
> Ce sont des copies simples et fidèles de la véritable Histoire, souvent si ressemblantes qu'on les prend pour l'Histoire même. Ce sont des actions particulières de personnes privées ou considérées dans un état privé, qu'on développe et qu'on expose à la vue du public dans une suite naturelle, en les revêtant de circonstances agréables, et qui s'attirent la créance avec d'autant plus de facilité qu'on peut souvent considérer les actions qu'elles contiennent comme les ressorts secrets des événements mémorables que nous avons appris dans l'Histoire.[710]

L'abbé de Charnes a une lucidité d'analyse que ne possède pas Valincour, trop enserré dans ses modèles antiques ; Charnes comprend qu'un genre nouveau est né, qu'on ne peut pas saisir avec les catégories héritées des Anciens. Ce qu'il appelle « histoire galante » illusionne le lecteur en mêlant indissociablement histoire et fiction.

Cette utilisation de l'histoire, c'est celle à laquelle se livrera également Mme de Tencin dans Le Siège de Calais, bien qu'en 1739, la nouvelle historique paraisse déjà démodée[711] – aussi

---

[709] *Conversations sur la critique de « La Princesse de Clèves », op. cit.*, p. 130.
[710] *Ibid.*, pp. 135-136.
[711] René Godenne signale qu'au XVIIIe siècle, la nouvelle obtient un succès moindre que pendant la seconde moitié du siècle précédent. Cela se constate dans le nombre de publications : les années 1700-1730 voient paraître quarante-quatre titres possédant l'indication générique « nouvelle », alors que pendant la décennie 1730-1740 quatorze titres paraissent, et pendant les années 1740-1755 seulement dix titres. (*Histoire de la nouvelle*

s'abstient-elle de citer ses sources, le procédé ayant perdu de sa force depuis que les auteurs des années 1670 l'avaient utilisé. Dans ce récit, Mme de Tencin s'arrange pour insérer sa fiction dans les interstices laissés vacants de l'histoire. Il n'est pas anodin, en ce qui concerne cette exploitation de l'histoire, que les premiers mots du Siège de Calais soient constitués par le nom propre du principal personnage historique de l'épisode, le gouverneur de la ville, Monsieur de Vienne : les lecteurs étaient ainsi tout de suite plongés dans un récit qui possède toutes les apparences de l'histoire et dont les premiers mots produisent un puissant effet d'écho par rapport au titre. Cette entrée en matière était bien sûr trompeuse, puisque M. de Vienne ne joue qu'un rôle mineur dans le récit ; le récit exploite l'épisode historique bien connu en se concentrant non pas sur ses protagonistes réels, mais sur des couples fictifs, dont les principaux sont Mme de Granson et M. de Canaple, Mlle de Mailly et M. de Châlons, Mlle de Roye et milord d'Arundel. Mais même si ces couples sont fictifs, les événements historiques n'en jalonnent pas moins le récit : la bataille de Cassel contre les Flamands (23 août 1328), évoquée dans une analepse[712], celle de Crécy (26 août 1346), la rupture de la trêve entre la France et l'Angleterre (établie après la bataille de Crécy pour trois jours), le siège de Calais (du 4 septembre 1346 au 4 août 1347), l'ordonnance publiée par Jean de Vienne contraignant les femmes, les enfants et les hommes inaptes au combat, à sortir de Calais (septembre 1346)[713], l'approvisionnement clandestin de la ville par la mer (printemps 1347), les fortins établis par Édouard le long de la côte (mars 1347), les fortifications ajoutées au camp anglais en prévision des renforts promis par Philippe (fin juillet 1347), la bataille offerte par les Français mais refusée par les Anglais (31 juillet 1347), la reddition de la ville (4 août 1347) avec l'épisode des six bourgeois, les nouvelles terres données aux Calaisiens (août 1347), la grossesse de la reine d'Angleterre.

Pour nourrir l'arrière-plan historique de son récit, Mme de Tencin semble avoir pris appui sur les Chroniques de Froissart et, plus particulièrement, sur la première rédaction (A) ou la

---

*française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, coll. Publications romanes et françaises, 1977 [1ère éd. 1970], p. 139.)

[712] La mention de cette bataille (p. 40), s'il fallait l'accepter comme telle, étendrait l'action sur près de vingt ans ; elle constitue un anachronisme, puisque M. de Canaple y aurait participé comme le père de M. de Châlons, alors que Canaple et Châlons semblent avoir le même âge : on nous dit en effet que Canaple est « jeune » (p. 19).

[713] Mme de Tencin passe cependant « patriotiquement » sous silence le bon accueil que leur réserva Édouard, faisant ostentation de générosité chevaleresque.

première rédaction révisée (B), d'une part parce que l'auteur du Siège de Calais profite de ce que deux des six bourgeois n'y sont pas nommés (Froissart écrit : « et puis li Ve et li VIe »[714], alors qu'ils s'appellent Jehans de Fiennes et Andrieus d'André dans les autres rédactions[715]) et d'autre part parce que les personnages de Marant et de Mestriel, qui apparaissent dans son récit, figurent dans ces versions-là et non dans les autres.

Signalons cependant que l'épisode des « bourgeois de Calais » est historiquement contesté. En 1765, lors de la vogue de la tragédie de Belloy, Grimm se faisait à ce propos l'écho de plusieurs voix :

> Il est vrai que le philosophe anglais David Hume nie ce fait, que M. de Voltaire n'y ajoute pas une foi bien grande, et que M. le président Hénault l'a absolument oublié dans son Abrégé chronologique.[716]

L'ouvrage récent de Jean-Marie Moeglin, Les Bourgeois de Calais, Essai sur un mythe historique[717], donne l'épisode pour une pure légende, et affirme que la capitulation de la ville s'est faite selon le rituel habituel de l'amende honorable et de la pénitence publique, sans aucun risque pour les pénitents. Il semble donc que Froissart procède déjà à un arrangement fictionnel de l'histoire, Mme de Tencin superposant sa propre fiction à la sienne. Cet épisode est toutefois enraciné dans la mémoire collective depuis Froissart et est à l'évidence perçu comme historique par la plupart des lecteurs à l'époque de Mme de Tencin.

Ainsi, dans Le Siège de Calais, nul doute qu'elle s'est fixé pour but d'employer l'histoire à crédibiliser sa fiction en plaçant ses pas dans ceux de Mme de Lafayette, de Mme de Villedieu et de Saint-Réal ; l'histoire y sert de puissant adjuvant à l'illusion du vrai. Remarquons que la

---

[714] *Chroniques 1346-1356, depuis la bataille de Crécy jusqu'à la bataille de Poitiers, in Œuvres* publiées avec les variantes des divers manuscrits par M. le baron Kervyn de Lettenhove, t. V, s.l. [Bruxelles], s.n. [Académie Royale de Belgique], 1867-1877 et Osnabrück, Biblio, 1967, p. 203.
[715] Cf. par exemple *Chroniques*, Dernière rédaction du premier livre, édition du manuscrit de Rome Reg. lat. 869 par George T. Diller, Genève, Droz, et Paris, Minard, coll. Textes littéraires français, 1972, chapitre CCLV.
[716] *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.*, t. VI, p. 244.
[717] Paris, Albin Michel, 2002.

démarche de Mme de Gomez, deux ans plus tôt, était sensiblement la même, et qu'elle avait utilisé pour son récit le titre également non-fictionnel d'Histoire d'Eustache de Saint-Pierre et de Béatrix de Guines, au Siège de Calais, sous le Règne de Philippe de Valois, Roi de France et de Navarre, en 1346 et 1347[718], jouant sur la polysémie du nom « histoire » en français, comme bien d'autres auteurs, puisque, de même que les « nouvelles historiques » connurent une vogue, il y eut une véritable mode des histoires et des histoires véritables[719]. Mme de Gomez centre davantage son récit sur le siège de Calais et ses protagonistes selon Froissart ; elle met en scène Eustache de Saint-Pierre dès les premières pages. Elle s'écarte cependant de la vérité historique – ce que ne fait pas Mme de Tencin – en inventant un fils à Eustache de Saint-Pierre, qui porte le même prénom, et qui va être le héros principal du récit puisque le lecteur est invité à suivre ses amours avec une Béatrix de Guines et à admirer sa vaillance au combat. Mme de Gomez invente également une compagnie de deux cents amazones dirigées par Béatrix ainsi qu'une fête donnée dans le camp anglais à laquelle sont conviés douze dames calaisiennes et leurs cavaliers, et exagère les pertes anglaises. Dans sa façon d'utiliser l'histoire, Mme de Gomez se montre donc moins adroite que Mme de Tencin, puisqu'elle ne se contente pas de remplir les non-dits de l'histoire, mais la déforme de façon assez notable (et parfois grotesque). Le récit est du reste beaucoup moins maîtrisé : qu'on en juge simplement par l'exposition de l'intrigue, à laquelle l'auteur consacre cinquante-six pages sur cent cinquante.

Il faut également noter que dans Le Siège de Calais, Mme de Tencin n'hésite pas à attribuer à ses personnages fictifs des rôles historiques importants (celui des deux bourgeois de Calais anonymes dans certaines versions des Chroniques), ce qui fait écrire à Philip R. Stewart :

> Un roman comme Le Siège de Calais (1739) de Mme de Tencin ne se situa peut-être pas exactement à la mi-distance vers le roman du dix-neuvième

[718] *In Histoires du comte d'Oxford, de milady d'Herby, d'Eustache de Saint-Pierre et de Béatrix de Guines, au Siège de Calais, sous le Règne de Philippe de Valois, Roi de France,* Paris, de Poilly, 1737.

[719] Henri Coulet estime le nombre d'occurrences du mot « histoire » dans les titres entre deux cent quatre-vingt-dix et trois cents entre 1700 et 1800, c'est-à-dire plus que le nombre d'apparitions du mot « nouvelle » (deux cent soixante-dix fois). (« Introduction », *in Nouvelles du XVIIIe siècle, op. cit.,* p. XXIV.) Comme le terme de « nouvelle », celui d'« histoire » dans les titres remonte au XVIIe siècle, et selon René Godenne, les deux termes sont équivalents à cette époque. (*Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles,* pp. 128-129.)

> siècle, mais il suggéra bel et bien que certaines choses allaient venir. Il s'inscrivait dans la tradition narrative de La Princesse de Clèves, et en donnant à ses protagonistes des rôles importants dans un événement historique, il annonçait de loin ce que le siècle suivant appellerait le roman historique – Salammbô et la Chronique du règne de Charles IX.[720]

Avec Mme de Tencin, il faut toutefois se méfier : si elle masque le roman grâce à la nouvelle historique, il peut y avoir masque sur masque. Nous avons déjà évoqué l'idée d'un détournement parodique de la nouvelle historique qui placerait Mme de Tencin non dans la lignée de Mme de Lafayette, mais au contraire dans une logique d'opposition par rapport à cet auteur[721] auquel on l'a souvent comparée, et avec lequel elle-même ne devait pas manquer de se mesurer. C'est en effet avec les caractéristiques de ce genre que Mme de Tencin compte relever le défi qu'elle a lancé, dans son salon, de faire commencer un roman « à peu près où les autres finissent »[722]. Ainsi la nouvelle historique, genre décent par excellence si l'on se réfère au modèle lafayettien, sert d'écrin à une scène d'amour physique inaugurale qu'il est impossible de ne pas comprendre tant elle est clairement racontée ; M. de Canaple vient de se coucher :

> Mais quelle fut sa surprise quand il s'aperçut qu'il n'était pas seul, et qu'il comprit, par la délicatesse d'un pied qui vint s'appuyer sur lui, qu'il était couché avec une femme ! Il était jeune et sensible : cette aventure, où il ne comprenait rien, lui donnait déjà beaucoup d'émotion, quand cette femme, qui dormait toujours, s'approcha de façon à lui faire juger très avantageusement de son corps.
>
> De pareils moments ne sont pas ceux de la réflexion. Le comte de Canaple n'en fit aucune, et profita du bonheur qui venait s'offrir à lui. Cette personne, qui ne

---

[720] « *A novel like Mme de Tencin's* Le Siège de Calais *(1739) was perhaps not exactly a halfway marker toward the nineteenth-century novel, but it did suggest some things to come. It was the narrative tradition of* La Princesse de Clèves, *and by giving its heroes important roles in a great historical event, it announced from afar what the next century would call the historical novel* – Salammbô *and the* Chronique du règne de Charles IX. » (*Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, op. cit.,* p. 303.)

[721] Cf. *supra* p. 129.

[722] Cf. *supra* p. 127.

> s'était presque pas éveillée, se rendormit aussitôt profondément ; mais son sommeil ne fut pas respecté.[723]

Le plus piquant ne réside pourtant pas dans cette scène, mais dans l'obstination dont fait preuve Mme de Granson à observer un code moral digne des héroïnes de Mme de Lafayette après avoir vécu une telle scène, créant ainsi un décalage qui s'approche de la parodie. Comme l'écrit René Démoris :

> […] cette situation [passablement scabreuse] fait planer plus qu'une ombre de dérision sur la belle résistance de l'héroïne, dont le code moral paraît passablement déplacé et susceptible seulement de provoquer son propre malheur. L'événement historique permet de dénouer une intrigue qui risquerait de s'éterniser, du fait de l'importance accordée par Mme de Granson à la « faute » de Canaple. On n'est pas loin ici de la parodie. […] La gravité de l'acte sexuel en soi apparaît donc à peu près nulle, tant qu'un nom propre ne peut y être appliqué.[724]

Mme de Tencin ne se contente donc pas, dans Le Siège de Calais, de masquer le roman sous l'apparence de l'histoire en utilisant le genre de la nouvelle historique ; elle en détourne l'essence même pour s'en moquer discrètement ; elle intègre l'histoire dans sa parodie même, puisque l'épreuve morale parodique à laquelle Mme de Granson se soumet et soumet également Canaple ne peut se résoudre que grâce à l'immixtion de l'histoire dans l'anecdote galante. Encore cette histoire prend-elle elle aussi les habits d'une parodie subtile, puisqu'à la quasi-légende des bourgeois de Calais Mme de Tencin substitue une série de travestissements à la limite du carnaval : Canaple prend l'identité du fils d'Eustache de Saint-Pierre et Mme de Granson se retrouve déguisée en homme.

---

[723] pp. 19-20.
[724] « De l'usage du nom propre : le roman historique au XVIIIe siècle », art. cité, p. 287.

Avec les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Mme de Tencin renoue avec l'imitation de la chronique historique. Et si cet ouvrage n'a pas été achevé par Mme de Tencin, c'est peut-être bien parce qu'il lui manque le recul parodique qu'elle avait réussi à instiller dans Le Siège de Calais. Dans les Anecdotes, Mme de Tencin ne relève aucun défi et la « décence » est respectée ; peut-être prévoyait-elle de faire fond sur l'homosexualité du monarque et a-t-elle jugé l'entreprise somme toute trop hardie, le procédé trop manifeste, elle qui jusqu'alors avait toujours préféré les détournements subtils et la parodie discrète.

## 2. « Annales » ou « anecdotes »

Dans les Anecdotes, Mme de Tencin, puis Mme de Beaumont, imitent de façon flagrante le genre historique des chroniques. La fiction s'insinue dans les silences de l'histoire anglaise, restituée avec beaucoup d'exactitude[725], et l'incipit du récit est entièrement historique :

> Le règne d'Édouard Ier ne fut presque qu'une suite de victoires ; la principauté de Galles était soumise et réunie à la couronne ; l'Écosse, conquise trois fois, paraissait enfin accoutumée au joug. Les Anglais, amusés par tant de triomphes, n'avaient pas eu le temps de former des factions : d'ailleurs, l'admiration qu'ils avaient pour les grandes qualités d'Édouard avait retenu leur inquiétude naturelle, et pendant un règne de trente-six ans, il n'avait presque trouvé aucune opposition à ses volontés. Mais Édouard connaissait trop bien sa nation pour ne pas sentir que cet état de calme était pour elle un état forcé. La faction des barons n'était pas détruite ; elle pouvait reparaître et faire éprouver à son successeur les mêmes revers qu'elle avait fait éprouver à Henri III, son père. Ces malheurs lui paraissaient d'autant plus à craindre qu'il ne voyait dans le prince de Galles aucune des qualités nécessaires pour s'attirer des grands et du peuple ce respect seul capable de les contenir dans le devoir.[726]

[725] Les erreurs historiques que nous avons pu relever sont mineures, cf. *infra* n. 179 p. 163.
[726] p. 429.

Nous avons vu que Le Siège de Calais se concentre sur des couples fictifs, laissant à la marge les personnages historiques réels de l'épisode ; dans les Anecdotes, les personnages principaux sont presque tous historiques – hormis Saint-Martin –, et la seule déformation actantielle que le récit fait subir à l'histoire est son recentrage sur Mlle de Glocester, qui n'eut qu'un rôle historique fort mineur. De même que Le Siège de Calais, les Anecdotes sont jalonnées d'événements historiques : l'incipit en concentre un certain nombre, comme on vient de le voir, ensuite viennent l'exil de Gaveston (hiver 1306), la mort du roi Édouard Ier (7 juillet 1307), le rappel de Gaveston, fait comte de Cornouailles (tout de suite après le décès d'Édouard Ier), la lente conclusion du mariage d'Édouard II et d'Isabelle, fille de Philippe le Bel (conformément au traité de Montreuil signé le 19 juin 1299), les fêtes de ce mariage (le 25 janvier 1308 à Boulogne-sur-mer). L'histoire de Mlle de Glocester, qui forme une analepse[727], mentionne le mariage en secondes noces d'Édouard Ier avec Marguerite de France, sœur de Philippe le Bel (10 septembre 1299). Puis sont évoqués les guerres entre l'Angleterre et l'Écosse (en mars 1306, Robert Bruce se fait couronner roi d'Écosse ; en 1309 il contrôle les deux tiers de ce pays ; pendant cette période les combats entre Anglais et Écossais sont sporadiques, jusqu'à la défaite anglaise, décisive, de Bannockburn en juillet 1314), le mariage de Gaveston (1er novembre 1307), le ressentiment de tous les barons du royaume à son égard (ils lèvent des forces en mars-avril 1312), la fuite éperdue du roi et de son favori (ils se rendent d'abord à York de janvier à avril 1312, puis à Newcastle, en avril-mai ; le 4 mai 1312, le roi quitte Newcastle en abandonnant le Trésor royal – et la reine, enceinte de cinq mois, fait non mentionné par Mme de Beaumont, peut-être parce que, s'il rend Édouard plus coupable encore, il risque de décrédibiliser son homosexualité, allusivement omniprésente – pour retourner à York, tandis que Gaveston fuit à Scarborough où il est assiégé par Pembroke, Warwick, Percy et Clifford), les derniers jours de Gaveston (il se rend le 19 mai et est confié à Pembroke, qui l'emmène dans son château de Deddington, dans l'Oxfordshire, le 9 juin, mais dès le lendemain Warwick se saisit de lui et la ligue des barons le condamne à mort ; le 19 juin 1312 il est décapité). L'explicit de Mme de Beaumont

[727] pp. 435-460.

concentre également sur deux pages[728] un grand nombre d'événements historiques : les « nouveaux favoris » du roi (Hugues Le Despenser devient favori en 1322), la décapitation du duc de Lancastre (1322 également), l'abdication forcée d'Édouard II et son assassinat, suivis de l'accession au trône du jeune Édouard III (1327), la détention de Mortimer (1330), la relégation de la reine mère et sa mort (1358), et même la grandeur du monarque, dont le règne dura jusqu'en 1377[729].

Le titre de l'œuvre lui-même, que nous avons pu qualifier de « non-fictionnel », va également dans le sens de l'imitation d'une chronique historique, que l'on considère sa version Tencin ou sa version Beaumont. À quelques exceptions près – les Annales galantes[730] de Mme de Villedieu, les Annales de la Cour et de Paris pour les années 1697 et 1698[731], de Courtilz de Sandras, par exemple –, la plupart des ouvrages dont le titre commence par le mot « annales » sont purement historiques, et cela depuis l'Antiquité. Si Mme de Villedieu et Courtilz de Sandras se sont servi de ce substantif, c'est, tout comme Mme de Tencin, pour donner eux aussi une couleur historique à leurs récits. Le Dictionnaire historique de la langue française dirigé par Alain Rey signale que le nom « annales » a été emprunté en 1447 « au latin annales,

---

[728] pp. 539-540.

[729] Martin Hall signale que Mme de Beaumont s'écarte de la vérité historique en ne faisant pas remarier le personnage de la veuve de Gaveston. Après son veuvage, Mme de Cornouailles se remaria en effet, « probablement pour des raisons politico-dynastiques » *[probably for politico-dynastic reasons]*, à un chevalier appelé Hugh de Audley. (Martin Hall, « Re-writing *La Princesse de Clèves :* the *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II* », *in* Shirley Jones-Day (ed.), *Writers and Heroines, Essays on Women in French Literature,* Berne, Berlin, Francfort-sur-le-Main, New York, Paris, Vienne, Peter Lang, 1999, pp. 147-161.) On peut également noter que, contrairement à ce qu'écrit Mme de Tencin (p. 430), Édouard Ier n'a pas fait jurer à son fils de ne jamais rappeler son favori, pas plus qu'il ne lui a laissé d'instruction testamentaire dans ce sens. En outre, l'exil de Gaveston fut décidé après qu'il eut, avec vingt-et-un autres chevaliers, déserté l'armée pour aller prendre part à des tournois en France, malgré les ordres exprès du roi de s'en garder. Le vieux roi, furieux, ordonna la confiscation des terres de tous ces hommes ; il se calma cependant et tous les chevaliers furent pardonnés sauf un, Gaveston. Lui seul fut contraint à l'exil. Même si Mme de Tencin ne mentionne pas la désertion de Gaveston, elle semble avoir raison dans son interprétation des ordres royaux : « Cet attachement [du prince de Galles] pour ses favoris, qui lui fut depuis si funeste, paraissait déjà. Édouard, qui en craignait les suites, crut devoir éloigner Gaveston, gentilhomme de Guyenne, qui avait été élevé avec le prince, et celui de tous pour lequel il avait le plus de goût. Ce favori fut exilé au-delà de la mer […] » (p. 430). Il semble bien en effet que le roi désirât éloigner Gaveston de son fils et prît le prétexte, non mentionné par Mme de Tencin, de sa désertion pour le faire. (Cf. J. S. Hamilton, *Piers Gaveston, Earl of Cornwall, 1257-1312, Politics and Patronage in the Reign of Edward II,* Detroit (Michigan), Wayne State University Press, et Londres, Harvester Wheatsheaf, 1988.)

[730] *Op. cit.*

[731] Cologne, Pierre Marteau, 1701. Il s'agit d'un recueil d'anecdotes galantes de la cour de Louis XIV dans le genre de celui de Mme de Villedieu.

pour libri annales, pluriel substantivé de l'adjectif annalis, 'annuel', de annus. »[732] Tous les dictionnaires en usage à l'époque de Mme de Tencin donnent une acception historique à ce mot. Dans le dictionnaire de Richelet figure la définition : « Histoire de ce qui s'est passé chaque année »[733] ; dans celui de Furetière : « Histoire chronologique qui décrit les fameux événements d'un État année par année »[734] ; dans celui de l'Académie (troisième édition, 1740) : « Histoire qui rapporte les événements année par année »[735]. L'Encyclopédie ajoute une précision intéressante, puisque, après avoir défini le terme en écrivant : « rapport historique des affaires d'un état, rédigées par ordre des années », l'auteur de l'article poursuit :

> La différence qui se trouve entre les annales et l'histoire est un point différemment traité par divers auteurs. Quelques-uns disent que l'histoire est proprement un récit des choses que l'auteur a vues, ou du moins auxquelles il a directement assisté […] au contraire […], les annales rapportent ce que les autres ont fait et ce que l'écrivain ne vit jamais. […]
>
> Aulu-Gelle est d'un autre avis : il soutient que l'histoire et les annales diffèrent comme le genre et l'espèce ; que l'histoire est le genre et suppose une narration et récit des choses passées ; que les annales sont l'espèce, et sont aussi le récit des choses passées, avec cette différence, qu'on les réduit à certaines périodes ou années.
>
> Le même auteur rapporte une autre opinion, qu'il dit être de Sepronius Asello : suivant cet écrivain, les annales sont une relation toute nue de ce qui se passe chaque année, au lieu que l'histoire nous apprend non seulement les faits, mais encore leurs causes, leurs motifs et leurs sources. L'annaliste n'a rien autre chose à faire que l'exposition des événements tels qu'ils sont en eux-mêmes ; l'historien au contraire a de plus à raisonner sur ces événements et leurs

---

[732] *Op. cit.,* t. I, p. 74.

[733] *Dictionnaire contenant les mots et les choses…,* Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, p. 30. La définition reste la même dans l'édition de 1732 (t. I, p. 84).

[734] *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts…, op. cit.,* t. I, A-E L'édition de 1727 donne une définition semblable : « Histoire qui rapporte les événements d'un État par ordre chronologique. »*(op. cit.,* t. I, A-E).

[735] *Dictionnaire de l'Académie française,* 3e éd., t. I, A-K, p. 67. La définition reste la même dans la quatrième édition de 1762 (t. I, A-K, p. 74) et dans la cinquième édition de 1798 (t. I, A-K, p. 59). Elle est identique dans le *Dictionnaire critique de la langue française* de Féraud *(op. cit.),* t. I, A-D, p. 114.

> circonstances, à nous en développer les principes et réfléchir sur les conséquences.[736]

Les première et troisième parties de ce développement définitoire ouvrent la possibilité d'une acception fictionnelle du terme : au début, l'auteur distingue les annales de ce que nous appellerions des mémoires ; les annales rapportant des événements « que l'écrivain ne vit jamais », par opposition à ceux dont il fut témoin, une place peut y être ménagée à la fiction. La troisième précision porte non sur l'invention fictionnelle mais sur le caractère narratif des annales, laissant l'argumentatif à l'histoire. Les romanciers qui firent fond sur le terme d'« annales » semblent avoir voulu profiter de ces significations potentielles : Mme de Villedieu, Courtilz de Sandras, tout comme Mme de Tencin ont en effet narré des événements qu'ils n'avaient jamais vus, en se bornant à raconter des faits sans remonter à leurs principes. Il est à noter qu'aucun des dictionnaires que nous avons consultés ne mentionne cependant clairement la possibilité d'une exploitation fictionnelle du substantif ; les romanciers qui l'empruntèrent le firent donc dans le but conscient de leurrer leurs lecteurs, de leur faire croire qu'ils avaient affaire à un ouvrage historique, tout en effaçant en le caractère annuel de la narration, malgré l'étymologie du mot – mis à part Courtilz de Sandras, qui donne un ouvrage concernant la cour de France et la ville de Paris pour les années 1697 et 1698, imitant de façon plus stricte encore le genre historique des annales.

Quant au nom « anecdote », il est lui aussi indissociablement lié à l'histoire, même si l'on trouve de nombreux romans qui, dès les dernières décennies du XVIIe siècle, comprennent ce mot dans leur titre ou leur sous-titre ; pour la plupart des lexicographes que nous venons de passer en revue, il s'agit de la révélation d'aspects secrets de l'histoire, ce qui rapproche les titres qui le contiennent de ceux, nombreux également à cette époque, qui commencent par

---

[736] *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de Lettres. Mis en ordre par M. ***, op. cit.,* t. I, Paris, Briasson, David l'aîné, Breton, Durand, s.d. [1751], p. 477. L'article du dictionnaire de Trévoux qu'on trouve à la même entrée reprend presque mot pour mot celui de l'*Encyclopédie* (*Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux…,* [6e éd.], t. I [A-Boulets], Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, pp. 363-364).

Histoire secrète de…[737] Furetière définit « anecdote » ainsi : « Terme dont se servent quelques historiens pour intituler les histoires qu'ils font des affaires secrètes et cachées des princes […]. Ce mot vient du grec anecdota qui signifie 'choses qui n'ont pas paru, qui ont été tenues secrètes, qui n'ont pas été données au public' »[738]. Les éditions successives du dictionnaire de l'Académie donnent une définition très proche : « Particularité secrète d'histoire, qui avait été omise ou supprimée par les historiens précédents »[739]. Dans le dictionnaire de Trévoux, qui donne une définition semblable, on trouve un précision liée au sens du mot au pluriel : dans ce cas, le substantif « désigne le détail de ces sortes de particularités, omises ou supprimées, et qui peut-être ne devraient point paraître au jour, parce qu'on y parle avec trop de liberté ou avec trop de sincérité, des mœurs et de la conduite des personnes de premier rang »[740]. C'est encore dans l'Encyclopédie qu'on trouve une définition qui se rapproche le plus de l'emploi qu'en ont fait les romanciers du XVIIIe siècle :

> Nom que les Grecs donnaient aux choses qu'on faisait connaître pour la première fois au public […]. Ainsi anecdotes veut dire choses non publiées. Ce mot est en usage dans la littérature pour signifier des histoires secrètes de faits qui se sont passés dans l'intérieur du cabinet ou des cours des princes, et dans les mystères de leur politique. [L'auteur donne ensuite plusieurs exemples tirés de la littérature latine.]
>
> Mais outre ces histoires secrètes prétendues vraies, la plupart du temps fausses ou du moins suspectes, les critiques donnent le nom d'anecdotes à tout écrit de quelque genre qu'il soit, qui n'a pas encore été publié.[741]

---

[737] Certains ouvrages romanesques comportent même les deux dénominations, comme l'*Anedote* [sic] *galante ou Histoire secrète de Catherine de Bourbon…*de Charlotte-Rose de Caumont La Force (Nancy, 1703).

[738] *Op. cit.* t. I, A-E. On trouve la même définition dans l'édition de 1732 du dictionnaire de Richelet *(op. cit.,* t. I, p. 87). L'édition de 1727 du dictionnaire de Furetière donne une définition presque identique : « Terme dont se servent quelques historiens pour intituler l'Histoire, ou la vie secrète ou domestiques des Princes […] » (*op. cit.,* t. I, A-E).

[739] *Op. cit.,* 3e éd., t. I, A-K, p. 66 ; 4e éd., t. I, A-K, p. 72 ; 5e éd., t. I, A-K, p. 58. On trouve exactement la même définition dans le dictionnaire de Féraud (*op. cit.,* p. 110).

[740] *Op. cit.,* t. I [A-Boulets], p. 344.

[741] *Op. cit.,* t. I, p. 453.

Alors que le dictionnaire de Trévoux apporte un jugement d'ordre moral qui rejoint les critiques du genre romanesque que nous avons examinées précédemment, l'Encyclopédie insiste sur les dérives fictionnelles possibles des ouvrages s'intitulant « anecdotes ».

En optant pour « anecdotes » au détriment d'« annales », on ne peut pas vraiment dire que Mme de Beaumont choisit un titre moins démodé ; les deux appellations, appliquées à des ouvrages de fiction, remontent au XVIIe siècle, soit plus d'un siècle avant la publication de l'ouvrage de Mme de Tencin qu'elle a décidé d'achever, comme le souligne le compte rendu critique paru dans Le Mercure de France de juin 1776[742] (les « productions de ce genre » étaient « fort à la mode dans le siècle dernier » ; elles sont « passées de mode »[743]). Peut-être plus soucieuse de précision que Mme de Tencin, Mme de Beaumont a pu vouloir éviter un faux-sens étymologique. Mais le plus important est de noter qu'avec ce titre elle respecte scrupuleusement l'intention qu'eut l'auteur initial de faire passer son roman pour un ouvrage historique.

Il est patent que Mme de Tencin cherche à masquer l'appartenance générique du Siège de Calais et des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre et à illusionner ses lecteurs en les déguisant en chroniques historiques, le premier sous l'étiquette de « nouvelle historique », le second sous le titre non-fictionnel d'« annales », qui fut changé en « anecdotes » par Mme de Beaumont – même si, pour Le Siège de Calais, nous avons cru pouvoir discerner, masque sur le masque, une parodie de la nouvelle historique en surimpression de cette confusion générique.

Mais l'utilisation de l'histoire prend encore une voie différente dans le roman du XVIIIe siècle. Les romanciers vont également tendre à déguiser leurs œuvres en documents historiques, en non-textes, ce qui n'était le cas ni avec la toile de fond historique du roman épique ni avec la confusion générique de la nouvelle historique. C'est ce qui se passe avec le roman-mémoires en général, et en particulier les deux qu'a écrits Mme de Tencin.

---

[742] Art. cité, cf. *supra* p. 76.
[743] *Ibid.*, p. 138.

## 3. Le roman-mémoires

Le roman-mémoires a pour ancêtres directs les « pseudo-mémoires », selon l'expression de René Démoris[744], qu'on peut aussi appeler faux mémoires, mémoires imaginaires, ou encore mémoires apocryphes, et les mémoires authentiques, qui existaient depuis le Moyen Âge – avec des auteurs comme Villehardouin ou Joinville, par exemple. Dans les pseudo-mémoires un auteur retrace, à la première personne, la vie d'une personnalité historique ayant réellement existé. La formule a été inventée par Courtilz de Sandras, dont la première œuvre de ce type fut les Mémoires de M.L.C.D.R.[745]. D'autres œuvres suivront, par exemple les Mémoires de M. d'Artagnan[746], les Mémoires de M. de B***[747], ou encore les Mémoires de la vie du comte de Gramont de Hamilton[748], pour ne citer que les plus célèbres. René Démoris situe l'« épicentre » de la vogue de ce genre vers 1700[749]. En ce qui concerne les mémoires authentiques, Georges May remarque :

> […] entre 1717 et 1731 avaient été livrés pour la première fois au public certains des plus remarquables mémoires du siècle précédent, dont l'intérêt et la valeur ne pouvaient manquer d'accroître la vogue d'une forme narrative déjà populaire en 1715, comme en témoigne le succès de certains des mémoires apocryphes de Courtilz de Sandras parus à la fin du XVIIe et au début du

---

[744] *Le Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières,* Paris, A. Colin, coll. Publications de la Sorbonne,1975, p. 179.

[745] *Mémoires de M.L.C.D.R. [le comte de Rochefort], contenant ce qui s'est passé de plus particulier sous le Ministère du Cardinal de Richelieu et du Cardinal Mazarin, Avec plusieurs particularités remarquables du Règne de Louis-le-Grand,* Cologne, Pierre Marteau, 1687.

[746] *Mémoires de M. d'Artagnan, Capitaine Lieutenant de la première Compagnie des Mousquetaires du Roi, contenant quantité de choses particulières et secrètes qui se sont passées sous le Règne de Louis-le-Grand,* Cologne, Pierre Marteau, 1700.

[747] *Mémoires de M. de B*** [Bouy], Secrétaire de M.L.C.D.R. [le Cardinal de Richelieu], dans lesquels on y découvre la plus fine politique et les affaires les plus secrètes qui se sont passées du règne de Louis le juste, sous le Ministère du grand cardinal, et l'on y en voit quelqu'autres de curieuses et de singulières sous celui de Louis-le-Grand,* Amsterdam H. Schetten, 1711.

[748] *Mémoires de la vie du comte de Gramont, contenant particulièrement l'histoire amoureuse de la cour d'Angleterre sous le règne de Charles II,* Cologne, Pierre Marteau, 1713.

[749] *Le Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières, op. cit.,* p. 179.

> XVIIIe siècle, et les Mémoires du comte de Gramont parus en 1713. Coup sur coup paraissent, en effet, les mémoires de Retz (1717), de Brienne (1717), de Pontchartrain (1720), d'Henriette d'Angleterre (1720, dus à la plume de Mme de Lafayette), de Mme de Motteville (1723), de Gourville (1724), de Montglat (1727), de Lenet (1729), de Mlle de Montpensier (1729), de Mme de Lafayette (1729), etc.[750]

La distinction entre pseudo-mémoires et mémoires authentiques est rendue d'autant plus difficile que certains de ces derniers furent écrits non par la personnalité désireuse de publier sa vie, mais par un auteur commandité pour cela, comme on peut le constater avec les mémoires d'Henriette d'Angleterre rédigés par Mme de Lafayette. Micheline Cuénin signale également que c'est Gomberville qui a en partie rédigé les mémoires du duc de Nevers et Segrais ceux du duc de Choiseul[751]. C'est dans cet environnement propice à la forme autobiographique que naît le roman-mémoires, ou mémoires d'un personnage fictif. Comme l'écrit Georges May :

> À l'époque envisagée ici, et qui s'étend à peu près de 1660 à 1730, nous allons voir qu'une nouvelle fusion de l'histoire et du roman se produisit, non plus dans l'épopée, mais dans les formes littéraires les plus familières et les plus personnelles du genre historique : la biographie et la chronique, et, plus particulièrement, l'autobiographie, ou plutôt les mémoires, sortis eux-mêmes des anciennes chroniques. À partir des mémoires authentiques, tels ceux, par exemple, de Commynes ou de La Rochefoucauld, on passe sans solution de continuité aux mémoires apocryphes ou pseudo-historiques d'un Courtilz de Sandras ou d'un Hamilton, puis au roman-mémoires, par exemple à Gil Blas, qui commence à paraître en 1715. Cette évolution est essentielle dans l'histoire du roman français.[752]

---

[750] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, pp. 51-52.

[751] « Les faux-mémoires au XVIIIe siècle et leur retour en vogue actuel », *in* Pierre Ronzeaud (ed.), *Le Roman historique (XVIIe-XXe siècles), Actes de Marseille réunis par Pierre Ronzeaud, Journée organisée par le C.M.R., 17 et 19 mars 1983 à Marseille,* Seattle, Paris, Tübingen, Biblio 17, coll. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1983, p. 73.

Mais le véritable créateur du genre est moins Lesage, dont le Gil Blas fort composite a subi des influences multiples, que l'abbé Prévost, comme le montre Jean Sgard dans son ouvrage Prévost romancier[753]. À partir des Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde[754], le roman-mémoires va connaître une véritable mode, comme en témoignent les statistiques : selon Silas P. Jones, sur les neuf cent quarante-six œuvres qu'il a répertoriées dans la première partie du siècle, au moins cent vingt portent le terme « mémoires » dans leur titre ou leur sous-titre[755]. Jean Sgard précise qu'« une quinzaine d'entre eux seulement sont antérieurs à 1728, et [que] la multitude de ceux qui viennent ensuite devront quelque chose à Prévost »[756]. Sur le plan qualitatif, Georges May fait remarquer que « tous les romans, ou presque, de l'époque [étudiée par S. P. Jones], qui devaient être retenus par la postérité, sont écrits dans cette forme »[757]. Le grand succès de la formule est attesté par l'avis d'un journaliste anglais, Tatler, qui, le 22 octobre 1709, écrivait : « J'appelle l'attention de tous les libraires et traducteurs et de tous ceux qui pourraient être intéressés que le mot 'mémoire' signifie, en français, 'roman' »[758]. On voit que l'intention des romanciers de camoufler leurs ouvrages était bel et bien débusquée – et jusqu'en Angleterre ! – mais outre que l'intention demeure et qu'il faut l'étudier comme telle, on peut penser au moins qu'elle jetait un doute sur la vraie nature des textes, et aussi que, même si certains lecteurs étaient convaincus de s'être procuré un texte de fiction, une fois qu'ils en avaient commencé la lecture, cette prévention tombait, commençant à laisser place à la « suspension de l'incrédulité » qui ferait les beaux jours de la fiction moderne[759].

---

[752] « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », art. cité, p. 156.
[753] Paris, J. Corti, 1989 [1ère éd. 1968].
[754] Paris, Veuve Delaulne, 1728-1729 (tomes I à IV) ; Amsterdam, aux dépens de la compagnie [des libraires d'Amsterdam], 1730 (version corrigée des tomes I à IV) et 1731 (tomes V et VI) ; et Amsterdam, aux dépens de la compagnie [des libraires d'Amsterdam], 1756 (édition corrigée).
[755] *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750, op. cit.,* p. xvi.
[756] *Prévost romancier, op. cit.,* p. 74.
[757] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, p. 52.
[758] *« I do hereby give notice to all booksellers and translators whatsoever that the word* memoir *is French for a* novel *»*, cité par Vivienne Mylne dans « Changing Attitudes towards Truth in Fiction », art. cité, p. 63.
[759] C'est pourquoi nous ne pensons pas qu'il faille dire, avec René Démoris, que l'avènement du roman-mémoires signe « la fin de la fascination longtemps exercée pour l'histoire vraie », ni que « [l]e choix des titres par les romanciers décèle une intention de désigner clairement la nature romanesque de leurs œuvres, et non celle de faire illusion » (*Le Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières, op. cit.,* « Épilogue », pp. 449-450). René Démoris considère ce que les romanciers aménageaient précisément pour construire

Un des changements les plus importants introduit dans le roman par cette imitation des mémoires est l'option pour la première personne au détriment de la troisième. Même si, avant le roman-mémoires, il existe des exemples de narration à la première personne, celle-ci apparaît presque toujours dans des récits intercalés et n'a pas pour référent le narrateur principal – on a vu que chez Mme de Tencin elle-même on avait des exemples de ce type dans Le Siège de Calais et dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre[760], qui, s'ils indiquent la prédilection de l'auteur pour la confidence autobiographique, ne sauraient avoir le même statut que le roman-mémoires. La différence est en effet sensible et participe de l'illusion du vrai à laquelle vise le roman travesti en document authentique.

Anna Jaubert souligne que ce qui est à l'origine de l'écriture pseudo-autobiographique, c'est la perception que la vérité ne se trouve pas dans l'énoncé, mais dans l'énonciation, donc, en particulier, dans les personnes et les temps verbaux :

> […] s'agissant de la parole comme acte, la vérité n'est pas dans les énoncés, mais dans les leur mise en rapport avec une référence, c'est-à-dire dans le fait d'une certaine énonciation. Or l'énonciation au passé simple élude toute information sur l'authenticité ou la fiction du récit, puisque les événements se racontent d'eux-mêmes ; mais, réciproquement une vie passée au filtre du récit arbore une étoffe substantielle, et un air d'objectivité, tant la distance présume la sérénité de l'énonciateur actuel. Avec l'énonciation alternative, qui accrédite à tour de rôle le récit et le discours, on a vu l'autobiographie gagner sur les deux tableaux ; le romancier soucieux d'un effet de réel entrera dans ce jeu. Au XVIIIe siècle l'affectation en vogue d'un amateurisme des lettres, conjuguée à

---

l'illusion du vrai comme des marques de fictionalité : outre les titres et le genre du roman-mémoires, l'absence de nom propre ou les noms à étoiles (*ibid.*, p. 450). Nous croyons que ces procédés, dont l'abus devint certes, à la longue, contre-productif, étaient au moins susceptibles de jeter un doute sur la nature véritable des ouvrages, et, en tout cas, à la fois flattaient la prédilection du public pour les histoires vraies, et se nourrissaient de ce goût. Ce n'est que lorsque la vogue du roman-mémoires s'épuisa, tant les romanciers employaient à l'excès cette forme, que les titres la signalant ont pu paraître d'emblée entachés de fictivité : cela expliquerait, comme nous l'avons vu, le choix de Mme de Tencin pour le titre *Les Malheurs de l'Amour* en 1747 alors que douze ans plus tôt elle n'avait pas hésité à intituler le premier de ses récits publiés *Mémoires du comte de Comminge.*

[760] Cf. *supra* pp. 128-129.

> l'idée d'un bonheur individuel à conquérir, favorise une éclosion de romans à la première personne ; les aventures se disent vécues […].[761]

Michał Głowiński signale la non-littérarité possible de l'énonciation à la première personne :

> Le récit à la première personne relève de la mimésis formelle : c'est une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraire, paralittéraire et extralittéraire, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire.[762]

L'écriture à la première personne, surtout au XVIIIe siècle, parce qu'on n'y était pas encore habitué, est un vecteur majeur de confusion du roman avec le document authentique, l'agent principal qui le tire vers le non-texte. Käte Hamburger remarque que le récit à la première personne est un « énoncé de réalité feint »[763] ; à sa suite, Pierre Bange écrit que ce type de récit est une « mimésis de l'énoncé de réalité », qu'il oppose à la « mimésis de la réalité » que constitue, selon lui, le récit à la troisième personne[764]. Käte Hamburger poursuit en opposant fiction à la troisième personne à la feintise à la première personne : « le concept de feint indique que quelque chose est allégué, inauthentique, imité… alors que celui de fictif désigne la manière d'être de ce qui n'est pas réel : de l'illusion, de l'apparence, du jeu »[765], écrit-elle, ou encore : le récit à la première personne « n'obéit pas à la loi de la fiction, mais à celle de la feintise »[766]. De même, Claudine Jacquenod remarque qu'un auteur qui fait passer « un texte à l'origine fictionnel pour un texte factuel » fait un « mensonge »[767].

---

[761] *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, coll. Hachette Supérieur, Hachette Université Linguistique, 1990, pp. 48-49. C'est A. Jaubert qui souligne.
[762] « Sur le roman à la première personne », trad. fr., *in* Gérard Genette (ed.), *Esthétique et poétique*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points Essais, 1992, p. 234. [« On the First-Person Novel », *in New Literary History*, 9, 1977, pp. 103-114].
[763] *Logique des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 274.
[764] « Sémiotique littéraire : sur la fictionalité », art. cité, p. 143.
[765] *Logique des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 276.
[766] *Ibid.*, p. 292.
[767] Cf. *supra* p. 35.

Même si l'on peut être en désaccord avec ces auteurs et considérer que le récit à la première personne constitue, plus qu'une feintise ou un mensonge, un degré de raffinement supplémentaire dans la fiction, qui, si elle ne veut effectivement pas tromper les lecteurs, veut certes les illusionner, on ne peut que convenir avec eux de la spécificité de ce type de récit. Il est en effet clair que ce dernier imite l'« énoncé de réalité », c'est-à-dire le document non littéraire : tel était bien l'objectif des romanciers du XVIIIe siècle en l'adoptant.

De ce choix initial d'un récit à la première personne imitant un non-texte découlent d'autres caractéristiques qui vont toutes dans le sens d'une amélioration de l'illusion à construire, et qui expliquent le succès de la formule. Ainsi, en disant je, le narrateur se dédouble ; en même temps qu'il fait un récit, il se livre à une analyse de soi ; il raconte en se racontant : cette auto-analyse accroît l'épaisseur psychologique du narrateur-personnage. Dans le passage suivant des Mémoires du comte de Comminge, ce phénomène est manifeste :

> Je fus effectivement conduit dans le fond d'une tour ; le lieu où l'on me mit ne recevait qu'une faible lumière d'une petite fenêtre grillée qui donnait dans une des cours du château. Mon père ordonna qu'on m'apportât à manger deux fois par jour et qu'on ne me laissât parler à personne. Je passai dans cet état les premiers jours avec assez de tranquillité, et même avec une sorte de plaisir. Ce que je venais de faire pour Adélaïde m'occupait tout entier et ne me laissait presque pas sentir les incommodités de ma prison. Mais quand ce sentiment fut moins vif, je me livrai à toute la douleur d'une absence qui pouvait être éternelle ; mes réflexions ajoutaient encore à ma peine ; je craignais qu'Adélaïde ne fût forcée de prendre un engagement. Je la voyais entourée de rivaux empressés à lui plaire ; je n'avais pour moi que mes malheurs ; il est vrai qu'auprès d'Adélaïde, c'était tout avoir ; aussi me reprochais-je le moindre doute et lui en demandai-je pardon comme d'un crime.[768]

La narration des événements se double d'une analyse des affects du personnage par lui-même ; le lecteur a l'impression de les saisir à leur source même, sans la médiation d'une tierce personne que serait un narrateur hétérodiégétique.

[768] p. 46.

Cette caractéristique est encore renforcée par le caractère rétrospectif du roman-mémoires, qui autorise le narrateur, liant le moment de l'énonciation à celui de l'énoncé, à commenter les agissements ou les sentiments du personnage qu'il fut, avec un recul qui lui confère une grande lucidité. Dans l'œuvre de Mme de Tencin, les occurrences d'un tel phénomène sont plus nombreuses dans Les Malheurs de l'Amour que dans les Mémoires du comte de Comminge, comme si l'auteur avait saisi entre ces deux récits l'avantage, en termes d'illusion de vérité, qu'elle pouvait tirer d'un tel procédé. Dans les Mémoires du comte de Comminge, on n'en trouve guère que deux exemples ; empreints de nostalgie, ils montrent le passage du temps entre l'énoncé et l'énonciation. La première occurrence est cette exclamation de Comminge : « Que ce moment eut de charme pour moi ! Après tant de douleurs, après tant d'années, il est présent à mon souvenir »[769]. Et le second exemple est ce qu'écrit Comminge en se remémorant la lecture d'une lettre de sa mère: « Hélas, c'est le dernier moment de joie que j'ai ressenti […] »[770]. Dans Les Malheurs de l'Amour, citons par exemple l'exclamation que pousse la narratrice après avoir rapporté les paroles d'Eugénie lui disant qu'elle était perdue si elle trouvait quelqu'un qui sache la persuader qu'il l'aime : « Hélas ! je touche au moment où cette prédiction devait s'accomplir »[771], ou encore ce passage : « ce que je sentais alors a laissé de si profondes traces dans mon esprit qu'après quarante ans je ne puis le penser ni l'écrire sans émotion », réflexion de la narratrice après l'arrestation de Barbasan[772]. Celle-ci sélectionne les éléments à raconter en fonction de leur importance dans la trame narrative de sa vie grâce au recul dont elle dispose, comme le montre cette remarque qu'elle formule après avoir rapporté le conseil de son père de « faire le bien » qu'elle peut, même si la personne qui en est le bénéficiaire ne le sait pas : « Je rapporte ce discours, parce qu'on verra dans la suite dans quel cas je m'en suis autorisée »[773]. Si elle se montre dans sa fonction de régie des discours, c'est clairement pour poser un jalon narratif, dont le lecteur se souviendra à la fin du récit, lorsqu'elle sera la bienfaitrice du fils de Barbasan et d'Hippolyte sans que celui-ci le sache. La narratrice exhibe des mécanismes qui seraient laissés dans l'ombre dans un récit non-autobiographique ; cette transparence va à l'encontre des artifices narratifs

[769] p. 39.
[770] p. 43.
[771] p. 45.
[772] p. 71.
[773] p. 64.

habituellement utilisés et renforce aussi l'illusion de vérité. Tout le début des Malheurs de l'Amour fonctionne selon le mécanisme du recul autobiographique, le personnage de Pauline mis en scène alors étant trop jeune pour formuler des réflexions telles que celles qui sont offertes au lecteur ; elles émanent donc nécessairement de la narratrice.

En disant je, le narrateur introduit aussi dans son récit une subjectivité et une restriction de champ qui unifient la perspective et qui ne pourront être corrigées que par un autre personnage à qui il donnera la parole. Qu'il ne soit pas omniscient crédibilise ses propos puisque le lecteur voit en lui un être humain et non une sorte de démiurge. Ainsi, dans les Mémoires du comte de Comminge, le récit du comte est complété par l'histoire de Dom Gabriel puis par la confession d'Adélaïde. De même, dans Les Malheurs de l'Amour, le séjour de Barbasan à Francfort est raconté selon trois points de vue différents : celui de Pauline elle-même, puis celui d'Hippolyte, enfin celui de Beauvais, le domestique de Barbasan ; les récits complémentaires de ces deux derniers personnages donnent à Pauline les renseignements qu'elle n'aurait pu obtenir seule, et font changer sous nos yeux sa perception de la réalité.

C'est au même procédé que s'est livré l'abbé Prévost dans Cleveland : le récit de Fanny, s'étendant sur l'intégralité du livre IX (dans le tome VI, paru en 1738), et celui de Gelin, occupant une partie du livre XI (dans le tome VII, paru en 1739), complètent et corrigent celui de Cleveland. Notons que les Mémoires du comte de Comminge ont paru avant les tomes VI et VII de Cleveland, tandis que Les Malheurs de l'Amour ont paru après. Ce n'est peut-être pas un hasard si entre les deux ouvrages de Mme de Tencin son maniement du procédé s'est amélioré : dans les Mémoires du comte de Comminge, les histoires de Dom Gabriel et d'Adélaïde n'apprennent rien de nouveau au lecteur sur ce qu'a déjà raconté Comminge, mais ne font que compléter son récit selon le principe du remplissage d'une ellipse antérieure ; dans Les Malheurs de l'Amour, en revanche, le lecteur a en quelque sorte une vision stéréoscopique des événements : le silence de Barbasan et le fait qu'il ne cherche pas à rencontrer Pauline lorsqu'ils sont réunis dans la même église à Francfort sont réinterprétés à la lumière des récits d'Hippolyte et de Beauvais, non comme des preuves qu'il a cessé d'aimer Pauline, ainsi qu'elle le croyait, mais pour l'un comme une machination d'Hippolyte

et pour l'autre comme une erreur de Barbasan. Ainsi, la vérité surgit de la confrontation des points de vue ; elle n'est pas détenue par un narrateur invisible et démiurgique.

Remarquons cependant que des effets semblables peuvent également être ménagés dans le cadre de récits à la troisième personne : dans Le Siège de Calais, les récits intercalés permettent un retour sur les événements selon un autre point de vue ; dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, le récit de Mme Ilde introduit une nouvelle version des faits[774]. Mais ils semblent alors émaner d'un narrateur qui les connaît déjà et les fait apparaître à sa guise, tandis que lorsque le narrateur principal énonce à la première personne, le lecteur a l'impression d'assister lui-même, en quelque sorte, à la naissance de l'énonciation, en ce qui concerne non seulement le récit principal, mais aussi les récits intercalés, qui ne paraissent pas prémédités ; le récit s'assemble alors sous ses yeux ; la vérité surgit pour ainsi dire toute seule : l'artifice, en réalité plus grand, paraît plus ténu, et l'illusion en sort bien sûr renforcée.

Mme de Tencin semble porter une attention particulière à ne pas déborder la restriction de champ qu'implique la narration autodiégétique, ce qui porterait atteinte à l'illusion créée ; pour preuve, ce passage des Mémoires du comte de Comminge, dans lequel le narrateur rapporte un dialogue entre le chevalier de S. Odon et Adélaïde lors d'une promenade, après que le chevalier se fut emparé d'un bracelet auquel tenait le portrait d'Adélaïde, tombé à terre :

> J'ose espérer, ajouta-t-il en s'approchant de son oreille, que quand mes sentiments vous seront connus, vous voudrez bien consentir au présent qu'elle [la fortune] vient de me faire. Et sans attendre la réponse que cette déclaration lui aurait sans doute attirée, il se retira.
>
> Je n'étais pas alors auprès d'elle, je m'étais arrêté un peu plus loin avec la marquise de la Valette ; quoique je ne la quittasse que le moins qu'il me fût possible, je ne manquais à aucune des attentions qu'exigeait le respect infini que j'avais pour elle ; mais comme je l'entendis parler d'un ton plus animé

[774] p. 494. (Nous sommes au début de la partie écrite par Mme de Beaumont.)

> qu'à l'ordinaire, je m'approchai ; elle contait à sa mère avec beaucoup d'émotion ce qui venait d'arriver.[775]

Mme de Tencin prend soin de montrer au lecteur comment Comminge a pu apprendre a posteriori ce qu'il n'aurait pas dû savoir. En revanche, dans les Malheurs de l'Amour, elle ne nous apprend pas comment Pauline a fait pour entendre des paroles qu'échangeaient le marquis de Fresnoi et Barbasan, alors que, au théâtre, elle était dans une loge du premier balcon avec sa mère, et que les deux hommes n'y étaient pas[776]. Le lecteur peut croire que c'est Barbasan qui lui a rapporté ces paroles lui-même ensuite, mais Mme de Tencin s'abstient curieusement de le dire et ainsi de parfaire l'illusion. C'est la seule occurrence d'un tel « oubli » que nous avons pu relever dans les deux romans-mémoires.

Les deux caractéristiques du récit à la première personne que nous venons d'évoquer ouvrent la voie à une meilleure identification du lecteur – ou plutôt de son moi fictionnel – au personnage principal du récit, puisque le dédoublement du narrateur permet au lecteur de saisir les émotions du personnage qu'il fut sans l'écran d'un tiers énonciateur, et que la restriction de champ confère à ce narrateur non-démiurgique des caractéristiques analogues à celles du lecteur. Et cela, comme le remarque Jean Ehrard, d'autant plus que contrairement aux mémoires authentiques ou aux pseudo-mémoires, les romans-mémoires « se détournent de plus en plus des affaires publiques pour devenir chroniques de la vie privée »[777] d'un personnage non historique. Jean-Baptiste Jourdan notait en 1744 que, les héros de sang royal entraînant chez le lecteur des réflexions générales sur le gouvernement des états, ils n'étaient nécessaires qu'« à très peu de gens », tandis que les héros d'un rang moins élevé étaient utiles à la quasi-totalité des lecteurs[778] ; ce qu'il faut, écrit-il, ce sont « des mémoires bien faits d'un particulier », car chacun peut s'y reconnaître[779]. Avec ce genre, comme on l'a souvent souligné, le roman se centre sur un individu plus proche du lecteur, qui porte témoignage moins sur les événements de son temps – ils sont peu évoqués dans les deux romans-

---

[775] p. 27.
[776] pp. 45-46.
[777] *Littérature française, le XVIIIe siècle, I, 1720-1750, op. cit.*, p. 110.
[778] Préface au *Guerrier philosophe, ou Mémoires de M. le duc de* ***, La Haye, P. de Hondt, 1744, pp. VI-VII.

mémoires de Mme de Tencin –, que sur son existence. Le roman-mémoires prétend valoir comme document historique, non parce qu'il parle d'histoire, mais en tant que témoignage d'un individu sur son expérience personnelle à une époque donnée. L'individu qu'il présente au lecteur n'est pas un sujet maître de son existence ; le comte de Comminge ainsi que Pauline sont à la recherche du sens de leur vie ; selon les termes de René Démoris, ils « réfléchi[ssent] [leur] vie […] sans pour autant la définir »[780]. Comme l'écrit Michel Gilot :

> Avec ces romans […] ce qui passe […] au premier plan, par une sorte de révolution copernicienne, c'est l'interrogation sur soi […], l'usage et l'expérience de soi-même.[781]

Dans ce mouvement, le lecteur est invité à s'interroger lui aussi sur lui-même et à comparer son expérience propre à celle du narrateur-personnage : l'identification à laquelle on l'invite ne se fait pas avec un sujet saturé de sens comme pouvait l'être un héros de roman à la troisième personne dont le narrateur hétérodiégétique tirait les ficelles, mais avec un individu qui s'interroge, qui doute, qui regrette, tout comme lui-même. On voit bien là que l'auteur du roman-mémoires construit un dispositif illusionniste beaucoup plus subtil en se cachant derrière un relais narratif qui ressemble à un être humain « ordinaire ». C'est bien entendu toujours l'auteur qui régit le récit entier ; cependant il invente un narrateur non à son image, démiurgique, mais à l'image du lecteur, simplement humain, améliorant ainsi le processus d'identification. Le lecteur pénètre en effet beaucoup plus volontiers dans l'univers fictif qu'il lui est aisé de s'y vêtir des habits du personnage principal[782].

---

[779] *Ibid.*, pp. VII-VIII.
[780] *Le Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières, op. cit.*, p. 455.
[781] « L'émotion autobiographique dans deux romans des années 1730 », *in Le Roman des années trente, op. cit.*, p. 28.
[782] Signalons que, dans son ouvrage *Circles of Learning : Narratology and the Eighteenth-Century French Novel* (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 366, 1999), Jenny Mander s'oppose à une réception « autobiographique » des romans-mémoires, à l'époque de leur publication, au moins avant ceux de Prévost, car elle la pense anachronique. Elle part d'une critique du modèle narratologique genettien, qu'elle considère uniquement centré sur la première personne (*« At a fondamental level, Genette's narratology can […] be considered to be a theory of first-person narrative »*, p. 3), et des remarques de Philippe Lejeune, qui, dans

Le roman-mémoires présente aussi la particularité de mettre en scène, fictivement bien entendu, l'acte d'écriture. Comme l'écrit Annie Rivara, « les romans-mémoires sont […] narration de l'accès à l'écriture »[783]. Cette caractéristique vient également parfaire l'illusion de vérité : l'acte d'écriture n'apparaît plus, aux yeux du lecteur, dissimulé, presque annulé, comme si le récit s'écrivait tout seul ; au contraire, il lui est montré en pleine lumière. Le comte de Comminge n'appelle-t-il pas l'attention du lecteur sur cet acte dès les premiers mots de ses mémoires : « Je n'ai d'autre dessein en écrivant les mémoires de ma vie […] »[784] ? On peut aussi remarquer, avec Patricia Louette, que c'est le discours d'Adélaïde, « met[tant] en scène une mort spectaculaire, [qui] décide de la rédaction, de l'existence du texte (Comminge après la (fausse) nouvelle de sa mort n'entreprend pas d'écrire) »[785]. Le récit ne nous donne pas seulement à voir l'acte d'écriture, mais également sa cause : la parole féminine déclenche l'écriture masculine … qui est en réalité l'écriture de Mme de Tencin portant le masque du comte de Comminge.

De même, dans Les Malheurs de l'Amour, le passage que nous avons cité ci-dessus fait explicitement apparaître l'acte d'écriture : « ce que je sentais alors a laissé de si profondes

---

*L'Autobiographie en France* (Paris, A. Colin, coll. U2 Synthèses, 1971, p. 62) lie l'apparition de l'autobiographie moderne au succès des romans-mémoires dans la première moitié du XVIIIe siècle. Ces modèles critiques auraient déformé la perception selon elle historiquement exacte de la réception des romans-mémoires à l'époque de leur parution. Étudiant les journaux et les romans de Marivaux, la littérature pédagogique de l'époque, des guides à l'usage des lecteurs et des tableaux, elle souhaite montrer que les lecteurs du XVIIIe siècle tiraient de leur lecture des « principes généraux » *[general principles]* et n'entraient pas dans un processus d'identification personnelle avec un narrateur subjectif. Ces « principes généraux » provenaient de l'implicite du récit, et étaient même parfois explicitement donnés par le narrateur, en particulier dans les romans de Marivaux. C'est Prévost qui, d'après elle, remet en question cette façon de lire le roman-mémoires et permet une réception « autobiographique » en déroutant ses lecteurs par une séparation nette entre auteur et narrateur grâce à la création d'un narrateur non fiable *[unreliable narrator]*, ouvrant ainsi la voie à la fiction moderne et à son mode d'emploi – une lecture suspicieuse. Une telle lecture du roman-mémoires, qu'on peut qualifier de didactique, peut néanmoins tomber à son tour dans l'anachronisme d'un tout-argumentatif, qui ramène n'importe quel récit à un apologue – encore la conception de Jenny Mander va-t-elle plus loin que cela, puisqu'elle pense que dans ces apologues-là il n'était curieusement pas question d'identification ; le roman-mémoires devient alors un recueil de maximes plus ou moins exprimées avec du récit autour. On peut se demander pourquoi les romanciers ont choisi ce genre si décrié et ont multiplié les masques, si leurs lecteurs n'attendaient d'eux que des maximes ; que n'en ont-ils fait des recueils ? Ils eussent recueilli l'approbation de tous leurs détracteurs ! Cette lecture présente aussi l'inconvénient de prendre pour argent comptant les préfaces des romanciers, qui tentaient tous de convaincre qu'ils travaillaient à l'amélioration des mœurs, pour faire face à l'accusation d'immoralisme. De plus, il est difficile de concevoir que les lecteurs aient dû attendre Prévost pour se rendre compte qu'un narrateur à la première personne était moins fiable qu'un narrateur omniscient.

[783] « C'est la plus belle période du roman », *in Le Roman des années trente, op. cit.*, p. 166.

[784] p. 21.

[785] « Quelques aspects de la singularité féminine chez Mme de Tencin : les coulisses de la vertu », *in* Shirley Jones-Day (ed.), *Writers and Heroines, Essays on Women in French Literature, op. cit.*, p. 138.

traces dans mon esprit qu'après quarante ans je ne puis le penser ni l'écrire sans émotion », ainsi que, par exemple, la phrase qui termine la première partie et forme une transition avec la seconde :

> Ce qu'elle [Eugénie] m'apprit de ses aventures me fit tant d'impression, que pour avoir la satisfaction de les relire, je la priai de consentir que je les écrivisse ; et c'est ce que j'ai écrit que je donne ici.[786]

Dans cet extrait, on assiste à la fois à l'acte d'écriture consistant à recueillir un témoignage (le personnage Pauline a écrit dans le passé les aventures d'Eugénie), et à celui qui est particulier au narrateur du roman-mémoires (Pauline narratrice écrit sa propre existence), au présent d'énonciation, accompagné, qui plus est, d'un déictique (« que je donne ici »). Le verbe « écrire », utilisé deux fois et formant polyptote, ne réfère qu'au premier acte d'écriture, tandis que c'est le verbe « donner » qui est utilisé pour le second, traduisant le « don » de soi que constitue l'offrande de l'écriture de sa vie – et aussi de celle d'Eugénie – au public.

Signalons cependant que l'unité de perspective que confère aux Malheurs de l'Amour l'utilisation de la première personne est quelque peu mise à mal, précisément, par l'histoire d'Eugénie : en effet, même si celle-ci est assumée par la narratrice Pauline, qui le restitue après l'avoir entendu, cette narratrice reste extérieure au récit et son je n'y apparaît jamais. Pauline ne retenant pas non plus l'option de laisser parler Eugénie avec son propre je, le récit ressemble à un vaste discours rapporté indirect libre ; mais au bout de quelque pages, le lecteur oublie la narratrice et, ainsi que dans Le Siège de Calais et les Anecdotes on a repéré ce qui peut passer pour des mémoires insérés, le récit d'Eugénie prend des allures de nouvelle historique insérée dans un roman-mémoires. De même, les épisodes associés de la prison et de l'exil allemand de Barbasan peuvent faire songer à des emprunts à d'autres genres. Érik Leborgne évoque ainsi le genre du roman d'aventures – avec les scènes dans la prison – et

[786] p. 85.

celui du roman comique – les scènes d'auberge et l'incident trivial des bottes de Barbasan[787], à l'origine de l'interception des lettres de Pauline et de la « faute » commise par lui et Hippolyte[788]. Sophie Dencausse-Cler écrit également que « [l]orsque Pauline n'hésite pas à entreprendre un long voyage et à poursuivre son amant jusqu'en terre étrangère, Mme de Tencin frôle le genre picaresque, la narratrice le souligne, en creux, évoquant pudiquement : 'dix jours de marche, et plusieurs petites aventures qui ne méritent pas d'être dites' »[789]. Il semble que Mme de Tencin ait voulu, avec Les Malheurs de l'Amour, explorer plus avant qu'avec les Mémoires du comte de Comminge les possibilités que lui donnait le roman-mémoires, et en particulier celle d'exprimer, encore très partiellement certes, la diversité d'une existence par un certain mélange des genres. Cette audace ne fait que renforcer l'illusion qu'on a affaire à un document authentique ; elle ouvre aussi la voie au roman moderne qui se nourrit d'emprunts multiples.

Malgré l'attention portée par Mme de Tencin à masquer ses récits sous l'apparence de chroniques historiques ou de documents authentiques, elle n'a pas échappé aux accusations d'invraisemblance qui visaient fréquemment les œuvres romanesques. Les deux épisodes les plus souvent incriminées sont le travestissement d'Adélaïde en trappiste à la fin des Mémoires du comte de Comminge[790] et la scène d'amour inaugurale du Siège de Calais[791]. Le lecteur moderne peut également être rebuté par ce qu'il considérera lui aussi, pour d'autres raisons, comme des invraisemblances[792].

---

[787] « Les bottes qu'il [Barbasan] portait, et qui n'étaient pas faites pour lui, l'avaient blessé si fort, que nous fûmes obligés de séjourner plusieurs jours à Mayence » (p. 131.)

[788] « Présentation » citée, p. 12.

[789] Préface aux *Malheurs de l'Amour,* Paris, Indigo & côté-femmes éditions, collection Des femmes dans l'Histoire, 2000, pp. 19-20. Nous ne suivrons pas la préfacière, en revanche, lorsqu'elle avance que « c'est dans le registre du roman libertin que Barbasan s'égare avec Hippolyte » (p. 19) : il ne nous semble pas que Barbasan ni Pauline soient décrits comme des libertins ; il ne se réjouit nullement d'avoir séduit Hippolyte, qui, elle, se repent de ses fautes. Il y a loin de l'épisode de Francfort aux romans libertins contemporains.

[790] Cf. par exemple Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes, op. cit.,* t. III, lettre XLI, pp. 259-260 ; Prévost, *Le Pour et contre…, op. cit.,* t. VII, p. 292 ; l'abbé de La Porte, *Histoire littéraire des femmes françaises…, op. cit.,* lettre XIII, p. 239 ; Grimm, *Correspondance…, op. cit.,* t. IV, 1er décembre 1764, p. 133.

[791] Cf. par exemple l'abbé Granet, *Réflexions sur les ouvrages de litérature [sic], op. cit.,* t. IX, pp. 51-52.

[792] Prenons comme exemple *Le Siège de Calais :* on peut être surpris, outre par la scène qu'a relevée l'abbé Granet, par les épisodes suivants : Canaple arrêtant les chevaux emballés du « chariot » de Mme de Granson (p.

Dans le premier cas, celui des accusations d'invraisemblance datant de l'époque de Mme de Tencin, on peut avancer que les critiques en jugeaient à l'aune d'une conception dépassée – classique – de la vraisemblance. On voit bien à quel point l'invraisemblance est liée, dans ces exemples représentatifs, aux manquements aux bienséances. Or comme on l'a vu, selon Jan Herman, les romans du XVIIIe siècle sont des textes « refusant de s'inscrire dans le système axiologique de la poétique classique » pour prendre place « dans le nouveau contexte axiologique du doute (vrai ou faux) »[793] ; ces critiques n'ont pas acté ce changement profond. Les lecteurs de l'époque de Mme de Tencin cherchaient à savoir si ce qu'ils lisaient était vrai et non vraisemblable – et elle faisait en sorte qu'ils croient ses récits vrais. Du reste, comme le fait remarquer Jan Herman à partir d'un péritexte de Crébillon, les « invraisemblances » peuvent aussi servir comme signes d'authenticité[794] : si c'est invraisemblable, c'est tout simplement parce que ce n'est pas inventé, mais vrai. On retrouve ici le célèbre alexandrin de Boileau, « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »[795], mais sa signification est alors inversée : pour Boileau ce vers montrait qu'il ne fallait pas utiliser le vrai ; pour les romanciers du XVIIIe siècle, il signifierait que pour faire vrai – leur but – il ne faut pas s'embarrasser de vraisemblance.

Dans le cas du lecteur moderne accusant les récits d'invraisemblance, il y a toujours anachronisme, mais il est pour ainsi dire inverse : on n'en juge plus alors selon un système de valeurs dépassé, mais selon un référentiel critique correspondant aux XXe-XXIe siècles. Comme le remarque Lynn Ramey, il n'était pas invraisemblable, par exemple, au XVIIIe siècle, qu'un homme se fasse passer pour une femme et vice versa[796].

---

34) ; Châlons passant inaperçu dans la maison de Mme de Mailly (p. 47) ; Mme de Granson sauvée des Anglais par Canaple (pp. 94-95) ; Châlons fait prisonnier par milord d'Arundel (p. 105) ; le scénario mis au point par Mme de Mailly pour empêcher le mariage de sa belle-fille (pp. 156 sqq.) ; Mlle de Roye retrouvée dans une maison religieuse au milieu des bois (p. 187) ; Mme de Granson travestie en homme (p. 207).

[793] « Présentation », *in Recueil de préfaces de romans du XVIIIe siècle,* volume I : 1700-1750, *op. cit.,* p. 13. Cf. *supra* p. 149.

[794] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, op. cit.,* pp. 164-165. Jan Herman parle de la préface de l'éditeur des *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de **** (Londres, s.n., 1768). Il montre que dans ce péritexte, Crébillon se livre à un jeu de va-et-vient entre la vérité et la fiction, tirant « dans tous les sens » « le paradigme invraisemblance / vraisemblance / vérité » grâce à un jeu parodique incessant (p. 165).

[795] *L'Art poétique,* éd. Guy Rigert, Paris, Larousse, 1972 [1ère éd. 1674], Chant III, v. 48.

[796] « A Crisis of Category : Transvestism and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », art. cité, p. 72.

Avec la nouvelle historique, les annales galantes et le roman-mémoires, Mme de Tencin a cherché à placer ses ouvrages romanesques dans le sillage de l'histoire, soit en prenant exemple sur le genre des chroniques, soit en contrefaisant un document authentique. Reste à s'interroger sur le statut réel de l'histoire à son époque : si l'on s'en inspirait pour parfaire l'illusion de vérité, c'est qu'on pouvait penser qu'elle détenait la vérité ; qu'en est-il vraiment ?

## 4. L'histoire ?

Jacques Marx parle de l'« obsession historiciste d'un siècle passionné par le vrai »[797]. C'est que, comme l'écrit Marian Hobson, « la 'vérité', par un changement épistémologique important, paraît devenir vérité historique »[798].

Il ne faut pourtant pas regarder l'histoire de l'époque comme la discipline rigoureuse et scientifique que nous connaissons aujourd'hui. René Démoris nous met en garde à cet égard dans un article d'une grande pénétration :

> Ne pas traiter roman et Histoire comme deux substances, mais saisir que l'un et l'autre font, à cette époque l'objet d'une radicale transformation ; que ce n'est pas le roman seul qui subit l'attraction de l'Histoire, mais que c'est aussi l'Histoire qui est menacée de se fondre dans le roman. Ce qui implique de renoncer à une autre illusion : celle d'un progrès continu du savoir historique menant des ténèbres médiévales aux lumières de l'histoire moderne.

[797] « Problèmes du roman au XVIIIe siècle. Aspects de la modernité », art. cité, p. 76.
[798] *The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, op. cit.,* p. 90 ; cf. *supra* p. 34 et n. 114.

> Même si l'activité érudite, souvent discrète, ne connaît pas d'interruption, il est certain que le règne de Louis XIV représente, quant à ce savoir, un moment indéniable de régression.[799]

Cette crise louis-quatorzienne de l'histoire[800] vient de la monarchie absolue qui fait du roi le seul lecteur mais aussi le seul auteur possible d'une histoire politique. René Démoris en vient alors à considérer la « curieuse greffe »[801] du roman sur l'histoire dans une autre perspective que celle que nous avons adoptée jusqu'à présent :

> Que restera-t-il à l'écrivain, s'il songe à ses lecteurs ? Ce que Saint-Réal baptise l'usage moral de l'Histoire[802], à entendre comme « miroir des fautes ». À utiliser des personnages haut placés comme dans la tragédie […], on les envisagera comme « personnes privées » […]. De l'Histoire, sans doute, appuyée sur des documents, des mémoires, mais concernant la vie privée des grands hommes qui, seule, doit intéresser le lecteur. Or la vie privée, c'était le domaine du roman. On arrive ainsi à un point qui n'est pas confusion entre Histoire et roman, mais bien invention d'une nouvelle Histoire, illustrée par le Don Carlos et la Conjuration des Espagnols de notre auteur, « inventeur », du reste, du terme même de nouvelle historique.[803]

Si, du côté de la littérature, le roman s'intéresse à l'histoire pour prendre les apparences fallacieuses d'un document authentique, René Démoris nous montre que la dynamique complémentaire, du côté de l'histoire, aboutit au même résultat qu'elle renforce : l'histoire

---

[799] « Aux origines de l'homme historique : le croisement, au XVIIe siècle, du roman et de l'histoire (nouvelles et pseudo-mémoires) », *in* Pierre Ronzeaud (ed.), *Le Roman historique (XVIIe-XXe siècles), op. cit.*, p. 25. C'est R. Démoris qui souligne.

[800] Micheline Cuénin signale que durant le règne de Louis XIV, « le seul historien français pensionné, honnête et bien informé, François Eudes de Mézeray, après avoir été fort encouragé par le roi, n'a pas pu dépasser dans son travail les débuts du règne de Henri IV, malgré l'immense succès de ses ouvrages. Mal vu après 1670, jugé 'républicain', il cesse d'écrire. » (« Les faux-mémoires au XVIIIe siècle et leur retour en vogue actuel », art. cité, p. 74.)

[801] L'expression est utilisée par Georges May dans « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », art. cité, p. 164. À la page 176, il parle de nouveau de « greffe ».

[802] R. Démoris précise que ce propos de Saint-Réal se trouve dans *De l'usage de l'Histoire*, publié en 1671, et réédité par lui-même et C. Meurillon, GERL, Lille, 1981.

politique étant réservée au monarque absolu, il ne reste aux historiens que l'histoire des vies privées.

Reste qu'à cette époque, l'histoire ne fait pas preuve d'une grande exactitude. Georges May souligne que « les œuvres des historiens ressemblent à des romans », et met en relief « la conviction que l'histoire, telle qu'on la pratiquait alors, n'est qu'une collection de fables et de mensonges » ; prenant en quelque sorte le raisonnement que nous avons tenu dans l'autre sens, il tient la prédilection du public pour le roman pour « un des éléments de la défiance générale vis-à-vis de l'histoire », les lecteurs traitant non pas les romans comme des chroniques historiques, mais les chroniques historiques comme des romans, et de ce fait « révoqu[ant] en doute toute l'histoire »[804]. À l'appui de ses remarques, on peut citer le P. Le Moyne qui conseille aux historiographes d'user du style des nouvelles[805]. Marie-Thérèse Hipp insiste sur le discrédit dont ce champ du savoir fait l'objet à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe : les données sont insuffisantes, les affirmations incontrôlables, les historiens font preuve de beaucoup trop de subjectivité dans la reconstruction du passé[806]. Comme l'écrit Vivienne Mylne :

> Les historiens respectables et respectés du dix-septième siècle considéraient qu'ils avaient le droit, et quelquefois même le devoir, de compléter ou de développer les faits connus avec les détails de « ce qui avait dû arriver ».[807]

---

[803] « Aux origines de l'homme historique : le croisement, au XVIIe siècle, du roman et de l'histoire (nouvelles et pseudo-mémoires) », art. cité, pp. 27-28. C'est R. Démoris qui souligne.

[804] « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », art. cité, pp. 167-168.

[805] *Réflexions sur l'histoire,* Amsterdam, Pierre Mortier, 1709, t. II, p. 250 [1ère éd. 1684], cité par Jean Lafond, « Introduction », *in Nouvelles du XVIIIe siècle, op. cit.,* p. XXXV.

[806] *Mythes et réalités, Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700), op. cit.,* pp. 138-139.

[807] *« Respectable and respected seventeenth-century historians considered that they had the right, and sometimes even a duty, to supplement or elaborate the known facts with details of 'what must have been'. »* (*The Eighteenth-Century French Novel, op. cit.,* p. 21.) Remarquons que c'est aussi ce que Mme de Villedieu a affirmé faire dans ses *Annales galantes,* écrivant, à propos des discours des personnages qu'elle invente : « Si ce ne sont ceux qu'ils ont prononcés, ce sont ceux qu'ils auraient dû prononcer », cf. *supra* p. 155. Il y a une indubitable convergence à l'époque entre le travail des romanciers et celui des historiens.

Paul Hazard fait de cette défiance à l'égard de l'histoire une des premières causes de la « crise de la conscience européenne » :

> Au profond des consciences, l'histoire fit faillite ; et le sentiment même de l'historicité tendit à s'abolir. Si l'on abandonna le passé, c'est qu'il apparut inconsistant, impossible à saisir, et toujours faux. On perdit confiance dans ceux qui prétendaient le connaître ; ou bien ils se trompaient, ou bien ils mentaient.[808]

Il faut en fait attendre Voltaire et son Essai sur les mœurs et l'esprit des nations[809] pour observer une des premières tentatives d'établir une méthode scientifique et critique en matière d'histoire.

Ce manque de fiabilité explique peut-être pour une part la métamorphose du roman, qui passe d'une contrefaçon de discours historique, à celle d'un document historique. Le roman, après avoir feint de gloser sur des sources historiques, se fait lui-même source pour pallier les insuffisances de cette glose, et renforcer encore l'illusion de vérité qu'il vise.

Il est intéressant de noter à cet égard que les analyses les plus modernes de l'écriture de l'histoire jettent également un doute sur la pertinence de tels discours, fussent-ils accompagnés de toutes les garanties scientifiques quant à l'exactitude des événements qu'ils relatent. Michel de Certeau affirme ainsi, dans son livre au titre révélateur, L'Écriture de l'histoire :

> L'historiographie (c'est-à-dire « histoire » et « écriture ») porte inscrit dans son nom le paradoxe – et quasi oxymoron – de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours.[810]

---

[808] *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1961 [1ère éd. Paris, Boivin, 1935], p. 27.
[809] *Essai sur l'Histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours, in Collection complète des Œuvres de M. de Voltaire*, Genève, Cramer, 1756, t. XI à XVII.

Tout comme le roman, mais de façon moins directement visible, l'historiographie, passant par la médiation non seulement de la langue, mais aussi et surtout du discours, déterminé en particulier par des données socio-économiques, politiques, culturelles[811], ne peut rendre compte du réel. Pour M. de Certeau, le lien le plus évident entre la réalité et le récit historique, c'est non pas ce que raconte ce récit par le prisme nécessairement déformant du discours, mais la production de ce récit, qui, elle, s'inscrit dans la réalité historique en train de se constituer.

Dans une toute autre perspective de recherche, Paul Ricœur, ne prenant pas pour cadre théorique l'analyse de discours, mais partant d'une analyse du temps selon saint Augustin et d'une relecture de la Poétique d'Aristote qui le conduisent à dégager trois niveaux de mimésis, affirme, dans Temps et récit, l'intrication du récit de fiction et de l'histoire :

> Tout récit n'est-il pas raconté comme s'il avait eu lieu, comme en témoigne l'usage commun des temps verbaux du passé pour raconter l'irréel ? En ce sens, la fiction emprunterait autant à l'histoire que l'histoire emprunte à la fiction. C'est cet emprunt réciproque qui m'autorise à poser le problème de la référence croisée entre l'historiographie et le récit de fiction. Le problème ne pourrait être éludé que dans une conception positiviste de l'histoire qui méconnaîtrait la part de la fiction dans la référence par traces, et dans une conception anti-référentielle de la littérature qui méconnaîtrait la portée de la référence métaphorique en toute poésie.[812]

---

[810] *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1975, p. 5. C'est M. de Certeau qui souligne.

[811] « Toute recherche historiographique, écrit Michel de Certeau, s'articule sur un lieu de production socio-économique, politique et culturel. Elle implique un milieu d'élaboration que circonscrivent des déterminations propres : une profession libérale, un poste d'observation ou d'enseignement, une catégorie de lettrés, etc. Elle est donc soumise à des contraintes, liée à des privilèges, enracinée dans une particularité. C'est en fonction de cette place que des méthodes s'instaurent, qu'une topographie d'intérêts se précise, que des dossiers et des questions à poser aux documents s'organisent. » (*Ibid.*, p. 65.) Il ajoute : « Il est donc impossible d'analyser le discours historique indépendamment de l'institution en fonction de laquelle il est organisé en silence ; ou de songer à un renouveau de la discipline sans qu'intervienne une transformation des situations acquises. » (*Ibid.*, p. 71.)

[812] *Temps et récit,* t. I, Paris, éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1983, p. 124. C'est P. Ricœur qui souligne.

Si Paul Ricœur fait ressortir la caractéristique principale du récit de fiction qui consiste à se faire passer pour ce qu'il n'est pas, il souligne surtout les apports réciproques du récit de fiction et de l'historiographie, qui mettent en cause, comme chez Michel de Certeau, mais par une autre voie, la validité du récit historique en tant que relation du vrai. Dans la pensée de Paul Ricœur, il semble que c'est non pas parce que le récit historique est fait de langue et de discours qu'il est suspect, mais parce qu'il est récit, et que l'aménagement narratif a toujours partie liée avec la fiction. Or selon lui l'histoire est nécessairement narrative :

> Ma […] conviction est que, si l'histoire rompait tout lien avec la compétence de base que nous avons à suivre une histoire et avec les opérations cognitives de la compréhension narrative […] elle cesserait d'être historique.[813]

Même l'histoire moderne, à visée scientifique, « continue d'être reliée à la compréhension narrative par un lien de dérivation »[814]. Paul Ricœur prône la « thèse de la dérivation indirecte du savoir historique à partir de l'intelligence narrative »[815]. En fait, l'association étroite, inextricable, de l'histoire et du récit de fiction se fait par le biais de la saisie du temps. Dans le tome III de Temps et récit, cet auteur parle de « refiguration conjointe » ou d'« entrecroisement » de l'histoire et du récit de fiction, la « refiguration » étant le troisième niveau de la mimésis, après la « préfiguration » (les structures préexistantes au récit) et la « configuration » (l'œuvre en action, le « royaume du 'comme si' »[816]) ; ce troisième niveau désignant la capacité de l'œuvre à restructurer le monde du récepteur en modifiant son horizon, ses attentes, sa vision du monde :

> Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle

[813] *Ibid.*, p. 133. C'est P. Ricœur qui souligne.
[814] *Ibid., id.*
[815] *Ibid.*, p. 135.
[816] *Ibid.*, p. 101.

> l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre.[817]

C'est pourquoi on peut dire que « l'histoire se sert de la fiction pour refigurer le temps »[818] et vice versa : il y a à la fois une fictionalisation de l'histoire, qui rend compte du « rôle de l'imaginaire dans la visée du passé tel qu'il fut »[819], et une historicisation de la fiction, puisque « le récit de fiction imite […] le récit historique »[820]. Les romanciers du XVIIIe siècle choisissant d'imiter l'historiographie pour crédibiliser leurs ouvrages romanesques optaient donc pour un genre dont la proximité avec la fiction rendait vains de tels espoirs tout en s'inscrivant sans en avoir conscience dans une dynamique inhérente à tout récit de fiction selon P. Ricœur.

Ainsi, cette double mise en cause moderne de l'histoire, à la fois comme matière discursive chez Michel de Certeau et comme récit traversé par la fiction chez Paul Ricœur, donne raison aux romanciers du XVIIIe siècle d'avoir opté pour le travestissement en document historique après avoir essayé la contrefaçon historiographique : l'illusion du vrai, qu'ils s'efforçaient de construire, était plus à leur portée avec celui-là qu'avec celle-ci.

Dans leurs tentatives de construire une illusion de vérité accrue, les romanciers, dont Mme de Tencin, n'ont pas seulement agi sur le contenu des textes, passant de la chronique historiographique au document authentique, mais également sur leurs marges, sur les péritextes.

---

[817] *Temps et récit, le temps raconté,* t. III, Paris, éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1985, p. 265.
[818] *Ibid.*
[819] *Ibid.*
[820] *Ibid.*, p. 275. C'est P. Ricœur qui souligne.

# VIII. Roman et authenticité : péritextes

## 1. Préfaces et manuscrits trouvés

Un des péritextes que les romanciers ont pu adjoindre à leurs ouvrages est le discours préfaciel, comme nous en avons vu des exemples ci-dessus. Certains d'entre eux avaient une visée nettement authentifiante. Par exemple, Eustache Le Noble écrit, dans son avis « au lecteur » précédant Ildegerte, reine de Norvège :

> Ce n'est ni une fable ni un roman que je vous donne, c'est la vérité pure de l'Histoire, à laquelle je n'ai eu la peine que d'ajouter le tissu de la narration […].[821]

De même, l'auteur des Récréations morales et galantes affirme :

> Persuadées de mon profond respect pour vous, Mes Dames, soyez assurées que je ne vous rapporterai aucune aventure qui ne soit absolument véritable, je déguiserai seulement les noms propres, parce que la discrétion le demande, mais le reste sera tout à fait sincère […]. [C]'est un recueil de faits qui ont plusieurs témoins garants […].[822]

Citons encore l'auteur de la Chronique burlesque :

---

[821] *Op. cit.*, 2e page.
[822] *In Nouvelles du XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 1274.

> Comme l'auteur de ce recueil y [dans le pays où se passe la plupart des histoires] a passé la plus grande partie de sa vie, il est aisé d'en conclure, qu'il sait de source les aventures ou événements comiques qu'il raconte, soit pour en avoir été lui-même témoin oculaire, soit pour les avoir appris par d'autres personnes qui en étaient très bien informées. […]
>
> [J]e n'ai point inventé les choses mais […] en historien fidèle, je ne fais que les rapporter telles que je les ai apprises sur les lieux mêmes où elles se sont passées […].[823]

On pourrait multiplier les exemples[824]. En ce qui concerne Mme de Tencin, on trouve dans son œuvre un « Avis au lecteur », placé en tête des Mémoires du comte de Comminge :

> Ce manuscrit a été trouvé dans les papiers d'un homme après sa mort. On voit bien qu'il a donné des noms faux à ses personnages et que ces noms sont mal choisis ; mais on a donné le manuscrit tel qu'il était et sans y avoir rien changé. Du reste, on a lieu de croire que les événements sont vrais, parce qu'on a d'ailleurs quelque connaissance de la façon dont le manuscrit est venu entre les mains de celui chez qui on l'a trouvé.[825]

Ce péritexte diffère sensiblement des précédents non seulement par sa brièveté[826] (nous l'avons cité in extenso) mais aussi en ce qu'il met en scène le topos du « manuscrit trouvé » : l'auteur atteste de la véridicité de son texte non parce qu'il raconte un épisode historique ni parce qu'il a été témoin direct ou parce qu'il a connu un témoin direct des événements qu'il relate, mais parce qu'il s'agit du manuscrit trouvé de mémoires prétendument authentiques.

---

[823] *Ibid.*, pp. 1289-1290.

[824] Ainsi, de telles protestations préfacielles de véridicité sont légion dans l'ouvrage de Christian Angelet et Jan Herman, *Recueil de préfaces de romans du XVIIIe siècle,* volume I : 1700-1750, *op. cit.*

[825] p. 19.

[826] Mathieu Brunet souligne cette caractéristique, et oppose ce texte à la préface « inhabituellement longue » de *La Mouche* de Mouhy paru l'année suivante (« Un manuscrit peut en cacher un autre… Autour de deux romans de Mouhy (*Lamekis,* 1735-38, *La Mouche,* 1736-42) », *in* Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), *Le Topos du manuscrit trouvé, Actes du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997,* Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999, p. 139). Jenny Mander compare l'« avis » de Mme de

Yves Delègue utilise pour nommer ce procédé l'expression bien trouvée de « topos du non-topos » :

> Ce que j'appelle […] « topos du non-topos » désigne l'une des stratégies usuelles de la littérature, surtout romanesque, par laquelle l'auteur se dissimule, craignant de paraître ce qu'il est, à savoir un homme d'écriture, de rhétorique, de stéréotypes menteurs.[827]

Le caractère brut du document est souligné (« on a donné le manuscrit tel qu'il était »), et l'auteur s'efface derrière un « on » répété cinq fois en gage de sa neutralité ; l'authenticité n'est attestée qu'en termes mesurés (« on a lieu de croire », « on a quelque connaissance »), de peur sans doute de provoquer chez le lecteur une réaction d'incrédulité ; les anonymats sont multipliés : outre le pronom indéfini sujet, remarquons que cet avis met en jeu deux hommes anonymes (« les papiers d'un homme après sa mort », « entre les mains de celui chez qui on l'a trouvé ») et insiste sur les changements de noms – s'il est difficile de voir en quoi ils sont « mal choisis », on ne peut que constater, en revanche, que cette remarque sur la maladresse du texte tend à lui conférer un trait d'authenticité supplémentaire en lui déniant tout arrangement ressortissant à la littérarité. Comme l'écrit Yves Delègue : « Il existe […] deux niveaux de la parole : l'un, mensonger, que manient les auteurs, ces professionnels de la rhétorique ; l'autre, naturel et vrai, qui ignore les règles de l'art »[828]. Avec l'« Avis au lecteur », Mme de Tencin entend donner au lecteur l'illusion d'une écriture non professionnelle, naturelle et vraie. L'absence de cet « avis » dans la quasi-totalité des éditions qui suivirent l'originale est évidemment regrettable, puisqu'elle prive le lecteur du mode d'emploi que l'auteur a souhaité donner à son texte.

---

Tencin à l'« Avertissement » du *Mentor cavalier* du marquis d'Argens également en raison de sa brièveté (« La concurrence entre l'écrit et l'oral mise en évidence par le topos du manuscrit trouvé », *ibid.*, p. 149).

[827] « Le topos du non-topos ou la dérobade de l'auteur », *in* Jan Herman et Paul Pelckmans (eds.), *L'Épreuve du lecteur, Livres et lectures dans le roman d'ancien régime, Actes du VIIIe colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain - Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1995, p. 28.

[828] *Ibid.*, p. 30.

Il s'agit ici de ce que Gérard Genette appelle une « préface dénégative », préface « auctoriale authentique » dans laquelle l'auteur de la préface prétend n'être pas celui du texte :

> Ce type de préface pourrait sans doute aussi bien être baptisé crypto-auctorial, puisque l'auteur s'y cache (ou s'y défend) de l'être, ou encore pseudo-allographe, puisque l'auteur s'y présente comme un préfacier allographe, n'y revendiquant, de toute l'œuvre, que la seule préface.[829] […]
>
> On voit sans doute mieux maintenant pourquoi j'ai partagé la case A [qui correspond en abscisse au rôle auctorial et en ordonnée au régime authentique] d'une frontière diagonale : cette disposition veut manifester combien la préface dénégative, quoique authentique, penche vers la fiction (par sa dénégation fictionnelle du texte), et aussi vers l'allographie, qu'elle simule en prétendant, tout aussi fictionnellement, n'être pas de la main de l'auteur du texte. Mais cette fictionalité a ses degrés d'intensité : plus faible dans les cas d'anonymat initial (comme pour les Lettres Persanes), et ne se révélant alors pleinement qu'au moment où le texte et sa préface sont enfin attribués de manière officielle (quoique souvent posthume) à leur auteur réel ; plus fort, et même tout à fait éclatant, lorsque le nom de l'auteur, comme pour Marianne, Volupté ou la Nausée, dément tranquillement, sur la page de titre, l'attribution fictive du texte à son narrateur.[830]

Dans ces dernières lignes, Gérard Genette considère la notion de « degré » de fictionalité comme proportionnellement inverse à l'illusion qu'elle produit. Ainsi, plus la fictionalité est visible, moins l'illusion est réussie. Dans le cas des Mémoires du comte de Comminge, texte anonyme, le degré de fictionalité est faible – on ne voit pas d'emblée que le dispositif préfaciel est fictionnel – et donc, comme pour l'exemple des Lettres persanes, l'illusion est forte.

La brièveté de l'« avis » n'empêche pas les trois fonctions[831] que Gérard Genette attribue à de telles préfaces « dénégatives » d'être assumées : en effet, le texte de Mme de Tencin raconte « les circonstances dans lesquelles le pseudo-éditeur est entré en possession de ce texte »

[829] *Seuils, op. cit.*, p. 172.
[830] *Ibid.*, p. 174.
[831] *Ibid.*, pp. 258-261.

(première fonction), même si cette narration est réduite à sa plus simple expression ; l'avis indique qu'il n'a pas été apporté de corrections au texte édité (deuxième fonction) ; enfin il émet un commentaire, plutôt dévalorisant ici, sur ce texte – les noms « mal choisis » – (troisième fonction).

On peut penser que les romanciers espéraient, par le biais de tels péritextes, gagner la créance de leurs lecteurs. Pourtant, comme l'écrit Henri Coulet, la fréquence de tels avis en renverse le message :

> Cette affirmation de vérité est si fréquente qu'on peut presque la considérer comme un aveu de mensonge, une façon conventionnelle de faire comprendre au lecteur qu'il est devant une fiction […].[832]

On peut donc aller jusqu'à dire, paradoxalement, que les protestations d'authenticité constituent un contrat de fictionalité. Pourtant, comme l'écrit Jenny Mander, fustigeant une certaine tradition critique, qui, depuis Arthur J. Tieje[833] au début du XXe siècle, attribue à ces préfaces un rôle d'induction réaliste :

> […] alors qu'il est clair que la rhétorique préfacielle des sources ne remplit pas sans ambiguïté une fonction d'authentification, il est également problématique d'attribuer à cette rhétorique le rôle opposé qui consiste à établir un espace de fiction.[834]

---

[832] « Introduction », *in Nouvelles du XVIIIe siècle, op. cit.,* p. XXXVII. English Showalter Jr. soutient une idée analogue dans *The Evolution of the French Novel 1641-1782, op.cit.,* p. 18.
[833] Cf. « A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Fiction », art. cité, p. 213.
[834] *« […] while it is clear that the prefatory rhetoric of sources does not unambiguously fulfil a function of authentication, it is equally problematic to attribute to this rhetoric the opposite function of establishing a space of fiction. »* (*Circles of Learning : Narratology and the Eighteenth-Century French Novel, op. cit.,* p. 65.)

Peut-être la meilleure façon de rendre compte de ces textes est-elle d'en appeler à la figure de l'ironie. Marian Hobson affirme que de tels discours préfaciels ne dupaient personne et soutient qu'ils étaient largement ironiques[835], ce que confirme Christian Angelet :

> L'ironie est inhérente au protocole d'attestation. […] Mis en guise d'avertissement, ceci n'est pas un roman implique aussitôt son contraire : ceci est un roman. Alors, vrai ou faux ? Fiction ou réalité ? Nous lisons, et nous savons bien que ce n'est qu'une histoire, mais quand même…[836]

Le recours à la notion d'ironie pour rendre compte de ces textes en souligne opportunément la dualité : ils peuvent être pris à deux niveaux de lecture – on y croit ou bien on s'en méfie –, ces deux niveaux coexistant : on s'en méfie et on y croit tout de même. Cette coexistence est mise en évidence par Henri Coulet dans ces lignes :

> Le topos [du manuscrit trouvé] peut servir à créer une vraisemblance, ou au contraire (et en même temps) à qualifier une œuvre comme fictive.[837]

Par le quasi-oxymore « au contraire (et en même temps) », H. Coulet exprime bien la coïncidence de l'adhésion et de la méfiance du lecteur de roman à l'époque de Mme de Tencin.

Toutefois la récurrence du topos et ses versions de plus en plus invraisemblables conduisent Jan Herman à penser que la visée authentifiante, tout comme son contraire – l'instauration

---

[835] *The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, op. cit.,* pp. 95-96.

[836] « Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques », *in* Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), *Le Topos du manuscrit trouvé, op. cit.,* p. LII.

[837] « Le topos », *in* Pierre Rodriguez et Michèle Weil (eds.), *Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800, Actes, Quatrième Colloque international SATOR, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 24-27 octobre 1990,* s.l. [Montpellier], Centre d'étude du dix-huitième siècle, s.d. [1991], p. 330.

d'un contrat de fictionalité –, sont tout à fait secondaires : « autre chose est en jeu », écrit-il[838]. Cette « autre chose », c'est que le manuscrit trouvé, donc dénué d'auteur identifié qui souhaiterait le diffuser, place le texte, au XVIIIe siècle, « sous le signe, non plus de la transmission, mais, au contraire, de la coupure »[839]. En cela, le topos du manuscrit trouvé est fondateur de l'idée moderne de littérature, puisqu'il permet au texte de s'autonomiser, de s'affranchir de toute autorité. Comme l'écrit Christian Angelet :

> Au risque de simplifier beaucoup, on dira que Rabelais et Cervantès constituent deux repères décisifs, deux moments cruciaux dans l'évolution de notre topos. Rabelais marque un aboutissement ; c'est une liquidation. Ce qu'il liquide, c'est une ère d'autorité, c'est l'idée d'une « escripture » antécédente et porteuse de vérité dans le réel. […] Cervantès est tourné vers l'avenir. Il apporte des questions qui occuperont beaucoup une certaine littérature dite moderne. Ce sera, nous a-t-on dit et répété, une littérature incertaine de sa raison d'être, coupée de toute antériorité fondatrice et s'interrogeant sur elle-même.[840]

Jan Herman insiste sur la « sui-référentialité » du manuscrit trouvé :

> Le texte est rejeté sur lui-même, ne renvoyant plus qu'à sa propre réalité. Il n'a d'origine que lui-même, il s'autorise lui-même. Le topos du manuscrit trouvé m'apparaît comme l'emblème de la sui-référentialité du texte romanesque. Dans mon hypothèse, la fiction du manuscrit trouvé à l'époque en question est l'inscription rhétorique de l'autosuffisance textuelle. C'est l'emblème d'un discours qui est en train de se constituer en champ autonome.[841]

---

[838] « En guise d'introduction, Manuscrits trouvés à Saragosse, c'est-à-dire nulle part », *in* Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), *Le Topos du manuscrit trouvé, op. cit.*, p. XXIV.
[839] *Ibid.*
[840] « Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques », art. cité, p. XXXVII. C'est Ch. Angelet qui souligne.
[841] « Manuscrit trouvé et interdiction du roman », art. cité, p. 109.

Cet auteur souligne le rôle du hasard dans l'autonomisation de ces textes : « C'est le hasard de la trouvaille qui coupe, qui interrompt la nécessité programmée de la transmission des textes »[842]. Ainsi, « le 'Topos' du manuscrit trouvé est la parodie ou pour le moins la transgression du manuscrit trouvé de l'ère onto-théologique »[843].

Le désir de construire une illusion de vérité la plus efficace possible conduit donc les romanciers du XVIIIe siècle, via le topos du manuscrit trouvé, à fausser le processus antérieur de transmission des textes, et, ce faisant, à leur conférer une autonomie fondatrice de la littérature moderne. Avec les Mémoires du comte de Comminge, Mme de Tencin a pleinement participé à ce mouvement. Elle a également utilisé d'autres péritextes : les dédicaces et les épigraphes.

## 2. Dédicaces et épigraphes

Le Siège de Calais commence par une épître dédicatoire, qui, comme l'« Avis » des Mémoires du comte de Comminge ne sera presque jamais reprise dans les éditions qui suivront l'édition originale (elle fait déjà défaut dans la troisième édition de 1739, mais réapparaît dans celle de 1740, avant de disparaître quasiment jusqu'aux éditions modernes[844]) :

> Épître dédicatoire
>
> C'est à vous que j'offre cet ouvrage ; à vous à qui je dois le bonheur d'aimer. J'ai le plaisir de vous rendre un hommage public, qui cependant ne sera connu que de vous.[845]

[842] « En guise d'introduction, Manuscrits trouvés à Saragosse, c'est-à-dire nulle part », art. cité, p. XXVII.
[843] *Ibid.*, p. XXIX.
[844] Elle figure toutefois dans les éditions des *Œuvres complètes* de 1820, 1825 et 1832.
[845] p. 7.

De même, on trouve, en tête des Malheurs de l'Amour, une épître, qui, elle aussi, fera souvent défaut dans les éditions suivant l'originale de 1747, avant d'être reprise dans les éditions modernes[846] :

> Épître dédicatoire à M***
>
> Je n'écris que pour vous. Je ne désire des succès que pour vous en faire hommage. Vous êtes l'univers pour moi.[847]

En ce qui concerne la première dédicace, elle n'entre pas en contradiction avec la contrefaçon historiographique puisqu'il n'est pas impossible de dédier un ouvrage d'histoire – même s'il est curieux de le faire en ces termes – : l'épître, si d'évidence elle ne renforce pas l'apparence que l'auteur a voulu donner à son ouvrage, ne la détruit pas non plus. Quant à celle des Malheurs de l'Amour, elle est plus problématique si l'on considère que l'auteur a voulu faire passer son texte pour des mémoires authentiques ; notons toutefois qu'au contraire des Mémoires du comte de Comminge, aucun avertissement ne nous dit qu'il s'agit d'un manuscrit trouvé : il pourrait s'agir de mémoires authentiques que leur auteur a destiné à la publication, comme nombre de vrais mémoires de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe. Dans ce cas, rien ne vient s'opposer à une dédicace de l'auteur supposé, Pauline. Mais alors, qui est de « M » mystérieux ? On pourrait comprendre que Pauline dédie ses mémoires à un B***, pour Barbasan, encore l'épître serait-elle rédigée autrement, puisque celui-ci meurt à la fin du récit. Nous émettons l'hypothèse que le « M » en question n'est autre que l'initiale des Malheurs de l'Amour : Pauline, censée auteur, dédie le texte au texte même, dans une circularité où le texte s'abyme. Elle ne se fait auteur et ne désire de succès que pour ce texte-là ; ce texte relatant ses amours malheureuses avec Barbasan constitue

[846] Elle ne figure que dans les éditions des *Œuvres complètes* de 1812, 1825, 1832 et dans la réédition séparée de 1766.
[847] p. 36.

l'« univers » pour elle qui, après la mort de son amant, vit retirée dans un couvent et n'a d'autre occupation que de ressasser son histoire : « Mes malheurs, écrit-elle dans l'explicit, m'ont fourni, pendant un grand nombre d'années, assez d'occupation pour vivre dans la solitude »[848]. Pauline ne vit plus que pour et dans son passé, qu'elle a tout entier mis dans ce texte. Dans cette perspective, cette dédicace, loin de s'opposer au leurre des mémoires authentiques, vient encore le renforcer.

En tout état de cause, même si le lecteur ne croyait pas avoir affaire à une chronique historique ni à d'authentiques mémoires, ces épîtres dédicatoires, émanant alors d'un auteur anonyme et adressées à un destinataire tout aussi anonyme – les pronoms je et vous, qui saturent les deux épîtres, étant anormalement vides de toute référence – constituaient des fausses pistes, des leurres supplémentaires.

Reste un troisième type de péritexte employé par Mme de Tencin, l'épigraphe. Elle n'en fait usage que dans Les Malheurs de l'Amour, où l'on trouve, après l'épître dédicatoire qu'on vient de commenter, la citation inexacte d'un vers de Properce : Insano nemo in amore sapit[849] (« Personne ne peut avoir son bon sens sous le coup d'un amour fou »). Le vers exact est : Scilicet insano nemo in amore videt (« Il faut croire que dans le délire de l'amour personne ne voit plus »)[850] ; l'inexactitude ne change pas beaucoup le propos du poète : la suppression de la modalisation ne fait que le renforcer. Cette citation ne détruit pas l'illusion ménagée par Mme de Tencin selon laquelle Pauline serait le véritable auteur du texte, car celle-ci aurait très bien pu placer cette épigraphe en tête de ses mémoires, tout comme l'épître dédicatoire, dans l'hypothèse, évoquée ci-dessus, où elle aurait elle-même voulu les publier. Comme l'écrit Gérard Genette, après avoir défini ses catégories d'épigraphé (auteur de la

[848] p. 149.
[849] p. 35.
[850] Élégies, II, 14, v. 18, traduction de D. Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, coll. Budé, 1929, p. 53 ; c'est Érik Leborgne qui, dans ses annotations de l'édition Desjonquères, signale l'inexactitude de la citation et donne l'authentique (n. 1 p. 151).

citation), d' épigrapheur (celui qui choisit la citation) et d'épigraphaire (le destinataire de la citation)[851] :

> N'en concluons pas pour autant que l'épigrapheur (de droit) est toujours l'auteur, car ici comme pour la dédicace il convient de réserver, au moins dans un récit homodiégétique, la possibilité d'une épigraphe proposée par le héros-narrateur.[852]

Pauline peut très bien placer en tête de ses mémoires une citation lui rappelant les folies qu'elle a faites par amour, maintenant qu'elle est « enferm[ée] avec [s]a chère Eugénie » et qu'elle a « renonc[é] au monde pour jamais »[853].

Dans Seuils, Gérard Genette assigne à l'épigraphe quatre fonctions possibles : le commentaire du titre, celui du texte, la caution apportée par l'« épigraphé », le désir de se placer dans une filiation[854]. Dans le cas des Malheurs de l'Amour, le commentaire du titre est évident, et celui du texte l'est tout autant : Pauline, amoureuse de Barbasan, perd son bon sens jusqu'à le poursuivre à Francfort, continuer à l'aimer en dépit de son infidélité, et elle va même jusqu'à épouser d'Hacqueville sans amour ; de même Eugénie aime La Valette avec une telle intensité qu'elle n'hésite pas à épouser Blanchefort lorsqu'elle se persuade que La Valette l'a trahie, sans même le laisser s'expliquer ; Hippolyte aussi a tant d'amour pour Barbasan qu'elle lui fait les pires mensonges. S'il est peu probable que Mme de Tencin ait recherché la caution d'un auteur antique – caution dont elle n'avait nul besoin et qui s'accordait mal avec son salon « moderne » –, elle peut en revanche avoir désiré placer Les Malheurs de l'Amour dans une communauté de ton avec la poésie élégiaque d'un auteur qui célébra l'amour de façon

---

[851] *Seuils, op. cit.,* p. 140.

[852] *Ibid.,* p. 143. Gérard Genette prend l'exemple de Rousseau, écrivant, dans sa seconde préface, dialoguée, à *Julie ou La Nouvelle Héloïse :* « *N.* Ma foi, vous aurez beau faire, on vous devinera malgré vous [on saura que ces lettres sont fictives]. Ne voyez-vous pas que votre épigraphe seule dit tout ?
*R.* Je vois qu'elle ne dit rien sur le fait en question : car qui peut savoir si j'ai trouvé cette épigraphe dans le manuscrit, ou si c'est moi qui l'y ai mise ? » (*Préface de la Nouvelle Héloïse, ou Entretien sur les romans, entre l'éditeur et l'homme de lettres, in Œuvres complètes,* édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et de Marcel Raymond, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 29.)

[853] p. 149.

souvent sombre et inquiète, en particulier dans ses poèmes évoquant son amante Cynthia, avec qui ses relations furent orageuses. En outre, Properce fit preuve d'une grande subtilité dans l'analyse de sa propre psychologie – chose rare dans la poésie latine – ; ses réactions, ses hésitations et ses peurs furent étudiées comme celles de Pauline dans son récit autobiographique.

Dans une perspective plus pragmatique, Philippe Lane écrit :

> L'épigraphe comporte une orientation argumentative globale que résume un acte de discours, explicite ou non : agir sur des croyances et des comportements, mettre en place des hypothèses de lecture, programmer des interprétations possibles.[855]

De fait, l'épigraphe des Malheurs de l'Amour renforce l'hypothèse de lecture qu'il est déjà possible de formuler à partir du titre ; elle crée une « image mentale », selon la terminologie de Robert Martin[856], à travers laquelle le récit va être lu.

Ainsi, l'« avis au lecteur » des Mémoires du comte de Comminge va nettement dans le sens de l'illusion de vérité. Pour ce qui est des épîtres dédicatoires, celle du Siège de Calais est neutre quant à l'illusion : elle ne la produit pas mais ne la détruit pas non plus ; celle des Malheurs de l'Amour place le lecteur dans la circularité d'un texte qui, pour Pauline, s'auto-suffit en réitérant ses malheurs. Quant à l'épigraphe de ce même récit, on peut penser qu'elle émane de Pauline également.

---

[854] *Op. cit.*, pp. 145-148.
[855] *La Périphérie du texte*, *op. cit.*, p. 58.
[856] « Argumentation et sémantique des mondes possibles », *in Revue internationale de philosophie*, n° 155, vol. 4, 1985, pp. 302-322.

Nous avons donc vu que l'œuvre de Mme de Tencin se situe dans la scène englobante de la littérature, et nous avons cru pouvoir préciser qu'il s'agissait de « littérature de salon ». Cette « sous-scène englobante », comme nous nous sommes permis de la nommer, met à l'honneur des scènes génériques spécifiques, comme la conversation mondaine, l'épistolarité, les sentences, les mots d'esprit, les charades, les bouts-rimés, etc., mais aussi le roman, qui, « macro-genre », en récupère certaines en son propre sein. Dans le champ littéraire général, en revanche, il constitue un genre décrié, même s'il prend un essor incontestable à cette époque. Les critiques qu'il essuie peuvent toujours se ramener à une problématique centrée sur l'illusion : on vilipende son aptitude à mélanger la fiction et l'histoire, qui provient de sa façon particulière de ménager l'illusion à cette époque, et on s'oppose à la perte de repères, notamment moraux, qu'il induirait chez les lecteurs, conséquence de son efficacité illusionniste. Ses soutiens vantent au contraire sa manière de stimuler l'imagination des lecteurs et le plaisir de lecture qui en découle, ainsi que l'art des auteurs à obtenir ces résultats. Si ses contempteurs ne peuvent admettre ni même, le plus souvent, percevoir, le contrat discursif tacite qu'offre le genre romanesque, les plus perspicaces de ses louangeurs parviennent à comprendre que ce qu'il demande c'est un consentement provisoire à se laisser illusionner : l'attitude attendue du lecteur est de faire comme si c'était vrai tout en sachant que c'est faux ; dans ces conditions, l'accusation de mensonge est caduque, puisque le mensonge est connu dès le début par toutes les parties.

L'analyse moderne de la crise du roman au XVIIIe siècle se fonde également sur la notion d'illusion, qui, de périphérique qu'elle était dans les analyses de Georges May, devient centrale dans celle de Jan Herman ; cet auteur en fait la marque de fabrique du genre romanesque. Marian Hobson indique l'alternative laissée au roman de l'époque : inclure le faux, ou l'exclure. La seconde branche de l'alternative fait passer le roman du statut d'« anti-texte » à celui de « non-texte » : il se dépouille des attributs de la littérarité de l'époque pour se nier comme texte et échapper aux critiques. C'est alors qu'il s'associe étroitement à l'histoire pour se présenter comme chronique à la manière de la « nouvelle historique » Le Siège de Calais ou des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, ou pour se travestir en document « authentique » comme les deux romans-mémoires écrits par Mme de Tencin, les Mémoires du comte de Comminge et Les Malheurs de l'Amour. Cette

transmutation est rendue possible par la crise de l'histoire, concomitante avec celle du roman : l'histoire des États étant confisquée par le monarque, il ne reste aux historiens que celle des vies privées, qui se retrouvent alors sur le même terrain que les romanciers. La convergence de l'histoire et du roman est du reste corroborée par les analyses modernes de l'historiographie, Michel de Certeau montrant que l'histoire est avant tout discours et Paul Ricœur qu'elle est toujours récit et donc qu'elle a partie liée avec la fictivité.

Les péritextes romanesques – préfaces, topos du manuscrit trouvé, dédicaces et épigraphes – viennent enfin parfaire le mécanisme illusionniste du roman du XVIIIe siècle – même si l'on peut toujours s'interroger sur leur degré d'ironie. Pour Jan Herman, le topos du manuscrit trouvé fonde la conception moderne de la littérature en libérant les textes d'une autorité aliénante, en les autonomisant et en fondant leur « sui-référentialité ». Le roman du XVIIIe siècle apparaît ainsi comme l'ancêtre direct de la littérature la plus moderne.

Mais ce n'est qu'à la toute fin du siècle que Sade arrivera à se rendre compte que la fiction romanesque peut être encore plus vraie que la vérité historique et sortira le roman de l'ornière du non-texte : souhaitant répondre à la « perpétuelle objection de quelques esprits atrabilaires qui, pour se donner le vernis d'une morale, dont souvent leur cœur est bien loin, ne cessent de vous dire, à quoi servent les romans ? »[857], il écrit :

> À quoi ils servent, hommes hypocrites et pervers ? car vous seuls faites cette ridicule question ; ils servent à vous peindre tels que vous êtes, orgueilleux individus qui voulez vous soustraire au pinceau, parce que vous en redoutez les effets : le roman étant, s'il est possible de s'exprimer ainsi, le tableau des mœurs séculaires, il est aussi essentiel que l'histoire, au philosophe qui veut connaître l'homme ; car le burin de l'une ne le peint que lorsqu'il se fait voir, et alors ce n'est plus lui ; l'ambition, l'orgueil couvrent son front d'un masque qui ne nous représente que ces deux passions, et non l'homme ; le pinceau du roman, au contraire, le saisit dans son intérieur… le prend quand il quitte ce masque, et l'esquisse, bien plus intéressante, est en même temps bien plus vraie, voilà l'utilité des romans ; froids censeurs qui ne les aimez pas, vous

[857] *Idée sur les romans, in Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, Paris, Massé, an VIII (1800), et texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 43.

> ressemblez à ce cul-de-jatte qui disait aussi, et pourquoi fait-on des portraits ?[858]

La vérité du roman dépasse celle de l'histoire en donnant à voir des individus qui ont valeur universelle. Le roman n'a plus, alors, besoin de masque.

Mais si Mme de Tencin n'en est pas encore à ce stade, nous avons cependant vu qu'elle sait mobiliser ses données bio / graphiques et jouer de sa paratopie pour construire l'illusion. Elle se sert également de l'éthos classique du devoir pour camoufler l'éthos du désir et du plaisir, et incorporer progressivement le lecteur dans son monde éthique, et donc dans l'illusion de ses récits. Se plaçant dans la scène englobante des Belles-Lettres, elle y construit une illusion qui a partie liée avec la littérature de salon, et qui s'enrichit des masques apposés au genre romanesque : roman-mémoires, nouvelle historique et annales / anecdotes. Voyons à présent comment l'énonciation de ses récits va contribuer à bâtir l'illusion dont ils se nourrissent, en commençant par leur scénographie.

---

[858] *Ibid.* C'est Sade qui souligne.

# DEUXIEME PARTIE : DIMENSION ENONCIATIVE

# CHAPITRE 4 : LA SCENOGRAPHIE

La scénographie, entendue comme scène d'énonciation, participe d'encore plus près que la scène englobante et les scènes génériques à la construction de l'illusion : en définissant un énonciateur, un co-énonciateur, un moment et un lieu à partir desquels l'énonciation se déploie, elle est directement liée à la mise en place de l'illusion ; ce sont les pôles à partir desquels celle-ci va pouvoir se développer. La figure de l'énonciateur est la source du discours qui établit l'illusion ; celle du co-énonciateur indique au lecteur la façon dont il doit interpréter ce discours pour se plonger, par sa lecture, dans cette illusion ; les coordonnées spatio-temporelles de l'énonciation fournissent au lecteur non pas directement le décor illusoire du récit, mais les points d'ancrage à partir desquels ce décor se construit, le cadre général dans lequel il s'inscrit.

Nous avons donc à examiner quelles peuvent être les scénographies des récits de Mme de Tencin dans la perspective de leur rapport à la construction de l'illusion. Nous devrons déterminer, dans un premier temps, si elle utilise une scénographie aristocratique ou au contraire une scénographie bourgeoise ; puis, nous pourrons observer la mise en place, dans son œuvre, d'une scénographie de la sensibilité ; enfin, nous nous livrerons à une étude de la topographie et de la chronographie des récits. Mais auparavant, examinons comment Dominique Maingueneau a forgé le concept de scénographie.

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment[859], dans Le Contexte de l'œuvre littéraire[860], Dominique Maingueneau vise à corriger l'erreur interprétative selon laquelle le contexte est perçu comme extérieur à l'œuvre, et à montrer comment texte et contexte interagissent. Cet

[859] Cf. *supra*, pp. 47, 51-52.
[860] *Op. cit.*

auteur insiste sur le fait que, alors que jusqu'à présent la tradition critique examinait l'action d'un contexte censé extérieur sur l'intériorité de l'œuvre, cette dernière prétend en fait instituer, en son sein, non seulement par ce qu'elle dit du monde, mais aussi et surtout par son énonciation, un contexte qui la légitime.

Ainsi, pour définir la situation d'énonciation d'une œuvre littéraire, on ne peut pas seulement référer à ses conditions de production (un auteur, pris dans une époque et dans un lieu – géographique et social – donnés), éléments qui, s'ils reflètent la genèse de l'œuvre, ne rendent pas compte pour autant du dispositif énonciatif propre à cette œuvre. Inversement, si l'on s'intéresse à sa « consommation », qui se situe encore en-dehors de l'œuvre même, on perçoit certains mécanismes sociaux, mais « on n'accède pas à la situation à travers laquelle une œuvre singulière pose son énonciation, celle qui la rend légitime et qu'elle légitime en retour »[861]. D'après Dominique Maingueneau, la situation d'énonciation d'une œuvre « définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace **(topographie)** et le temps **(chronographie)** à partir desquels se développe l'énonciation »[862]. Pour en établir la spécificité, cet auteur a choisi d'appeler cette situation d'énonciation particulière scénographie[863]. Ce qui est original dans ce concept ainsi défini, c'est que l'accent est mis sur les réglages auxquels procède l'œuvre elle-même : au lieu d'être prise dans les mailles d'un filet extérieur à elle, l'œuvre règle elle-même son énonciation en en « définissant » chacun des éléments : émetteur, récepteur et espace-temps. La scénographie reflète donc une action de l'énonciation sur le contexte :

> […] l'énonciation apparaît comme une activité de configuration de son propre contexte, l'énonciation et l'énoncé passant indéfiniment de l'un dans l'autre, s'étayant réciproquement pour construire une scène de parole. […] [L]e discours […] définit les conditions de sa propre pertinence.[864]

---

[861] *Ibid.*, p. 122. C'est D. Maingueneau qui souligne.
[862] *Ibid.*, p. 123. *Id*.
[863] Notion d'abord introduite par D. Maingueneau dans son ouvrage *Nouvelles Tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 29.
[864] « Contexte et scénographie », art. cité, p. 185.

Le concept de scénographie va permettre d'articuler l'extériorité et l'intériorité de l'œuvre littéraire :

> Il faut prendre en compte […] la scénographie que l'œuvre présuppose et qu'en retour elle valide. À la fois condition et produit, à la fois « dans » l'œuvre et « hors » d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde.[865]

Dominique Maingueneau parle de « boucle énonciative » ou « paradoxale » :

> La scénographie est […] à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer.[866]

Pour définir ce concept, D. Maingueneau s'est appuyé sur les travaux d'Oswald Ducrot qui fut un des premiers à élaborer une linguistique de l'énonciation. Dans Le Dire et le Dit[867], en particulier dans le chapitre « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », il insiste sur la façon dont l'énonciation se met en scène, et sur la nécessité théorique de décrire cette mise en scène :

> L'objet de la pragmatique sémantique (ou linguistique) est ainsi de rendre compte de ce qui, selon l'énoncé, est fait par la parole. Pour cela, il faut décrire systématiquement les images de l'énonciation qui sont véhiculées à travers l'énoncé.[868]

---

[865] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 121.
[866] « Contexte et scénographie », art. cité, p. 190.
[867] *Op. cit.*
[868] *Ibid.*, p. 174.

Oswald Ducrot donne une première idée des boucles pragmatiques chères à Dominique Maingueneau :

> Quelle différence y a-t-il entre s'exclamer « Ce que Pierre est intelligent ! » et affirmer « Pierre est très intelligent » ? Il s'agit pour moi de la façon dont le sujet parlant, dans un cas et dans l'autre, représente la propre énonciation qu'il est en train d'accomplir.[869]

On retrouve dans ces lignes ce que dit D. Maingueneau de la scénographie qui « est […] à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours »[870].

Telles que les définit Dominique Maingueneau, les différentes composantes de la scénographie ne doivent être confondues ni avec les éléments réels équivalents, ni avec les éléments fictifs correspondants, même si elles leur empruntent certaines de leurs caractéristiques et si elles contribuent à mettre en place l'illusion de la fiction. En d'autres termes, l'énonciateur scénographique n'est ni l'auteur ni le narrateur – fût-il homodiégétique ou autodiégétique –, mais une instance créée par l'auteur et produite par le texte, par le biais de laquelle il semble être énoncé ; le co-énonciateur n'est ni le lecteur ni le narrataire, mais un récepteur fourni par le texte et à qui il paraît adressé ; la topographie n'est ni le cadre spatial de l'écriture, ni celui de l'énonciation fictive dans le cas d'un roman-mémoires, ni les lieux de l'histoire racontée, mais l'endroit d'où le texte prétend provenir ; la chronographie n'est, de même, ni le cadre temporel de l'écriture, ni celui de l'énonciation fictive, ni le contexte historique de l'histoire racontée, mais l'époque d'où le texte semble surgir. Les éléments constitutifs de la scénographie sont composites, s'appuient sur l'ensemble du texte que celle-ci légitime, dans toutes ses dimensions, et forment un cadre à partir duquel l'illusion se déploie, comme nous le verrons lorsque nous analyserons la scénographie des récits de Mme

---

[869] *Ibid.*, p. 186.
[870] « Contexte et scénographie », *art. cité*, p. 190.

de Tencin. Dans le cas du roman-mémoires en particulier, on pourrait dire qu'il existe une scénographie exhibée par le texte, qui ne correspond pas nécessairement à sa scénographie effective.

Nous pouvons à présent en venir à la scénographie des récits de Mme de Tencin.

# I. Une scénographie aristocratique ou bourgeoise ?

## 1. Une scénographie aristocratique

Le style classique, fait de retenue et de litote, dont use Mme de Tencin, la place, on l'a dit, dans la descendance de Mme de Lafayette, et situe la scénographie de ses œuvres dans une hauteur tout aristocratique. À cet égard, il n'est pas sans conséquence de rappeler que la noblesse de la famille de l'auteur est récente, comme le faisait cruellement remarquer Saint-Simon, prenant un plaisir tout particulier à insister sur la « petite terre » dont le nom « servait à toute la famille » et sur l'aïeul orfèvre[871] – en réalité il aurait pu se gausser encore davantage, puisque cet ancêtre du XVIe siècle avait commencé comme colporteur[872]. Comme le précise Pierre-Maurice Masson, « les Guérin de Tencin avaient à peine un siècle de noblesse derrière eux »[873] – même si le père de Mme de Tencin, Antoine, avait épousé Louise de Buffévent, issue d'une très vieille famille du Viennois : A. Prudhomme nous apprend qu'un de ses ancêtres, Moïse de Buffévent, a suivi saint Louis aux Croisades en 1206[874]. Mais, comme on sait, les titres de noblesse ne se transmettent pas par les femmes ; le lignage de Mme de Tencin était une obscure noblesse de robe de province, et, qui plus est, récente. Or

[871] Cf. *supra* p. 53.
[872] Cf. Jean Sareil, *Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.*, p. 13.
[873] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, pp. 2-3.
[874] « Notes pour servir à l'histoire de Mme de Tencin et de sa famille », art. cité, p. 299.

l'ambition de Mme de Tencin est fort grande ; à l'époque où elle écrit, elle a déjà connu les cercles les plus élevés du pouvoir, faute d'avoir pu s'y installer ; il est fort probable que l'obscurité de sa naissance lui pèse. Le choix d'une scénographie aristocratique pour ses œuvres relèverait du même désir de compensation que l'ardeur qu'elle a mis à l'élévation sociale de son frère, devenu cardinal l'année de la parution du Siège de Calais, et ministre d'État en 1742.

Bien des éléments, dans les récits de Mme de Tencin, viennent conforter cette scénographie qu'on peut qualifier d'aristocratique.

Les personnages nobles sont fort nombreux chez Mme de Tencin, précisément à une époque où, comme le signale Georges May, la bourgeoisie et le peuple pénétraient en force dans la fiction romanesque grâce à une nouvelle génération de romanciers, à laquelle appartenait pourtant Mme de Tencin :

> Ils [ces nouveaux romanciers] allaient revendiquer le droit de choisir leurs personnages dans le réel suivant leur goût et non plus seulement suivant les usages, les conventions et les idéaux en cours.[875]

La plupart des personnages de Mme de Tencin sont nobles, et tous ceux des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, de même qu'une partie de ceux du Siège de Calais sont des personnages historiques connus. Du reste, certains l'en ont félicitée, comme Desfontaines, qui écrit :

> Plein de respect pour son lecteur, il [l'auteur, Mme de Tencin] ne le conduit que dans des lieux honnêtes et jamais parmi les gens de la lie du peuple, pour

[875] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, p. 54.

> le régaler fortement de leur jargon et de leurs plats quolibets. Tous ses personnages sont nobles ; rien de bourgeois, rien de bas dans ces peintures.[876]

L'héroïne qui fait exception est celle des Malheurs de l'Amour, Pauline, dont la roture est explicitement précisée et possède une fonction dans le récit – elle l'oppose à Mlle de Renonville, au début du récit et est à l'origine de sa sortie du couvent, par conséquent, elle forme le premier maillon d'une chaîne d'événements qui la conduit à rencontrer Barbasan et à subir bien des malheurs, comme le suggère le titre de l'œuvre. Si l'appartenance à l'aristocratie n'est nullement un gage de bonheur, comme en témoignent les personnages des autres récits, inversement il semble qu'une naissance roturière soit à coup sûr le premier d'une série de malheurs.

La scénographie aristocratique qu'adopte Mme de Tencin fait subir au thème de l'argent et de la richesse un traitement particulier. L'argent est, pourrait-on dire, du côté du XVIIIe siècle qui s'embourgeoise, tandis que le XVIIe siècle aristocratique le réprouvait ; comme l'écrit Robert Mauzi :

> Devant le problème des richesses, les esprits se divisent assez nettement. Les Philosophes célèbrent et justifient la richesse ; les moralistes d'inspiration traditionnelle la réprouvent, ou du moins la suspectent.[877]

L'argent, s'il prend trop d'importance dans une famille noble, risque de la faire imploser, et de la laisser sans héritier, comme on le constate dans les Mémoires du comte de Comminge, ou encore dans l'histoire d'Eugénie contenue dans Les Malheurs de l'Amour : la famille de Joyeuse s'éteint après la mort du père et du frère en faveur duquel on avait enfermé Eugénie au couvent. En outre, on voit dans l'histoire de Pauline combien l'argent est lié à la bourgeoisie et s'oppose aux valeurs nobles. Il est significatif que l'incipit soit précisément

---

[876] *Observations sur les écrits modernes*, *op. cit.*, t. III, lettre XLI, 17 décembre 1735, p. 258.
[877] *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, 1960, p. 157.

consacré aux richesses de la famille de Pauline, alors que les incipit habituels des romans-mémoires portent sur le caractère illustre de la famille du narrateur[878] :

> Mon grand-père avait acquis de grands biens dans une charge de finance, et laissa mon père à portée de les accroître par la même voie. Des richesses acquises avec tant de facilité persuadent volontiers à ceux qui les possèdent, qu'elles leur sont dues, et ne leur laissent qu'une espèce de mépris pour ceux que la fortune n'a pas aussi bien traités.[879]

Le récit s'ouvre ex abrupto sur un adjectif possessif dénué de référent – on ne connaîtra le prénom de la narratrice qu'au bout de vingt-cinq pages. Cette façon de commencer plonge d'autant plus le lecteur dans la thématique des richesses, puisqu'il ne dispose pas de personnage auquel s'intéresser. Ce début n'est pas exactement in medias res, puisque d'une certaine manière l'héroïne se présente ici et dans les premières pages, mais ce qui paraît abrupt, c'est de commencer par l'historique de la fortune familiale d'un personnage encore inconnu. On remarque également que, grâce à une progression thématique linéaire, ce sont les « richesses » qui apparaissent comme sujet grammatical dès la deuxième phrase : dans un contexte bourgeois, ce sont les biens matériels, plus que les êtres les acquérant, qui apparaissent comme des forces agissantes.

Dans ce récit, Mme de Tencin se livre à une véritable satire des milieux bourgeois parvenus ; la scène générique du roman-mémoires confère à l'héroïne Pauline le recul propre à l'écriture autobiographique, et donc une lucidité qui lui permet de percevoir les travers de sa famille, y compris dans l'éducation qui lui a été prodiguée :

---

[878] Dans les *Mémoires du comte de Comminge,* on lit : « La Maison de Comminge, dont je sors, est une des plus illustres du royaume » (p. 21.) De même, lorsque Saint-Martin raconte son histoire dans les *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre :* « Je suis de la maison de..., une des plus illustres de Normandie […] » (p. 469.)

[879] p. 37.

> À peine avais-je les yeux ouverts, que je savais déjà que j'étais une grande héritière. Non seulement on satisfaisait mes fantaisies : on les faisait naître. On m'accoutumait à être fière et dédaigneuse. On voulait que je dépensasse ; mais on se gardait bien de m'apprendre à donner. Enfin on n'oubliait rien pour me rendre digne de l'état de grande dame, que je devais avoir un jour.[880]

Le pronom indéfini sujet « on », qui n'apparaît pas moins de six fois dans ce court extrait, place Pauline en position d'objet, et réunit dans un même mot volontairement imprécis ses parents et leurs richesses, qui apparaissent indissociables. L'acuité d'analyse de Pauline est également fort grande lorsqu'il s'agit de juger de sa mère, que Mme de Tencin s'amuse à peindre, à travers le regard de la narratrice, comme une sorte de Monsieur Jourdain au féminin :

> […] [Ma mère] voulait être une femme de condition ; elle en prenait, autant qu'elle pouvait, les airs et les manières : ce n'est pas tout, elle voulait avoir plus d'esprit que la nature ne lui en avait donné. Il y a de certaines expressions que les gens du grand monde mettent de temps en temps à la mode, qui signifient tout ce qu'on veut, qui ont été plaisantes la première fois qu'on en a fait usage, mais qui deviennent précieuses ou ridicules, quand on s'avise de les trop répéter.
>
> Ma mère tombait à tout moment dans cet inconvénient ; les façons communes de parler n'étaient point de son goût, les élégantes ne lui étaient pas familières, elle s'y méprenait presque toujours ; je ne sais si c'était pour se donner le temps de les trouver, ou si elle y entendait finesse, mais elle traînait toutes ses paroles.
>
> Du caractère que je viens de la dépeindre, on juge bien qu'elle ne voulait vivre qu'avec les personnes de qualité : les noms, les titres faisaient tout auprès d'elle ; avec quel soin, avec quelle dépense allait-elle se chercher parmi ces gens-là, des ridicules et des dégoûts ! N'importe, tout était supporté pour avoir le plaisir de se montrer aux spectacles avec une duchesse, et pour dire à quelques complaisants du second ordre, la duchesse une telle, le duc un tel vient dîner chez moi.[881]

---

[880] *Ibid.*
[881] p. 41.

Il n'est pas sans conséquence que le caractère parvenu de la mère de Pauline s'exprime surtout par le langage. Après une phrase qui la présente de manière générale, Pauline s'arrête plus en détail sur la façon de parler de sa mère, comme une sorte d'exemple représentatif de sa personnalité. Mais il y a une autre raison à l'importance donnée à cette caractéristique : Mme de Tencin souhaite manifestement nous donner à lire l'énonciation de ce personnage comme l'inverse de la scénographie du récit entier ; elle veut faire de cette énonciation le contraire de son énonciation à elle, son argumentation implicite étant : si, en tant qu'auteur, je peux me moquer de tels personnages, c'est que je suis pas du tout ainsi. La mère de Pauline paraît au lecteur prise dans une « scène d'énonciation validée »[882], celle du bourgeois gentilhomme, conçue par Mme de Tencin comme un « anti-miroir »[883]. Mais si Mme de Tencin s'applique tant à présenter cette scène énonciative comme un repoussoir, c'est justement qu'elle aussi peut être suspectée d'être une parvenue ; elle ne rejette avec tant d'ardeur ce type de personnages que pour mieux déjouer cette suspicion. Une autre scène validée moliéresque transparaît dans ces lignes, même si elle est moins explicite, grâce aux termes « précieuses » et « ridicules » qui sont presque accolés. Comme Molière, ce que Mme de Tencin condamne ce sont les Précieuses ridicules, et non les Précieuses elles-mêmes, dont Mme de Lafayette a fait un temps partie : ces femmes de la petite noblesse de province, ou de la bourgeoisie, qui s'efforçaient maladroitement de prendre modèle sur les grandes dames de l'Hôtel de Rambouillet. Le mécanisme est le même que pour la scène validée du Bourgeois

---

[882] « Les œuvres, écrit Dominique Maingueneau, peuvent […] fonder leur scénographie sur des scènes d'énonciation déjà **validées**, qu'il s'agisse d'autres genres littéraires, d'autres œuvres, de situations de communication d'ordre non littéraire (cf. la conversation mondaine, le parler paysan, le discours juridique…). 'Validé' ne veut pas dire valorisé mais déjà installé dans l'univers de savoir et de valeurs du public. » (*Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* pp. 125-126. C'est D. Maingueneau qui souligne.)

[883] « L'œuvre légitime parfois sa scénographie en invoquant des scènes qui lui servent de repoussoir, ce que dans *Pragmatique pour le discours littéraire* nous avons appelé des **anti-miroirs** », écrit Dominique Maingueneau dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 127. (C'est lui qui souligne.) Il renvoie aux pages 169 à 174 de son ouvrage *Pragmatique pour le discours littéraire, L'Énonciation littéraire II (op. cit.),* où il affirme notamment : « Dans les chapitres précédents, nous avons repéré les effets de la valeur autolégitimante de l'énonciation des œuvres, qui, par la vertu de leur seule profération, « montrent » leur droit à se poser comme elles le font. Mais cette légitimation performative bien souvent s'accompagne de la présence dans le texte de fragments qui thématisent cette énonciation même. Le fameux sonnet d'Oronte nous est ainsi apparu comme une sorte de repoussoir du discours théâtral moliéresque qui l'inclut. On parlera de **miroirs légitimants ;** ceux-ci seront de deux sortes, les **anti-miroirs**, comme le sonnet d'Oronte, et les **miroirs qualifiants** […] » (p. 169 ; c'est D. Maingueneau qui souligne.)

gentilhomme : en faisant des Précieuses ridicules une scène d'énonciation repoussoir, Mme de Tencin s'efforce de rejeter l'accusation d'être elle-même une précieuse ridicule, elle qui s'adonnait dans son salon à des jeux d'esprit et proposait à la sagacité de ses invités de subtils sujets de réflexion comme « On dit d'un amant : il ne la voit pas où elle est ; on dit d'un autre amant : il la voit où elle n'est pas ; lequel exprime la passion la plus forte ? »[884].

Dans ce même passage, on peut aussi noter l'emploi du mot « complaisants », qui forme un écho au terme « complaisantes » utilisé quelques pages plus haut[885], et qui sera de nouveau employé juste après, formant une répétition[886]. L'éditeur moderne du récit, Érik Leborgne, signale dans une note que le terme « complaisantes » signifie « [c]elles qui forment la petite cour de Pauline » au couvent ; Mme de Staal-Delaunay l'utilise d'ailleurs exactement dans le même sens et dans le même contexte[887]. Il s'agit des jeunes filles qui font preuve de complaisance à l'égard d'une pensionnaire, « éminente qualité sociale », d'après Laurent Versini, « qui compte parmi les modalités de l'honnêteté, à côté de la civilité et des égards »[888]. Mais le mot est aussi utilisé à l'époque dans un contexte bien particulier : il s'agit de la cour entourant la favorite en titre du roi Louis XV. Cela confère au terme une connotation érotique, et jette sur la famille de Pauline, déjà en butte au discrédit dû à une basse extraction et à une fortune mal acquise, un air de louche volupté confirmé par l'attitude de la mère, qui n'hésitera pas à troquer ses grands biens pour le titre de duchesse en se remariant après la mort du père de Pauline. Par contamination, cela nimbe le terme

---

[884] Sujet rapporté par l'abbé de Saint-Pierre dans une lettre à Mme Dupin du 6 novembre 1740, citée par Pierre-Maurice Masson, *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 215.

[885] « Ma gouvernante me faisait manger quelquefois au réfectoire, pour étaler aux yeux de mes compagnes ma magnificence. Je faisais part à mes complaisantes de ce qu'on me servait ; les autres n'en tâtaient pas […] » (p. 38.)

[886] « Ces jours si agréables n'étaient cependant pas sans embarras : il fallait écarter de la maison ces mêmes complaisants, à qui mon père avaient donné le droit de venir familièrement, et dont ma mère aurait eu honte » (pp. 41-42.)

[887] *Mémoires de jeunesse*, choix du texte et préface de Chantal Thomas, Paris, Mercure de France, coll. Le Petit Mercure, 1996, p. 22.

[888] Cf. son édition des *Mémoires du comte de* *** de Duclos *(op. cit.)*, n. 80 p. 221. L. Versini cite *L'Homme aimable, avec des réflexions et des pensées sur divers sujets* (Paris, Prault fils, 1751) de François-Louis-Claude Marin : la complaisance y est dite « fondée sur une disposition bienfaisante » et est « le lien le plus doux de la société » (pp. 28-29). L. Versini signale toutefois qu'il peut y avoir une version « dégradée et dégradante » de la complaisance, « synonyme de faiblesse et de manque de caractère ».

« complaisance » d'une aura d'érotisme suspect lorsqu'il est employé pour parler d'un prétendant de Pauline[889] ou de son tuteur[890].

La jeune Pauline, qui ne disposait pas encore du recul que, devenue narratrice, elle recevra du temps, était aidée par sa confidente, la religieuse Eugénie, pour voir clair dans les affaires de sa famille ; celle-ci lui dit en effet :

> Votre père a acquis son bien par des voies, et dans des emplois peu honorables : c'est une tache qui ne s'efface jamais entièrement.[891]

Cette affirmation sera corroborée par le père lui-même. Celui-ci est pourtant exempt des criants défauts de sa femme : cela montre que la bourgeoisie, même lorsqu'elle n'a pas pour intention de singer la noblesse, dissimule toujours en son sein quelque indignité. à l'agonie, le père de Pauline lui recommande :

> […] vous exécuterez ce qui est dans ce mémoire écrit de ma main. Prenez les mesures les plus sages, pour que ceux à qui vous ferez remettre les sommes que je marque, ne puissent savoir de qui elles viennent : ils verraient trop que ce sont des restitutions. Je mériterais d'en avoir la honte ; mais elle ne serait plus pour moi, vous l'auriez toute seule, vous ne la méritez pas.[892]

La restitution des fonds, certes louable, ne saurait laver le père de Pauline de la « tache » – pour reprendre l'expression utilisée par Eugénie – qu'il a contractée en les détournant. Et, bien que son père affirme que ce n'est pas à elle de payer pour ses fautes à lui, et donc encore

---

[889] « Le marquis du Fresnoi qui s'attacha à moi, dès que je parus dans le monde, fut le premier qui donna lieu à mes remarques : je lui plaisais plus qu'il ne voulait qu'on le crût ; aussi n'avait-il garde d'employer les petits soins et les *complaisances* […] » (p. 44.) C'est nous qui soulignons.
[890] « Mon tuteur, qui s'était repenti plus d'une fois de sa *complaisance,* me représentait la nécessité de ce prompt retour […] » (p. 79.) C'est nous qui soulignons.
[891] p. 39.

moins pour une naissance qu'elle ne s'est pas choisie, « quelle que soit la valeur de l'individu, celui-ci expie son origine financière et roturière », comme le dit Annie Rivara en parlant de Pauline[893].

De même, dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, c'est en bourgeois et non en noble que Gaveston, même s'il a été fait comte de Cornouailles, reçoit l'héritage de Mme de Saint Martin :

> Gaveston, aussitôt après la mort de madame de Saint-Martin, se voulut mettre en possession de ses terres. Les héritiers de cette dame, qui réunissait les biens des maisons de Lincoln et de Salisbury, furieux de se voir ainsi ravir par un étranger une fortune immense, résolurent de mettre tout en œuvre pour l'empêcher d'en jouir ; mais il avait et toute la faveur du roi et tout le pouvoir que donne cette faveur ; il en fit usage avec une imprudence incroyable ; loin de vouloir s'expliquer avec eux, de chercher à adoucir leur perte par des manières honnêtes et de légers sacrifices, il les menaça de sa vengeance, s'ils faisaient contre lui les moindres mouvements. Madame de Cornouailles aurait bien désiré qu'il en agît autrement ; elle le pressa en vain de mettre plus de douceur dans ses procédés : il la pria de ne se point tourmenter de cette affaire, et de le laisser agir comme il pensait le devoir faire.[894]

Même si ce passage fait partie du livre écrit par Mme de Beaumont, celle-ci ne fait qu'exploiter les caractéristiques du personnage imaginé, d'après l'histoire de l'Angleterre, par Mme de Tencin. Dans ces lignes, les nobles sont présentés comme des gens non pas âpres à la fortune, mais accessibles à des accommodements pour peu qu'on y mette les formes, contrairement à Gaveston, replié sur ses biens fraîchement acquis et se moquant des égards qu'on exige de lui, malgré les avis de sa femme, bien née, elle.

Comme l'écrit Annie Rivara :

---

[892] p. 63.
[893] *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, op. cit.,* p. 388.
[894] p. 507.

> L'argent peut donc être une menace morale et un danger pour l'individu. Il semble que Mme de Tencin haïsse la spéculation bourgeoise et considère que l'argent va plus facilement de soi dans l'aristocratie où, s'il attise l'orgueil et l'égoïsme, ses effets peuvent être contenus par les valeurs reconnues par la noblesse. […] La naissance reste bien la qualité fondamentale dans cet univers, et l'argent bourgeois de la spéculation doit être expié.[895]

D'autre part, dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, l'exemple du personnage de Saint-Martin nous ramène à l'origine même des lignées aristocratiques les plus illustres : la gloire au combat. Saint-Martin, d'une grande famille de l'aristocratie normande, qui a pris ce pseudonyme à cause d'un père soupçonné d'intelligence avec les Anglais lors de la révolte rouennaise et condamné à la pendaison, parvient à le parer d'un éclat tout aristocratique à cause de sa bravoure dans le métier des armes : « j'avais, dit-il, rendu le nom de Saint-Martin assez recommandable pour que je le pusse porter encore quelque temps sans impatience »[896].

La scénographie aristocratique qu'adopte Mme de Tencin se voit aussi dans des détails plus ténus et moins favorables aux nobles, comme ce « préjugé à la mode », selon le titre de la pièce de Nivelle de la Chaussée, en usage chez les aristocrates, qui voulait à cette époque qu'un mari ne soit pas amoureux de sa femme. On le trouve dans Le Siège de Calais : « où prenez-vous qu'on doive toujours être amoureux de sa femme ? » demande M. de Granson[897] ; et, quelques pages plus loin : « monsieur de Granson […] craignait surtout qu'on ne le soupçonnât d'être amoureux et jaloux de sa femme »[898]. Léon Abensour précise que l'amour dans le mariage était le fait d'un ménage bourgeois :

> Dans la société élégante […], le mariage était tout au plus une association d'intérêts ou le sentiment n'avait aucune part. Souvent, la femme, comme l'homme, trouvait son compte dans l'absolue liberté sentimentale que les usages mondains autorisaient, mieux, imposaient […]. Jugeant avec raison de

[895] *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, op. cit.*, p. 187.
[896] p. 476.
[897] p. 76.
[898] p. 80.

> pareils usages désastreux […], les écrivains protestèrent contre l'absurdité de la mode. Les premiers, les auteurs dramatiques engagèrent le débat. L'Envieux, de Destouches, le Préjugé à la mode, de Nivelle de la Chaussée, montrent des maris ou des femmes qui veulent s'affranchir des mœurs de leur siècle et, tout comme des bourgeois, trouver le bonheur dans une mutuelle affection.[899]

Tous ces éléments vont dans le sens d'une scénographie aristocratique. Mais il semble bien que cette scénographie qu'adopte si péremptoirement Mme de Tencin est à rapprocher de l'application qu'elle met à proposer des scènes validées où l'énonciateur est un bourgeois parvenu ou des précieuses ridicules : en choisissant une énonciation aristocratique, en s'identifiant plus ou moins à Mme de Lafayette, en repoussant avec ostentation l'énonciation bourgeoise, elle vise à camoufler sa piètre naissance et à poser à la « grande dame », celle qu'elle a tant rêvé d'être, celle qu'elle a essayé par tous les moyens de devenir. Néanmoins, ce serait mal la juger que de penser que sa dextérité d'auteur et son habileté de stratège social et politique s'arrêtent à cette posture. Sous cette scénographie aristocratique affleure une scénographie exactement inverse, quoique apparemment rejetée.

## 2. Une scénographie bourgeoise

Dans Les Malheurs de l'Amour, si Mme de Tencin semble adopter, comme pour ses autres récits, une scénographie aristocratique, si, comme nous venons de le voir, dans ce récit tout particulièrement, de multiples indices vont dans le sens d'un blâme donné à la bourgeoisie, pourtant, l'énonciation exhibée est celle de Pauline, la roturière, qui, non seulement écrit sa propre histoire, mais aussi et surtout écrit celle d'Eugénie, sa confidente issue d'une ancienne

---

[899] *La Femme et le féminisme avant la Révolution,* Paris, Ernest Leroux, 1923, p. 396. (C'est nous qui soulignons.) Les propos de Léon Abensour sont corroborés par ce qu'écrivent les Goncourt dans *La Femme au dix-huitième siècle* (*op. cit.*) *:* « […] le mariage du dix-huitième siècle ne semble plus une institution ni un sacrement, mais seulement un contrat en vue de la continuation d'un nom, de la conservation d'une famille, un contrat qui n'engage ni la constance de l'homme ni la fidélité de la femme… Il n'implique pas l'idée de l'amour, et c'est à peine s'il la comporte : là est son grand signe, son mal originel, et aussi son excuse » (p. 174.)

famille aristocratique, les Joyeuse. Cette famille s'est illustrée à l'époque où se déroule l'histoire des Malheurs de l'Amour, sous les règnes d' Henri III et d'Henri IV, grâce à trois frères, Anne, amiral de France, favori d'Henri III, François, cardinal, et Henri, à la fois militaire et capucin. Comme Mme de Tencin fait du duc de Joyeuse le père d'Eugénie, il s'agit d'Henri, qui eut, comme elle-même, une vie agitée, et, après s'être fait capucin à la mort de sa femme, revint dans le monde pour y commander les armées de la Ligue, devint gouverneur du Languedoc et maréchal de France, et retourna chez les capucins neuf ans avant sa mort. Il y a chez le duc de Joyeuse et chez Mme de Tencin une communauté de destin – ces passages du monde à la vie religieuse et vice versa – qui surprend et ne peut pas être tout à fait le fruit du hasard. L'auteur s'amuse à donner à la grande dame un père qui lui ressemble, fût-il d'une famille de la haute aristocratie. On a ici, en quelque sorte, le chemin inverse de ce qu'on a vu précédemment : ce n'est plus l'identification de Mme de Tencin à une grande dame comme Mme de Lafayette, mais celle d'un aristocrate à Mme de Tencin : un noble de haute lignée peut avoir une vie similaire à celle d'une femme de petite noblesse provinciale, parvenue à force d'ambition.

Il est intéressant de noter, également, que Pauline raconte l'histoire d'Eugénie à la troisième personne, donnant à tout l'épisode un air de discours rapporté indirect[900], tandis qu'elle laisse la parole à Hippolyte, l'enfant d'un geôlier, la maîtresse de Barbasan, la fille du peuple, et rapporte ses propos au discours direct[901]. Comme les deux épisodes se situent fort près l'un de l'autre, la différence de statut n'en est que plus sensible. Pauline, énonçant l'histoire d'Eugénie, lui ôte la parole, alors qu'elle laisse Hippolyte se raconter elle-même. L'énonciation bourgeoise, voire populaire, triomphe sur l'énonciation aristocratique. Du reste, le simple fait d'introduire dans un récit un personnage comme Hippolyte rompt avec la scénographie altière héritée de Mme de Lafayette.

Comme le remarque Érik Leborgne, il y a un « autre élément dérangeant » qui vient soutenir ce mécanisme scénographique : « ce destin aristocratique [celui d'Eugénie] […] n'a pas d'issue tragique, à la différence de ceux d'Hippolyte et de Pauline »[902]. Eugénie finit par

[900] pp. 87-122.
[901] pp. 128-136.
[902] « Présentation » citée, p. 10.

nouer avec La Valette, « la plus tendre et […] la plus solide amitié »[903], tandis que Barbasan quitte Hippolyte enceinte par amour pour Pauline, et que celle-ci le voit mourir pour la défendre lorsqu'elle était attaquée par les hommes du duc de N… Ce sont donc les personnages des « basses » classes qui possèdent le destin tragique habituellement réservé aux nobles.

La définition de la noblesse, donnée par l'aristocratique Eugénie, va également dans le sens d'une dévaluation des valeurs de cette classe :

> Mais pourquoi, demandai-je [Pauline], cette noblesse est-elle tant estimée ? C'est, me répondit-elle [Eugénie], que son origine est presque toujours estimable : d'ailleurs il a fallu quelques distinctions parmi les hommes ; celle-là était la plus facile.[904]

On remarquera la nuance qu'apporte le modalisateur « presque », amorçant une révision drastique de l'origine de la noblesse, qu'on trouve après les deux points. Comme l'écrit Érik Leborgne, l'inégalité des naissances est « ramenée » par Eugénie « à une imposture »[905]. Dans ce même récit, on trouve d'autres passages où l'importance de la naissance est relativisée, comme :

> À l'égard de sa naissance [le commandeur de Piennes parle de Barbasan], je puis vous répondre que tel qui vante la sienne, et qui en rompt la tête à tout propos, lui est très inférieur par cet endroit ; mais quoiqu'il connaisse le prix de ces sortes de choses ont dans le monde, il n'a pas le courage de leur donner une valeur qu'elles n'ont pas à ses yeux.[906]

---

[903] p. 122.
[904] p. 39.
[905] « Présentation » citée, p. 10.
[906] p. 47.

Dans ce passage, même si l'énonciateur noble rapporte le sentiment d'un homme dont la naissance douteuse constitue le sujet de la conversation, il le valorise par l'emploi du mot « courage », qui désigne une valeur passant pour aristocratique. D'autres lignes sur le même sujet sont remarquables :

> [Eugénie vante à Pauline les qualités du président d'Hacqueville.] Que savez-vous ? Il vous plaira peut-être ; vous connaissez sa figure, son esprit est bien au-dessus : c'est par son mérite, plus encore que par sa naissance, qu'il est parvenu à la charge de président à mortier […].[907]

Ne dirait-on pas que d'Hacqueville ainsi décrit évoque la figure du père de Mme de Tencin, Antoine, président à mortier lui aussi ? Au lieu que, dans le cadre d'une scénographie aristocratique, Mme de Tencin prétende à la haute noblesse, dans ces quelques lignes, elle semble indirectement parler de la piètre extraction de sa famille, mais aussi la valoriser en plaçant le mérite au-dessus de la naissance. Et c'est encore l'aristocratique Eugénie qui parle !

Certes, Annie Rivara apporte des nuances à la scénographie bourgeoise que nous avons cru trouver dans Les Malheurs de l'Amour :

> Pauline assume, à la première personne, toute la narration, et c'est elle qui a écrit la vie d'Eugénie, d'après son récit oral. Pauline domine donc apparemment l'œuvre […].
>
> La réalité est beaucoup plus complexe. Pauline est douloureusement hissée à la hauteur des qualités qu'Eugénie a puisées dans la tradition ancestrale. C'est Eugénie qui légitime son droit de narratrice, comme elle lui a enseigné ses valeurs. En retour Pauline rend hommage à Eugénie. Celle-ci, comme sa rivale Mlle de Magnelais, est donc racontée selon le procédé plus archaïque de la troisième personne, par une Pauline façonnée par celle dont elle raconte l'histoire, toute acquise à ses sentiments, déléguée de ses malheurs.

---

[907] p. 83.

> Ont donc droit à la première personne, Hippolyte, basse quoique touchante, et Pauline formée par Eugénie au refus de l'amour.[908]

On peut cependant se demander à quelles valeurs Annie Rivara fait allusion, puisque, comme on vient de le constater, Eugénie a une perception bien peu aristocratique de l'aristocratie. De plus, il n'y a aucune trace dans le récit de ce qui serait une délégation énonciative d'Eugénie envers Pauline, ni même d'une légitimation de « son droit de narratrice ». Enfin, l'analyse d'Annie Rivara ne rend pas compte de la différence de traitement narratif entre l'histoire d'Eugénie et celle d'Hippolyte.

Dans Le Siège de Calais, où tous les personnages principaux sont nobles, et où la scénographie aristocratique apparaît peut-être de la façon la plus flagrante, à cause de la scène générique de la « nouvelle historique », certains éléments déterminants vont dans le sens d'une valorisation de la bourgeoisie. Comme le remarque René Démoris :

> […] paradoxalement, pour que les personnages aristocratiques puissent être pleinement héroïques, pour qu'ils puissent confisquer tout le mérite possible, il a fallu que deux d'entre eux adoptent un nom roturier, se transforment un instant en anonymes de l'histoire.[909]

De même que dans Le Siège de Calais des noms roturiers cachent des personnages aristocratiques, la scénographie aristocratique de Mme de Tencin dans ses récits peut cacher une scénographie bourgeoise visant à célébrer sans le montrer la classe montante de l'époque des Lumières. René Démoris ajoute que la valeur exaltée dans Le Siège de Calais est l'héroïsme passif du dévouement[910], valeur bourgeoise, et non l'héroïsme actif qui fait prendre les armes, valeur aristocratique. Les rois, Édouard comme Philippe, ne développent

---

[908] *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, op. cit.*, p. 385.
[909] « De l'usage du nom propre : le roman historique au XVIIIe siècle », art. cité, p. 285. C'est R. Démoris qui souligne.
[910] *Ibid.*, pp. 285-286.

aucun de ces deux héroïsmes : le roi de France observe les opérations de loin, et abandonne finalement Calais ; Édouard choisit d'asphyxier Calais au lieu de livrer bataille, et le tribut qu'il exige pour laisser la liberté aux habitants est cruel et totalement exempt de magnanimité.

À la lecture de ce récit, il peut sembler un temps que Mme de Tencin renverse la légende connue des bourgeois de Calais pour mettre à leur place des aristocrates, réécrivant l'histoire dans le sens de la noblesse, mais en fait, pour réussir, les nobles doivent non seulement se déguiser en bourgeois, mais encore adopter leurs noms et leurs valeurs, ce qui situe ce récit, malgré les apparences, à l'opposé d'un texte classique. Comme le suggère René Démoris, contrairement à la perspective classique où les passions minent les structures politiques et familiales, ici les relations personnelles vont dans le sens de l'intérêt public. C'est ce qu'on retrouvera, quelques décennies plus tard, avec le drame bourgeois. C'est également ce que souligne Aron Kibédi-Varga dans son article « La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIIIe siècle », montrant qu'alors que chez les classiques vertu et passion étaient inconciliables, ces deux valeurs tendent à pouvoir s'associer dans le roman du XVIIIe siècle[911]. C'est bien le cas dans Le Siège de Calais. Et finalement, c'est bien une scénographie bourgeoise qui domine l'histoire des bourgeois de Calais.

Dans Les Mémoires du comte de Comminge, même si le narrateur est noble, c'est également une scénographie bourgeoise qui nous montre la sclérose dont souffrent ces vieilles lignées sur le déclin. Celles-ci à la fois perdent leurs valeurs fondatrices, comme le désintéressement et la générosité, et en poussent d'autres jusqu'à la caricature, comme le sens du devoir, l'autorité du père et l'obéissance filiale.

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, le pouvoir royal est déréglé par un monarque incapable de régner et bafouant les dernières volontés paternelles dès le début du récit[912]. Mais le roi n'est pas le seul à adopter une attitude répréhensible : le duc de Lancastre apparaît comme une brute aux antipodes de la courtoisie médiévale,

[911] Art. cité, pp. 986-987.

[912] « Le roi son père lui avait recommandé en mourant de ne quitter les armes que lorsqu'il aurait remis les Écossais dans l'obéissance, de ne jamais rappeler Gaveston, et de conclure son mariage avec Isabelle : mais, de toutes les volontés d'Édouard, cette dernière fut la seule exécutée » (p. 430.)

Mortimer affiche sa liaison avec la reine… Là encore, les valeurs de l'aristocratie sont fort malmenées en dépit d'une scénographie apparemment aristocratique.

Si Mme de Tencin n'adopte pas ostensiblement une scénographie bourgeoise, c'est qu'elle préfère qu'on l'identifie à une énonciatrice altière et aristocrate. C'est sa bio / graphie qui explique ce nouveau masque : elle souhaite gommer la petitesse de son origine, et en même temps valoriser une classe dont elle pressent l'importance future, et à laquelle, étant d'une famille de la petite noblesse de robe de province, récente qui plus est, elle est plus ou moins assimilée. Cette scénographie à double fond construit une illusion à double fond elle aussi : le lecteur a l'illusion de pénétrer dans des univers où sont exaltées les valeurs aristocratiques, alors qu'en sous-main une illusion plus profonde le conduit sans qu'il s'en rende nécessairement compte à apprécier les valeurs bourgeoises, qui leur sont opposées. Par conséquent, il s'agit là d'une scénographie manipulatrice qui fonde une illusion particulièrement subtile.

Cette scénographie sophistiquée possède une autre composante essentielle, qui forme en quelque sorte la partie émergée de sa dimension bourgeoise, et se révèle représentative de l'époque à laquelle Mme de Tencin écrit : la sensibilité.

## II. Une scénographie de la sensibilité

De nombreux auteurs ont souligné l'immixtion progressive de la sensibilité[913] dans la littérature à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe. Ainsi, André Monglond affirme :

[913] A propos du substantif « sensibilité » et de l'adjectif « sensible », Paul Van Tieghem note : « Le *Dictionnaire de l'Académie française* [de 1762] donne, entre autres acceptions du mot *sensible :* 'Qui est aisément ému, touché, attendri'. Littré emploie à peu près les mêmes termes. Mais ce sens absolu, que l'on trouve à partir du XVIIIe siècle, ne se rencontre pendant longtemps que lorsqu'il est question d'un sentiment déterminé, surtout l'amour (Racine, 1667 et 1677), mais aussi la pitié (Corneille, 1643, Rotrou, 1646). Le sens indéterminé 'qui est

> À vrai dire, les signes d'un changement peuvent être enregistrés dès les premières années du XVIIIe siècle, même dès la fin du grand siècle. Dans Télémaque, la sensibilité est exaltée comme une vertu.[914]

Françoise Gevrey affirme également que les « signes de la sensibilité » apparaissent dans le roman des deux dernières décennies du XVIIe siècle[915]. Selon Pierre Trahard, la sensibilité dans la littérature française vient du XVIIe siècle avec le christianisme glorifiant l'amour, et de la philosophie empiriste de Locke qui s'impose face au cartésianisme[916] :

> Ainsi, vers 1730, une littérature s'ébauche, moins sèche et moins limitée dans ses modes d'expression, plus sincère et remplie par les épanchements du cœur.[917]

Henri Coulet crée la dénomination de « roman sentimental » où il range « assez arbitrairement des romans qui diffèrent par le sujet et par la forme, mais qui ont pour objet la peinture et l'analyse des sentiments plutôt que la description des mœurs et de la société ».[918] Il ajoute :

---

vivement affecté par n'importe quelle émotion' n'apparaît qu'à partir des dernières années du siècle : dans les lettres d'amour de la présidente Ferrand (1690), dans *Télémaque* (1699), l'abbé de Saint-Pierre, La Motte, le *Spectateur* de Marivaux (1722). » (Paul Van Tieghem, « Quelques aspects de la sensibilité préromantique dans le roman européen au XVIIIe siècle », *in Edda,* XXVII, 1927, pp. 147-148.) Dans ce que nous appelons la « scénographie de la sensibilité », c'est bien entendu cette acception indéterminée que nous entendons, même si ce n'est pas toujours celle que veut activer Mme de Tencin lorsqu'elle emploie ce substantif ou l'adjectif « sensible » dans ses récits.

[914] *Le Préromantisme français,* Grenoble, Arthaud, 1929, et Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 372.

[915] *L'Illusion et ses procédés, De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises »*, *op. cit.,* pp. 271-275.

[916] *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789),* Paris, Boivin, 1931-1933, t. I, p. 16.

[917] *Ibid.,* t. I, p. 20.

[918] *Le Roman jusqu'à la Révolution, op. cit.,* p. 378.

> Plusieurs d'entre eux, continuant la nouvelle tragique du XVIIe siècle et s'inspirant de Prévost, font la transition entre La Princesse de Clèves et La Nouvelle Héloïse.[919]

Henri Coulet classe les récits de Mme de Tencin dans cette catégorie, et la considère, avec l'abbé Prévost, comme représentative de « la sensibilité des années 1730-1750 »[920]. Que ces « romans sentimentaux » – même si cette étiquette peut paraître discutable car réductrice – constituent une littérature de « transition » corrobore notre lecture de la complexité scénographique de l'œuvre de Mme de Tencin, cachant sous une scénographie proche de celle de La Princesse de Clèves et du siècle classique une seconde scénographie, bourgeoise, sensible et ancrée dans le XVIIIe siècle. Comme l'écrit Roland Mortier:

> L'examen attentif des faits révèle, on s'en aperçoit, que néo-classique et sensibilité, loin d'être incompatibles, se sont enrichis d'apports mutuels, qu'ils se nourrissent de la même substance qui ne se dissociera qu'après 1825 […].[921]

Chez Mme de Tencin, néo-classicisme et sensibilité sont bel et bien compatibles ; sa singularité est de cacher le bourgeois sous l'aristocratique tout en déployant volontiers une scénographie de la sensibilité qui n'est pas ressentie, alors, comme bourgeoise, mais le sera, un peu plus tard dans le siècle, avec, par exemple, la comédie larmoyante ou les œuvres de Jean-Jacques Rousseau. Ainsi, Pierre-Jean Rémy affirme :

> On y [dans Le Siège de Calais] trouve tous les ingrédients de ce qui a fait la fortune d'un certain type de roman à la fin du XVIIe siècle – la « nouvelle

---

[919] *Ibid.*
[920] *Ibid.*, p. 434.
[921] « 'Sensibilité', 'néo-classique', ou 'préromantisme' ? », *in Le Cœur et la raison, Recueil d'études sur le dix-huitième siècle,* préface de René Pomeau, Oxford, Voltaire Foundation, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, et Paris, Universitas, 1990, p. 294.

> historique », donc – mais il y a déjà, en transparence, une sensibilité qui appartient presque à la seconde moitié du XVIIIe siècle.[922]

D'autres auteurs n'observent pas, dans les œuvres de Mme de Tencin, l'alliance subtile qu'elle réalise entre classicisme et sensibilité, mais la situent tout entière du côté de cette dernière. C'est le cas de Luigi Derla, qui écrit :

> Mme de Lafayette participe d'une certaine tradition artistique et morale et nous livre la vulgarisation d'un idéal éthique qui s'est configuré sur celui de Corneille et des précieux, de Descartes, de Malebranche et, dans une certaine mesure, de La Rochefoucauld ; Mme de Tencin doit être étudiée dans la plus étroite continuité avec les fondateurs d'une autre tradition : celle qui, à l'esprit, à l'éthique et à la culture « classiques » vient opposer le nouvel idéal de la « sensibilité », de la liberté, de l'individualisme en art et dans la vie, fondant les prémisses de la révolution romantique.[923]

Les analyses de Franco Piva dans son article « La sensibilité nei Mémoires du comte de Comminge di Mme de Tencin »[924], se situent dans la lignée de ces propos qui nous paraissent excessifs en ce que leur auteur voit exclusivement en Mme de Tencin une représentante du XVIIIe siècle ; nous pensons que sa particularité est précisément de mêler la tradition classique finissante à l'émergence des Lumières et de la sensibilité.

---

[922] Préface au *Siège de Calais*, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1983, p. II.

[923] *« Mme de Lafayette participa di una certa tradizione artistica e morale e ci dà la volgarizzazione di un ideale etico configuratosi su quello di Corneille e dei preciozi, di Cartesio, di Malebranche e, in certa misura di La Rochefoucauld : Mme de Tencin vuol essere studiata nella più stretta contiguità con i fondatori di un'altra tradizione : quella che allo spirito, all'etica e alla cultura 'classica' viene opponendo il nuovo ideale della 'sensibilità', della libertà, dell'individualismo in arte e nella vita fondando le premesse della rivoluzione romantica. »* (« Saggio sui *Mémoires du comte de Comminges* [sic] *di Claudine de Tencin* », art. cité, p. 79.)

[924] Art. cité.

Il est temps à présent d'observer comment se manifeste dans le texte cette dimension sensible de la scénographie des œuvres. Prenons un exemple dans Le Siège de Calais. Deux personnages masculins, M. de Châlons et milord d'Arundel, y rivalisent de sensibilité :

> Monsieur de Châlons était pénétré de son sentiment ; il parlait avec tant de passion, qu'il ne pouvait s'apercevoir de la surprise où il jetait milord d'Arundel. « Je vous demande pardon, lui dit-il après ce premier transport, de vous avoir interrompu : achevez, s'il vous plaît, de m'instruire ; et avant toutes choses, souffrez que j'ordonne que l'on cherche l'enfant et la femme que vous m'envoyâtes. J'espère qu'ils m'aideront à m'acquitter d'une partie de ce que je vous dois.
>
> « – Que me faites-vous envisager ! s'écria milord d'Arundel. Serait-il possible ? Non, cela ne peut être. Je conçois trop légèrement des espérances, dont ma mauvaise fortune devrait m'avoir désabusé. – Ne craignez point de vous y livrer, répondit monsieur de Châlons ; et pendant qu'on exécutera l'ordre que je viens de donner, achevez de me dire ce que vous jugez que je dois savoir.
>
> « – Je ne suis plus en état de vous parler, répliqua milord d'Arundel ; ayez pitié de mon trouble ; daignez m'éclaircir. »[925]

Dans cette scène, non seulement la sensibilité est mise en relief par le narrateur – M. de Châlons est « pénétré de son sentiment », il parle « avec […] passion », milord d'Arundel a un « transport » –, mais elle est constitutive du discours des personnages – « ayez pitié de mon trouble », dit milord d'Arundel – et, surtout, de leur énonciation : les répliques sont brèves, trahissant l'émotion, les modalités exclamative et interrogative sont utilisées, la première personne est omniprésente, l'injonction également, qui vise à modeler l'interlocuteur sur sa propre sensibilité ; l'énonciation sensible se caractérise aussi par des interruptions (« je vous demande pardon […] de vous avoir interrompu »), par une sorte de pseudo-monologue délibératif qui exclut temporairement l'interlocuteur (« Serait-il possible ? Non, cela ne peut

[925] p. 160.

être. ») et par des « blancs » dans le dialogue, des moments où les personnages ne peuvent plus parler (« Je ne suis plus en état de vous parler »).

Tout de suite après cette scène, milord d'Arundel retrouve son fils, et Mme de Tencin compose alors une sorte de tableau pathétique diderotien avant la lettre, excroissance sensible dans le récit, hypotypose anachronique d'un tableau de Greuze :

> Milord d'Arundel l'écoutait [M. de Châlons], les yeux toujours attachés sur son fils, qu'il serrait entre ses bras, et qu'il mouillait de quelques larmes que la joie et la tendresse faisaient couler. « Je reconnais, disait-il, les traits de sa mère ; voilà sa physionomie ; voilà cette douceur aimable qui règne sur son visage ; voilà ses grâces. » Ces discours étaient accompagnés de mille caresses, qu'il ne cessait de prodiguer à ce fils chéri et si heureusement retrouvé. Il semblait que cet enfant, inspiré par la nature, reconnût aussi son père : il s'attachait à lui ; il voulait lui parler.
>
> Monsieur de Châlons contemplait ce spectacle avec un plaisir que la situation agréable où il était lui-même lui rendait plus sensible.[926]

L'énonciation sensible, qui se cristallise ici dans l'anaphore du présentatif « voilà », se traduit aussi dans des larmes et dans des gestes tendres. L'étymologie de « voilà » redouble l'hypotypose – la scène est moins à lire qu'à voir –, et la présence dans le « tableau » d'un observateur, M. de Châlons, va dans le même sens en figurant un représentant du lecteur censé se délecter du spectacle. Si la scène est sensible, sa scénographie vise surtout à communiquer cette sensibilité au lecteur.

On peut noter aussi dans cet extrait l'emploi de l'adjectif « sensible », non pas dans l'acception active (« capable de sensibilité ») que nous étudions actuellement, mais dans son sens passif (« susceptible d'être ressenti », donc « appréciable », « important », « notable »). L'acception active constitue cependant une connotation du terme – un sens non directement

[926] p. 161.

activé – dans le passage, et introduit dans la description de la scène la caractérisation même de cette scène.

Dans Les Malheurs de l'Amour, c'est avec une énonciation sensible que Pauline raconte l'effet que produit en elle sa première rencontre avec Barbasan :

> Quelle différence de Barbasan à tout ce que j'avais vu jusque-là ! Je ne parle point des grâces de sa figure ; je me flatte que, si elles avaient été seules, elles n'auraient pas fait d'impression sur moi : mais son esprit, son caractère, voilà ce qui me toucha : j'eus le temps de prendre bonne opinion de l'un et de l'autre dès ce premier jour. […]
>
> Je n'eus pas besoin de lire avant de me mettre au lit, comme j'en avais la coutume : un trouble agréable, que je n'avais jamais éprouvé, remplissait mon cœur. La figure de Barbasan se présentait à moi. Je repassais tout ce que je lui avais entendu dire ; je m'applaudissais de penser comme lui : je n'osais m'arrêter sur l'attention qu'il avait eue à me regarder, je n'y pensais qu'à la dérobée. Ma nuit se passa presque entière de cette sorte. Je fus fâchée ensuite de n'avoir pas dormi. Je craignis d'en être moins jolie.[927]

On retrouve dans ce passage la modalité exclamative, le présentatif « voilà » qui actualise l'émotion de Pauline ainsi que le sujet de son émotion, et l'omniprésence des marques de la première personne ; s'associent à ces procédés l'énumération (« Je repassais… je m'applaudissais… je n'osais… je n'y pensais ») et les différences de rythme (on note un contraste entre les propositions où figurent les groupes verbaux qu'on vient de citer, prenant place dans une longue phrase, et les trois dernières phrases, au passé simple, très courtes). Encore une fois, la description de la sensibilité se double d'une énonciation sensible : la sensibilité est à la fois l'objet et le moyen du récit.

En outre, ce passage a significativement lieu après une mise en garde d'Eugénie relative au « fond de sensibilité » qu'aurait, d'après elle, sa jeune protégée :

---

[927] pp. 46-47.

> Gardez-vous comme vous êtes, me disait-elle, le plus longtemps que vous pourrez. Votre père vous aime ; profitez de cette tendresse pour choisir un mari qui vous rende heureuse : votre raison et votre cœur ne parlent encore pour personne ; je voudrais bien que le cœur se tût toujours. Mais je crains qu'il se mêle un jour de vos affaires plus qu'il ne faudrait. Vous avez un fond de sensibilité qui m'alarme pour le repos de votre vie. Vous êtes perdue, mon enfant, si vous trouvez quelqu'un qui sache aimer, et vous persuader qu'il vous aime.[928]

Mme de Tencin fait parler en Eugénie non seulement la voix de la raison dans ce passage argumentatif fortement structuré, mais aussi la voix de la princesse de Clèves, avec ces termes appartenant sans conteste au lexique de Mme de Lafayette : « repos de votre vie ». Ici l'énonciation d'Eugénie s'oppose à l'énonciation sensible de Pauline. Ces lignes forment une amorce à l'extrait que nous venons de citer et au récit tout entier, qu'il situe sous le signe d'une scénographie de la sensibilité en partie assumée par la narratrice Pauline.

Mais, si son argumentation et son lexique peuvent faire d'Eugénie un personnage de Mme de Lafayette, elle est bien aussi un personnage de Mme de Tencin à cause de ce qu'elle invoque pour expliquer son inquiétude : la sensibilité – explication impossible chez un auteur classique, qui parlerait de « passion », notion toute différente, puisque la passion ne s'éprouve qu'en situation, et ne constitue pas un trait de caractère : un personnage ne devient passionné qu'à la faveur d'une rencontre ; un personnage sensible l'est déjà à sa naissance. Voir en Eugénie ou en n'importe quel personnage de Mme de Tencin un pur représentant du siècle classique serait une erreur ; dans ce personnage on retrouve la subtile alliance du classicisme et du XVIIIe siècle.

Pour Eugénie, être sensible est un malheur. Cette idée, qu'on retrouvera à son apogée chez Rousseau (« Ô Julie, que c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible ! », s'exclamera

[928] pp. 44-45.

Saint-Preux dans La Nouvelle Héloïse[929]), en est à ses débuts chez Mme de Tencin[930] ; chez elle, si la sensibilité peut constituer un malheur, elle n'est pas encore, comme elle sera chez Rousseau, le signe simultané de l'appartenance à une élite, transfigurant du coup le malheur en bonheur d'un rang plus élevé. Dans les Mémoires du comte de Comminge, le narrateur écrit :

> […] je voyais Adélaïde à toutes les heures, et quoique je ne lui parlasse pas de mon amour, j'étais sûr qu'elle le connaissait et j'avais lieu de croire que je n'étais pas haï. Les cœurs aussi sensibles que les nôtres s'entendent bien vite : tout est expressif pour eux.[931]

La litote classique, cornélienne (« je n'étais pas haï ») laisse place à la phrase sur les cœurs sensibles qui n'est encore que positive ; cependant, elle contient implicitement en germes tous les malheurs qui vont s'abattre sur le couple formé par les jeunes gens. Contrairement à Eugénie, Comminge n'a pas conscience du malheur que constitue son « cœur sensible » ; c'est sa vie entière qui le lui montre ; et, pour le lecteur, le récit entier donne à cette phrase une dimension causale rétrospective. Ainsi, chez Mme de Tencin, le déploiement de la

---

[929] *Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes, in Œuvres complètes, op. cit.,* t. II, Première partie, lettre XXVI, « À Julie », p. 89.

[930] Paul Van Tieghem, dans son article « Quelques aspects de la sensibilité préromantique dans le roman européen au XVIIIe siècle » (art. cité), a retracé l'historique de la célèbre phrase prononcée par Saint-Preux : il en situe l'origine à l'abbé Prévost, Mme de Tencin et Crébillon : « Cette sensibilité est d'abord un *don fatal,* un triste privilège que certaines natures d'élite ont reçu de la divinité, et qui les prédestine à souffrir plus que les autres. Cette idée commence à se dessiner en France, dans Prévost, dans Mme de Tencin, dans les *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils, donc entre 1730 et 1740 » (pp. 161-162, c'est Paul Van Tieghem qui souligne). Michel Delon en dresse également la généalogie littéraire dans son article « 'Fatal présent du ciel qu'une âme sensible'. Le succès d'une formule de Rousseau » (*in Études Jean-Jacques Rousseau,* 5, 1991, pp. 53-64). S'il ne cite pas Mme de Tencin, il remonte quant à lui jusqu'à Mlle de Scudéry, qui écrit que la tendresse est une « précieuse et rare qualité », un « présent des dieux », Fénelon, qui écrit dans *Télémaque :* « […] sans doute elle [Minerve] lui a fait [à Télémaque] le plus précieux des dons que les dieux puissent faire aux hommes, en lui donnant, avec sagesse, un cœur sensible à l'amitié », et Ninon de Lenclos, qui note dans sa correspondance : « c'est un cruel présent du ciel que l'excès de sensibilité ». Michel Delon affirme que « lorsque Rousseau fait parler Saint-Preux du 'fatal présent du ciel', il s'agit presque d'une citation, ou, du moins, d'une référence à une tradition, plus ou moins consciemment perçue comme telle par le public ». Cette formule servira ensuite de « signe de ralliement de la littérature sensible ».

[931] p. 29.

sensibilité s'accompagne d'une critique de la sensibilité, comme dans les œuvres de l'abbé Prévost[932].

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, on trouve également :

> Madame de Saint-Martin revenait souvent à déplorer les malheurs que causait l'amour aux âmes sensibles ; elle se rappelait les progrès de celui qu'elle avait senti ; elle semblait prévoir, dit-elle, dès les premiers temps, les maux qu'il occasionnerait ; elle l'avait combattu de toutes ses forces, mais vainement ; c'est la vivacité de celui de son amant qui l'avait vaincue.[933]

Il est vrai que cette phrase se situe dans la partie rédigée par Mme de Beaumont peu avant la parution de l'ouvrage en 1776 et donc qu'elle constitue plutôt un écho de la phrase Rousseau.

Les larmes font aussi partie de la scénographie de la sensibilité : « larmes des personnages qui appellent celles des lecteurs », comme l'écrit Michel Delon dans sa préface aux Mémoires du comte de Comminge[934]. Les larmes du co-énonciateur font partie du dispositif scénographique conçu par Mme de Tencin. C'est pourquoi les larmes des personnages sont récurrentes dans ses récits. Ces larmes « coulent »[935], les personnages « fond[ent] en larmes »[936], répandent des larmes[937], voire des « torrents de larmes »[938], leur visage est « couvert de larmes »[939], leur voix est « étouffée […] par [les] larmes »[940], Comminge « arrose de [s]es larmes » les mains d'Adélaïde[941] de même que Mme de Granson « arrosait de ses larmes la main de son mari »[942]

---

[932] Cf. l'article de Richard A. Francis à propos de la critique de la sensibilité chez l'abbé Prévost : « Le *Cleveland* de Prévost : sensibilité ou critique de la sensibilité ? », *in* Franco Piva (ed.), *La Sensibilité dans la littérature française au XVIIIe siècle, op. cit.*, pp. 81-95.
[933] p. 501.
[934] Préface citée, p. 12.
[935] *Mémoires du comte de Comminge,* p. 79.
[936] *Ibid.,* pp. 65 et 69 .
[937] *Mémoires du comte de Comminge,* p. 82 ; *Les Malheurs de l'Amour,* p. 45.
[938] *Mémoires du comte de Comminge,* p. 78 ; *Les Malheurs de l'Amour,* p. 113.
[939] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 480.
[940] *Mémoires du comte de Comminge,* p. 86.
[941] *Ibid.,* p. 93.

et que Pauline va « arroser de [s]es larmes » le corps de Barbasan placé dans un cercueil de plomb[943] ; et M. de Pembrocke est « si ému » qu'il ne peut parler « qu'à travers des sanglots »[944]. Comme l'écrit Paul Van Tieghem :

> […] la principale manifestation de la sensibilité, ce sont les larmes. […] Dans les romans, on a toujours pleuré lorsqu'on avait de bonnes raisons pour cela ; mais on le faisait en général avec discrétion. […] [I]l semble qu'en France c'est à la fin du règne de Louis XIV qu'elles commencent à couler avec plus d'abondance. Mais le fait est net, et se constate dans des pays différents, à partir de 1730 environ.[945]

Nous avons eu l'occasion d'observer quelques occurrences du substantif « sensibilité » et de l'adjectif « sensible » dans l'œuvre de Mme de Tencin. Franco Piva a procédé à un recensement concernant ces deux mots et le substantif « sentiment » :

> […] dans l'œuvre de cet auteur du XVIIIe siècle [Mme de Tencin], on rencontre assez fréquemment le terme de « sensibilité » : si l'on se limite aux œuvres majeures, le terme est présent trois fois dans les Mémoires du comte de Comminge (auxquelles on peut ajouter une occurrence de son antonyme « insensibilité »), quatre (et deux pour « insensibilité ») dans Le Siège de Calais et sept (et une pour « insensibilité ») dans Les Malheurs de l'Amour. […]
>
> Dans les Mémoires du comte de Comminge l'adjectif « sensible » compte huit occurrences et le substantif « sentiment » en compte quinze (dont neuf au singulier et six au pluriel) ; dans Le Siège de Calais, l'adjectif se rencontre vingt-quatre fois et le substantif quarante-et-une fois (dont quinze au singulier et vingt-six au pluriel) ; dans Les Malheurs de l'Amour, l'adjectif apparaît

---

[942] *Le Siège de Calais,* p. 97.
[943] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 148.
[944] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 530.
[945] « Quelques aspects de la sensibilité préromantique dans le roman européen au XVIIIe siècle », art. cité, pp. 169-170.

> seize fois et le substantif trente-neuf (dont vingt-deux au singulier et dix-sept au pluriel).[946]

Si toutes ces occurrences ne sollicitent pas la même acception des termes, ce comptage donne tout de même une idée de leur importance numérique dans les récits de Mme de Tencin, importance qui contribue à la mise en place de la scénographie de la sensibilité. Un passage du Siège de Calais nous montrera le degré que la concentration de ces mots peut atteindre :

> Toutes ces marques de tendresse n'échappaient pas à madame de Granson : malgré elle, le coupable disparaissait, et ne lui laissait voir qu'un homme aimable et amoureux. À mesure que cette impression devenait plus forte, elle le fuyait avec plus de soin ; mais la nécessité d'être dans la chambre de son mari et le droit qu'avait monsieur de Canaple d'y revenir à toute heure lui en ôtaient la liberté. Il est vrai qu'il usait de ce privilège avec tant de ménagement, qu'insensiblement madame de Granson s'accoutuma à le voir.
>
> L'insensibilité que son mari avait pour elle fit alors une impression bien différente sur son esprit ; elle ne pouvait s'empêcher, depuis que monsieur de Canaple en était témoin, de la sentir et d'en être blessée. Ce sentiment, dont elle ne tarda pas à démêler la cause, lui donnait de l'indignation contre elle-même ; mais malgré toute la sévérité de ses réflexions, elle ne put, à quelques jours de là, être maîtresse de sa sensibilité.[947]

La figure dérivative va jusqu'à la maladresse, qui n'est pas ressentie comme telle en raison de l'éloignement des termes et de la reprise du nom « insensibilité » par le pronom « la », mais la première phrase du second paragraphe dit bien que Mme de Granson ne pouvait s'empêcher

---

[946] *« […] nell'opera della scrittrice settecentesca [Mme de Tencin] il termine* sensibilité *s'incontra con una certa frequenza : limitandoci alle opere maggiori, il termine è presente tre volte nei* Mémoires du comte de Comminge *(cui può aggiungersi un'occorrenza del suo contrario :* insensibilité), *quattro (più due per* insensibilité*) nel* Siège de Calais *e sette (più una per* insensibilité) *nei* Les Malheurs de l'Amour. *[…] Nei* Mémoires du comte de Comminge *l'aggetivo « sensible » compare 8 volte e il sostantivo « sentiment » 15 volte (di cui 9 al singolare e 6 al plurale) ; nel* Siège de Calais *l'aggetivo s'incontra 24 volte ed il sostantivo 41 volte (di cui 15 al singolare e 26 al plurale) ; nei* Malheurs de l'Amour *l'aggetivo s'incontra 16 volte ed il sostantivo 39 (di cui 22 al singolare e 17 al plurale). »* (« La *sensibilité* nei *Mémoires du comte de Comminge* di Mme de Tencin », art. cité, p. 146 et n. 17 p.147.)

de sentir l'insensibilité de son mari ! Les deux occurrences du substantif « impression » participent également à la scénographie de la sensibilité dans ce passage ; elles traduisent l'action de l'environnement sur le personnage sensible. La dernière phrase met en lumière l'irrépressible invasion de la sensibilité dans le personnage de devoir que semble – et veut – être Mme de Granson ; c'est en quelque sorte un jalon narratif qui est posé ici et va, entre autres, expliquer sa métamorphose ultérieure, et la fin heureuse de l'histoire. Dans un tel passage on se rend compte que l'éthos de plaisir prend le pas sur l'éthos du devoir.

Ajoutons à la statistique de Franco Piva celle dénombrant les occurrences du verbe « toucher », qui lui aussi, dans son acception abstraite, fait partie du lexique de la sensibilité, qu'il soit conjugué à un mode personnel ou qu'il apparaisse comme participe passé ou présent : on le relève neuf fois dans les Mémoires, vingt-cinq fois dans Le Siège et vingt-huit fois dans Les Malheurs.

Cette scénographie de la sensibilité prend une part active dans la construction de l'illusion, puisqu'elle est directement tournée vers les affects du lecteur. Elle le plonge dans l'univers fictif des récits au point de lui faire éprouver les émotions des personnages, émotions à la fois vives et multiples, et de lui soutirer des larmes[948].

Du goût pour la sensibilité, de l'attrait de l'émotion, de la récurrence des larmes, on peut passer à la propension à la tristesse, voire à l'attirance pour la douleur et les tourments, à l'enfermement narcissique dans de tels états d'âme. Dans ce mouvement on voit poindre le romantisme. L'étude de la topographie des récits de Mme de Tencin va nous montrer que, aussi tôt dans le siècle, ce passage s'effectuait déjà. Dans ces œuvres, la topographie vient

---

[947] pp. 74-75. C'est bien sûr nous qui soulignons.

[948] Précisons que nous ne pensons nullement que cette scénographie de la sensibilité soit due au sexe de l'auteur. Par exemple, nous pouvons aussi la remarquer, bien entendu, dans les récits de l'abbé Prévost, où elle est encore bien plus présente. Nous souscrivons tout à fait aux remarques de Colette Piau, qui dénonce, dans son article « L'écriture féminine ? À propos de Marie-Jeanne Riccoboni », les dangers d'une dichotomie plaçant la sensibilité du côté du féminin et le rationnel du côté du masculin (*Dix-huitième siècle*, 16, 1984, p. 385). Nous ne parlerons pas non plus de « scénographie féminine » pour les récits de Mme de Tencin, tout simplement parce que nous ne pensons pas l'y déceler.

conforter cette scénographie de la sensibilité que nous avons tenté de mettre en évidence, et la dépasse même.

## III. Une topographie préromantique

Nous n'ignorons pas que la notion de « préromantisme » est discutable et discutée. Roland Mortier, par exemple, l'a qualifiée de « concept fallacieux et réducteur » dans son article « Des larmes de la sensibilité aux larmes du sentiment : Baculard d'Arnaud, Diderot, Ballanche »[949]. Cet auteur critique la construction théorique que Paul Van Tieghem a élaborée dans la première moitié du XXe siècle, et qu'André Monglond a synthétisée pour le domaine français, parce qu'elle suppose une césure trop radicale entre classicisme et « préromantisme », croit impossible l'alliance temporaire de ces deux courants et survalorise le romantisme, conçu comme le point d'origine de la littérature moderne. Jean Sgard et Philip R. Stewart la critiquent également, la qualifiant d'« interprétation téléologique »[950].

Nous pensons également que de multiples panachages entre des éléments classiques et des éléments « préromantiques » ont eu lieu ; à notre avis, l'œuvre de Mme de Tencin est précisément un des exemples de ce syncrétisme. Nous utilisons le terme « préromantisme » par commodité de langage, pour désigner tout ce qui, au XVIIIe siècle, préfigure le romantisme du siècle suivant, mais sans sous-entendre que ce préromantisme est incompatible avec des éléments purement classiques, donner une valeur excessive au romantisme dans

---

[949] *In Le Cœur et la raison, Recueil d'études sur le dix-huitième siècle, op. cit.*, p. 312.

[950] « Même si l'on voit paraître encore, de temps à autre, une thèse ou une dissertation sur le caractère 'préromantique' de Cleveland, cette forme d'interprétation téléologique tend à disparaître. » (« Questions sur *Cleveland* », *in Cleveland,* éd. présentée, établie et annotée par Jean Sgard et Philip R. Stewart, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 2003, p. 24). Remarquons que cela n'empêche pas les annotateurs d'indiquer en note, à propos de la phrase : « Il semble que ma tristesse se répande sur la nature entière, et que tout ce qui m'environne s'afflige et s'attendrisse en ma faveur » : « Sans abuser du terme de 'préromantisme', on est en droit de souligner ce rapport affectif avec la nature, aussi bien que le lyrisme discret qui évoque la 'mélancolie douce' du personnage' » (n. 44 p. 1086). En dépit de ses inconvénients conceptuels, indéniables, la notion de « préromantisme » est parfois bien commode à utiliser et possède une certaine pertinence !

l'histoire littéraire, ni croire que « préromantisme » et romantisme se fondent sur une même vision du monde, comme nous aurons l'occasion de le remarquer.

La topographie, écrit Dominique Maingueneau, est le lieu « dont prétend surgir le discours »[951]. Comme on l'a vu, il s'agit d'un lieu composite qui mêle les lieux de l'énonciation fictive et ceux de l'histoire racontée, sans d'identifier exclusivement à l'un d'entre eux, mais en fixant ainsi un cadre général, diffus, dans lequel l'espace diégétique va pouvoir s'inscrire et d'où surgit l'illusion spatiale du récit. Dans les Mémoires du comte de Comminge, le narrateur écrit le récit de sa vie dans un ermitage proche de l'abbaye de « la T… », mais à ce lieu s'associent tous les autres lieux qu'il a parcourus, où il s'est arrêté, où il a été séquestré ; la topographie du récit est constituée par la synthèse de ces lieux.

La majeure partie du récit se passe dans les Pyrénées, qualifiées par Henri Lafon d'« allusives »[952], mais bénéficiant tout de même d'une des rares descriptions de paysage qu'on rencontre dans les récits de Mme de Tencin ; le comte arrive avec son conducteur à l'endroit que son père a marqué pour son exil :

> Nous arrivâmes le troisième jour dans un château bâti auprès des Pyrénées ; on voit à l'entour des pins, des cyprès, des rochers escarpés et arides, et on n'entend que le bruit des torrents qui se précipitent entre les rochers. Cette demeure si sauvage me plaisait par cela même qu'elle ajoutait à ma mélancolie ; je passais les journées entières dans les bois ; j'écrivais quand j'étais revenu des lettres où j'exprimais tous mes sentiments.[953]

---

[951] « Contexte et scénographie », art. cité, p. 189.

[952] *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 297, 1992, p. 258.

[953] pp. 42-43. Martina Bollmann fait remarquer que ce passage « pourrait bien être une des premières apparitions de la montagne dans le roman français » (*Madame de Tencin romancière*, thèse citée, p. 88), s'opposant à Claire-Eliane Engel, qui, dans *La Littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIIIe et XIXe siècles* (Chambéry, Dardel, 1930), n'en relève aucune trace dans la littérature romanesque en France avant *La Nouvelle Héloïse.*

Comme l'ont noté beaucoup de commentateurs[954], il s'agit là de la préfiguration du paysage romantique, dans la mesure où la nature, abandonnant le rôle ornemental où les classiques la cantonnaient le plus souvent, et se faisant « sauvage » et désordonnée, acquiert une fonction plus élaborée : celle de refléter l'état d'âme du héros[955]. Comme l'écrit Luigi Derla :

> [Ce paysage] n'existe que pour que Comminge puisse s'y reconnaître, y projeter sa propre mélancolie, établir entre sa propre nature et celle des lieux une symétrie sentimentale et esthétique […].[956]

Du reste, pour parler des bois environnant le château, Comminge utilisera plus tard l'adjectif possessif « mes »[957], traduisant la relation affective qui s'est établie entre lui et cette nature sauvage. L'emploi du présent de l'indicatif dans le passage cité, où l'on attendrait l'imparfait, à la fois actualise la description et lui fait prendre une valeur éternelle, ainsi qu'à la « mélancolie » du personnage. Il est significatif, à cet égard, que Mme de Tencin se serve du terme « mélancolie » dans un sens tout différent du sens médical qu'il a encore très souvent dans la langue classique[958] et qui est conforme à son étymologie – « bile noire, humeur noire ». Il s'agit ici de ce sentiment fait de tristesse, d'inquiétude et d'abattement, auquel se

---

[954] Par exemple Luigi Derla, dans son article « Saggio sui *Mémoires du comte de Comminges* [sic] *di Claudine de Tencin* » (art. cité), p. 99, Franco Piva, dans « La *sensibilité* nei *Mémoires du comte de Comminge* di Mme de Tencin » (art. cité), pp. 158-159, ou encore Michel Delon dans sa préface aux *Mémoires du comte de Comminge* (préface citée), p. 11.

[955] Il est vrai que Marie-Thérèse Hipp affirme que « le thème des correspondances entre l'état mental et le site naturel envahissait déjà la littérature du XVIIe siècle » (*in Mythes et réalités, Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700), op. cit.*, p. 121), mais les deux seuls exemples qu'elle donne, extraits de *L'Astrée* et d'*Alcidamie* de Mme de Villedieu contredisent quelque peu cette idée d'envahissement. Nous pensons que la nature reflet de l'état d'âme du personnage est bel et bien un *topos* romantique, dont la première expression de grande ampleur est sans doute *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Jean-Jacques Rousseau.

[956] *« [Questo paesaggio] esiste perché Comminges possa riconoscervisi, proiettarvi la propria malinconia, stabilire fra la propria indole e quella dei luoghi una simmetria sentimentale ed estetica […]. »* (« Saggio sui *Mémoires du comte de Comminges* [sic] *di Claudine de Tencin* », art. cité, p. 99.)

[957] « Je me retrouvai encore seul dans mes bois […] » (p. 54).

[958] Et même encore chez Prévost (chez qui l'on trouve les deux acceptions, médicale et psychologique), comme on peut le constater dans cet extrait de *Cleveland :* « Soit que la noire mélancolie dont j'avais été possédé commençât d'elle-même à se dissiper, soit que la tendresse paternelle eût causé une forte révolution de mes humeurs, je m'aperçus que s'il me restait quelque envie de mourir, elle n'était plus si impétueuse et si difficile à modérer » (*op. cit.*, éd. Sgard et Stewart, livre 6, p. 503.) Plus loin, Fanny parle de « l'exhalaison de ces noires

mêle une propension à la rêverie, qu'on retrouvera si fréquemment dans les textes romantiques.

La nature forme une sorte d'écrin autarcique à la sensibilité mélancolique de Comminge ; elle est paradoxalement perçue comme un lieu clos. Comme l'affirme Franco Piva :

> À mesure que le récit progresse, la nature prend la forme d'un hortus conclusus, au sein duquel la sensibilité du héros peut se manifester en toute liberté.[959]

Dans le récit, les lieux clos et engendrant la solitude, à l'image de cette nature, sont multiples : non seulement le lieu de l'énonciation exhibée des mémoires est un ermitage proche de « l'abbaye de la T… »[960], mais au début du récit il va chercher les papiers familiaux à « l'abbaye de R… » ; son père l'envoie en exil à l'endroit dont on a observé la description ci-dessus : il est tenu de demeurer dans ce château isolé, puis dans une de ses tours – un « cachot où [il] ne verra pas même le jour », lui précise son père[961]. De son côté, Adélaïde, devenue Mme de Bénavidès, s'est établie avec son mari dans un château en Biscaye où elle mène « la vie du monde la plus triste et la plus retirée »[962] ; après le duel entre Comminge et Bénavidès, ce dernier tient sa femme captive dans son appartement, et Comminge trouve refuge dans un « couvent de religieux »[963] tout proche du château, qui préfigure La Trappe. Comminge, après avoir appris la fausse nouvelle de la mort d'Adélaïde, va « sans presque

---

vapeurs qui obsédaient depuis si longtemps [s]on âme » (*ibid.*, livre 8, p. 639), et des « vapeurs mélancoliques » lui causant des évanouissements, faute de pouvoir s'échapper de son corps (*ibid.*, livre 9, p. 679).

[959] *« A mano a mano che il racconto progredisce, la natura assume le sembianze dell'*hortus conclusus, *dentro al quale la sensibilità dell'eroe può manifestarsi in tutta libertà. »* (« La *sensibilité* nei *Mémoires du comte de Comminge* di Mme de Tencin », art. cité, p. 158.)

[960] On peut s'interroger sur la signification de l'initiale, les collines percheronnes étant fort éloignées des montagnes pyrénéennes. Cependant, les détails que donne Mme de Tencin sur la vie des moines laissent peu de doutes sur l'identification du lieu. Le choix par Comminge de la règle trappiste, dont la rigueur était connue de tous, insiste sur le plaisir qu'il ressent à souffrir.

[961] p. 45.

[962] p. 55.

[963] p. 67.

[s]'arrêter à l'abbaye de la T… »[964] où, dans ce lieu déjà isolé, il s'isole encore davantage, puisque « tous les jours » il va « dans quelque endroit écarté des bois »[965]. Adélaïde le rejoint dans cette abbaye, et, après la mort de cette dernière, Comminge obtient du père abbé l'autorisation de demeurer dans un ermitage encore plus retiré que le monastère lui-même. C'est que pour Comminge ces lieux sont de délectables prisons. Comme l'affirme Franco Piva :

> On a une première intuition de ce que le lieu fermé offre à Comminge au moment de sa séquestration dans le château du père : ce qui devait être une privation se transforme en une expérience de plénitude […].[966]

Le lieu où le narrateur écrit se charge alors de sens : il a retrouvé en l'abbaye, et plus encore en l'ermitage où il obtient de finir ses jours, un de ces endroits clos et solitaires qui lui plaisent tant, si bien que le lieu de son énonciation exhibée coïncide avec la plupart des lieux de son énoncé. La solitude qui, au début du récit, est conçue comme une punition destinée à effrayer celui qui la subit, est progressivement recherchée et appréciée, parce qu'elle permet au héros de se consacrer entièrement à l'idée de sa passion amoureuse – idée qu'il préfère à sa passion elle-même –, comme en témoigne le récit même que nous lisons, ressassement solitaire de cette passion douloureuse. L'incipit est révélateur de cette réitération mémorielle d'où l'objet de la passion a été évacué pour que ne demeure plus qu'une omniprésente première personne :

> Je n'ai d'autre dessein en écrivant les Mémoires de ma vie que de rappeler les plus petites circonstances de mes malheurs, et de les graver, encore s'il est possible, plus profondément dans mon souvenir.[967]

---

[964] p. 87.
[965] *Ibid.*
[966] *« Si ha una prima intuizione di ciò che il luogo chiuso offre a Comminge al momento del suo sequestro nel castello del padre : quella che doveva essere une privazione, si trasforma in un'esperienza di pienezza […]. »* (« La *sensibilité* nei *Mémoires du comte de Comminge* di Mme de Tencin », art. cité, p. 158.)

Dans cette perspective, La Trappe est totalement vidée de sa dimension religieuse, pour devenir, selon l'heureuse expression de Michel Delon, une « caisse de résonance de [la] sensibilité [de Comminge], lieu où rien ne le dérobe à sa douleur »[968].

Ainsi, avec la topographie des Mémoires du comte de Comminge, la notion de solitude commence à changer de signe : si auparavant elle était perçue, selon la pensée de l'Ancien Testament, comme effrayante et affreuse, voire, d'après saint Augustin, comme une malédiction pesant sur l'homme[969], ici naît l'idée d'une solitude désirée et valorisée qui se développera avec le romantisme. Et, comme ce sera le cas chez la plupart des romantiques, si la solitude acquiert une valeur positive, c'est parce que le héros prend plaisir à souffrir dans l'isolement qu'il s'est créé, comme le montre l'incipit cité, où Comminge souhaite se remémorer le moindre de ses malheurs et où le verbe « graver » prend la signification d'un acte de torture morale que le narrateur s'infligerait. Ces lignes, que Jean Sgard a écrites à propos des Mémoires et aventures d'un homme de qualité[970] de l'abbé Prévost, pourraient tout aussi bien s'appliquer aux Mémoires du comte de Comminge :

> […] ce qui fait le centre [de ce roman], c'est la contemplation d'un certain désespoir, la façon dont une âme sensible peut ressentir la plus grande douleur possible ; et cette douleur est conservée intacte ; la décrire, c'est la revivre.[971]

Au niveau des narrateurs – qu'il soit question de l'« homme de qualité » ou de Comminge –, l'énonciation à laquelle ils s'adonnent montre leur plaisir masochiste plus encore que l'énoncé qu'elle délivre[972].

---

[967] p. 21.
[968] Préface aux *Mémoires du comte de Comminge,* préface citée, p. 13.
[969] Comme le souligne Michel Gilot dans son article « Quelques aspects du sentiment de la solitude au XVIIIe siècle », *in Mélanges offerts à M. le Professeur Frédéric* DELOFFRE, *Langue, littérature du XVIIe et du XVIIIe siècle,* textes réunis par Roger Lathuillère, Paris, SEDES, 1990, p. 624.
[970] *Op. cit.*
[971] *Prévost romancier, op. cit.,* pp. 111-112.

Ces différents éléments tendent à faire de Comminge un héros préromantique. Comme l'écrit Franco Piva :

> […] Amant malheureux, Comminge l'est par excellence, comme le Des Grieux de Prévost, qui lui est un peu antérieur ; mais, à la différence de celui-ci, le héros de Mme de Tencin ne perd pas son temps à un rapport conflictuel avec la société et la morale du temps, mais s'absorbe tout entier dans son exceptionnelle capacité à sentir, et dans sa qualité d'amant malheureux qui le caractérise et le définit en tant que personnage. […]
>
> Victime d'une « fatalité dont il n'est pas le maître »[973], dans l'excès même de son malheur, Comminge trouvera une nouvelle raison d'exister, une espèce de joie qui naîtra non pas de satisfactions externes, mais de la profondeur de sa douleur, dont il fera sa propre nourriture, se transformant en quelque chose qui ressemble beaucoup au héros romantique.[974]

Mais si Comminge préfigure un héros romantique, c'est moins par sa « psychologie » que grâce à la topographie du récit, qui permet à ses états d'âme de se refléter dans le paysage, qui multiplie les lieux clos où la solitude apparaît comme une jouissance parce qu'elle permet de se plonger sans retenue dans la douleur d'une passion malheureuse, et qui, enfin, fait coïncider le lieu de l'énonciation fictive exhibée avec les lieux de l'énoncé qu'elle produit, conférant à l'écriture elle-même le rôle de délectable catalyseur de la souffrance.

---

[972] Rappelons ce qu'écrit l'« homme de qualité » au début du roman de Prévost : « je n'écris mes malheurs que pour ma propre satisfaction » (*Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde,* t. I, Paris, Veuve Delaulne, 1728, p. 1). De même, Cleveland écrira, au milieu de sa narration : « Je ne me lasse donc pas de répéter mon dessein : je continue d'écrire pour nourrir ma tristesse » (*op. cit.*, p. 613).

[973] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 35.

[974] *« Amant malheureux Comminge lo è per eccelenza ; come il Des Grieux di Prévost, che gli è di poco anteriore, anche se, a differenza di quello, l'eroe di Mme de Tencin non si disperde nel difficile rapporto con la società e la morale del tempo, per assorbirsi tutto nella sua eccezionale capacità di sentire, e in quella sua qualità di* amant malheureux *che lo caratterizza e lo definisce come personnagio. […] Vittima di una « fatalité dont il n'est pas le maître » […], nell'eccesso stesso del suo* malheur *Comminge troverà una nuova ragione d'essere, una sorta di gioia che nascerà non più dalle soddisfazioni esterne ma dalle profondità del suo dolore di cui farà il suo stesso nutrimento, trasformandosi in qualcosa che assomiglia molto all'eroe romantico. »* (« La *sensibilité* nei *Mémoires du comte de Comminge* di Mme de Tencin », art. cité, pp. 155-156.)

Les Malheurs de l'Amour offrent également à l'énonciation fictive le cadre d'un couvent, puisque Pauline écrit dans celui où elle a résolu de s'enfermer avec Eugénie, auquel s'agrègent, pour former la topographie du récit, des lieux éclatés entre Paris, où résident les parents de Pauline, Francfort, où Barbasan a fui, l'Aube, où se trouve l'abbaye du Paraclet, et, à la fin du récit, la Gascogne, où se situe la résidence de campagne de M. et Mme d'Hacqueville.

Mme de Tencin place celle qui n'a pas encore prononcé ses vœux et est encore Mlle d'Essei, puis Mlle de Joyeuse, dans l'abbaye du Paraclet, où, au XIIe siècle, Héloïse fut religieuse. On sait que cette abbaye devint, au XVIIIe siècle, un lieu de pèlerinage des âmes sensibles, et on a dans la littérature de l'époque de multiples traductions, reprises ou imitations des lettres d'Héloïse et d'Abélard. Cette correspondance, notamment via Rousseau et sa Nouvelle Héloïse, constitue une des nombreuses racines du romantisme, et il n'est pas anodin de trouver ce lieu chez Mme de Tencin. Celui-ci tisse un lien entre Les Malheurs de l'Amour et les Mémoires du comte de Comminge, puisque c'est au Paraclet qu'Héloïse et Abélard furent tous deux enterrés ensemble – bien qu'ils ne fussent réunis dans le même tombeau que bien après leur mort, en 1779, au moment de la vogue de leur correspondance – comme le furent Adélaïde et Comminge.

C'est précisément lorsqu'on retrouve les provinces du Sud-Ouest de la France qu'on a de nouveau une description de paysage ; celle-ci a lieu après la mort de M. d'Hacqueville :

> Je ne pensai à lui [Barbasan] dans les premiers moments que pour m'affermir dans la résolution d'y renoncer pour toujours. Je trouvais que je devais ce sacrifice à la mémoire de mon mari ; mais ce n'est pas de la solitude qu'il faut attendre un remède contre l'amour. Ma passion se réveilla insensiblement ; la mélancolie où j'étais plongée y contribua encore. Mes rêves se sentaient de la noirceur de mes idées. Barbasan y était toujours mêlé ; j'en fis un où je crus le voir tomber à mes pieds tout couvert de sang ; et lorsque je voulus lui parler, il ne me répondit que ces mots : vous vous êtes donnée à un autre.
>
> Quelle impression ce rêve fit-il dans mon cœur ! Je crus qu'il m'annonçait la mort de Barbasan, et je crus qu'il était mort plein de ressentiment contre moi.

> J'allais porter cette nouvelle matière de douleur, peut-être la plus accablante de toutes, dans un bois de haute-futaie, qui faisait ma promenade ordinaire.
>
> La solitude et le silence qui y régnaient y répandaient une certaine horreur conforme à l'état de mon âme : je m'accoutumai insensiblement à y passer les journées presque entières ; mes gens m'avaient vainement représenté qu'il était rempli de sangliers ; qu'il pouvait m'y arriver quelque accident. Les exemples qu'on me citait de ceux qui y étaient déjà arrivés, ne pouvaient m'inspirer de la crainte. Je trouvais que ces sortes de malheurs n'étaient pas faits pour moi ; et puis, qu'avais-je à perdre ? Une malheureuse vie dont je souhaitais à tout moment la fin.[975]

L'analogie avec le passage extrait des Mémoires du comte de Comminge est frappante : dans les deux cas il est question de « mélancolie », dans les deux cas, le paysage se fait reflet de l'état d'âme du personnage, et cet état d'âme est une profonde tristesse, un accablement qui, pour Pauline, va jusqu'à la tentation suicidaire ; il faut noter à cet égard la force du substantif « horreur » pour désigner à la fois le paysage et l'état intérieur du personnage. Et Pauline, tout comme Comminge, se complaît si fort dans cet environnement « horrible » qu'elle y passe presque tout son temps. Son existence intérieure apparaît plus importante que la réalité extérieure, qu'elle nie (« ces sortes de malheurs n'étaient pas faits pour moi ») : elle ne vit que pour se consacrer, elle aussi, à sa douleur singulière. La solitude, valorisée, lui permet également le ressassement de sa souffrance, et Pauline, meilleure analyste que Comminge, y voit à juste titre une condition favorable à la fermentation et à l'accroissement de sa passion (« […] mais ce n'est pas de la solitude qu'il faut attendre un remède contre l'amour. Ma passion se réveilla insensiblement […] »). Il importe également que la description de ce paysage soit amenée par la relation d'un rêve qui se révélera prémonitoire, en tout cas pour l'épisode montrant Barbasan ensanglanté aux pieds de Pauline. L'état de « mélancolie » et les malheurs qu'elle a traversés paraissent conférer à Pauline un don de prophétie, comme ce sera le cas pour Lucile, la sœur de Chateaubriand, devenue une sorte d'emblème du romantisme, et

[975] p. 143.

dont l'auteur des Mémoires d'outre-tombe écrit : « endormie, elle avait des songes prophétiques »[976].

Il faut toutefois remarquer – et c'est là que la notion de « préromantisme » trouve ses limites les plus flagrantes – que la démarche de Mme de Tencin, comme celle de l'abbé Prévost dans les pas de qui, en la matière, elle semble marcher, se fait à l'inverse de celle de Chateaubriand. Comme l'a remarqué Jean Sgard[977], chez Prévost les motifs qui paraissent – à tort, d'après lui – préromantiques proviennent d'une laïcisation de Pascal et de Malebranche, tandis que Chateaubriand, au contraire, ressuscite la métaphysique chrétienne et place la pensée des deux philosophes catholiques au cœur de son œuvre. Ce que Jean Sgard a dit de Prévost, on peut aussi le dire de Mme de Tencin, en particulier ces lignes :

> De Pascal et de Malebranche, Prévost garde l'idée d'une contradiction fondamentale du cœur humain : fait pour aimer et pour être heureux, l'homme cherche en vain l'amour et le bonheur, et Dieu ne lui a pas donné de consolations à la mesure de cette attente. […] [L]e « dérèglement » de la condition humaine provient d'une disproportion entre le deuil laissé au cœur de l'homme par les grandes passions et la médiocrité des consolations que nous propose la religion.[978]

Il est aisé d'observer combien Comminge, Adélaïde, Pauline sont des êtres qui, bien qu'évoluant dans un univers peuplé de religieux et de religieuses, ne parviennent nullement à trouver la moindre consolation dans la religion, contrairement aux personnages que créera plus tard Chateaubriand. Certains des motifs qui paraissent unir Mme de Tencin ou l'abbé Prévost aux romantiques sont en fait parfois en trompe-l'œil : si l'on trouve dans les œuvres des deux débuts de siècle des points communs, il faut garder à l'esprit qu'ils ne sont pas toujours sous-tendus par une même vision du monde.

---

[976] *Mémoires d'outre-tombe*, édition nouvelle établie d'après l'édition originale et les deux dernières copies du texte avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et des index par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, Livre III, chapitre 6, p. 87.

Comme nous l'avons déjà signalé, certains n'ont pas seulement vu dans les récits de Mme de Tencin, et tout particulièrement dans les Mémoires du comte de Comminge, une œuvre préfigurant le romantisme, mais le premier roman noir[979]. C'est le cas de Marcel A. Ruff, qui prend précisément appui sur la topographie du récit pour l'affirmer :

> Marivaux a mis en circulation le thème inépuisable de la jeune fille amoureuse et persécutée, il a décelé partout la présence du mal, avec une discrétion de forme qui n'a d'égale que l'intempérance de Prévost, lequel se contente d'accumuler à plaisir les noirceurs et les catastrophes. Mais Mme de Tencin complète sa sombre histoire par la plantation d'un décor final si heureusement trouvé qu'il allait devenir presque inséparable du genre.[980]

C'est bien, selon M. Ruff, le lieu de son énonciation exhibée – le cloître, et, plus précisément le lieu de sépulture des religieux d'où émane la confession d'Adélaïde et d'où semble provenir aussi, voix d'outre-tombe avant la lettre, le récit de Comminge – qui tire le récit vers le genre du roman noir, au point d'en presque définir l'archétype. Bien plus tôt, à la première parution des œuvres complètes de Mme de Tencin, son préfacier, Delandine, sans employer bien entendu la même terminologie, se fondait lui aussi sur les lieux des Mémoires du comte de Comminge pour en définir le caractère « sombre » :

> […] l'amour malheureux, chérissant son tourment et ne pouvant le surmonter, se dévouant aux sévères austérités de la pénitence, pour se punir de n'avoir pu se vaincre, portant avec terreur dans l'obscurité du cloître, dans le silence des dortoirs, dans le repos de cellules, et jusqu'au pied des autels, une image trop adorée, ne voyant plus qu'elle dans l'univers, inconnu, abandonné, seul dans la nature avec l'objet de sa passion, faisant retentir les bois, les antres, les rochers

---

977 « De *Cleveland* à *René* : le 'vide du cœur' », *in* Franco Piva (ed.), *La Sensibilité dans la littérature française au XVIIIe siècle, op. cit.,* pp. 97-111.
978 *Ibid.,* pp. 102 et 104.
979 Cf. *supra* pp. 84-85, 88-89.
980 *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne, op. cit.,* p. 24.

> sauvages d'un nom qui cause ses transports et son désespoir, creusant avec activité la fosse funèbre où il espère bientôt cesser de gémir, d'aimer et d'être. […] [Q]uel tableau sublime dans l'effroi même qu'il inspire ![981]

La publication des Mémoires du comte de Comminge conjointement avec le drame de Baculard d'Arnaud et, parfois une Idée de la Trappe[982] ou un Précis de l'Histoire de la Trappe[983] vont dans le sens de cette littérature « sombre ». En 1846, au plus fort de la vogue du « roman noir », l'adjonction aux Mémoires du comte de Comminge d'une Histoire de la Trappe[984] particulièrement sombre engage à une relecture du récit de Mme de Tencin dans la perspective de ce genre à la mode.

Dans Les Malheurs de l'Amour, si l'on poursuit la citation du passage donné ci-dessus, on se rend compte qu'on n'est pas loin non plus du roman noir :

> J'étais restée un soir dans la forêt encore plus tard qu'à l'ordinaire. Dans le plus fort de ma rêverie je me sentis tout d'un coup saisie par un homme qui, malgré mes cris et mes efforts, m'emportait, quand un autre sorti du plus épais du bois, vint à lui l'épée à la main : je profitai de la liberté que leur combat me donnait pour fuir de toute ma force : mes gens, que mes cris avaient appelés, coururent au secours de mon défenseur. J'étais si troublée et si éperdue, qu'on fut obligé de me mettre au lit dès que je fus arrivée.

---

[981] « Observations sur les romans, et en particulier sur ceux de Madame de Tencin », préface citée, pp. xl-xli.

[982] *Mémoires du comte de Comminge, in* [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], *Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge,* drame en trois actes et en vers ; précédé d'un *Discours préliminaire,* suivi des *Mémoires du comte de Comminge,* et de la *Lettre à sa Mère* [par Claude-Joseph Dorat] [et augmenté d'une *Idée de la Trappe* et de la *Lettre de Philomèle à Progné* [par Claude-Joseph Dorat]], La Haye, Gosse et Pinet, 1767 ; *Mémoires du comte de Comminge, in* [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], *Les Amants malheureux, ou Le Comte de Comminge* [précédé des *Discours préliminaires*, d'une *Idée de la Trappe,* et suivi de la *Lettre du Comte de Comminges à sa Mère* et de la *Lettre de Philomèle à Progné* [par Claude-Joseph Dorat]], 4e édition [sic], La Haye, Pierre Gosse junior et Daniel Pinet, 1772.

[983] *Mémoires du comte de Comminge, in* [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], *Le Comte de Comminge, ou Les Amants malheureux,* drame par M. d'Arnaud [précédé de trois *Discours préliminaires* et d'un *Précis de l'Histoire de la Trappe,* et suivi de la *Lettre du Comte de Comminges à sa Mère* [par Claude-Joseph Dorat]], Quatrième édition, Paris, Le Jay, 1768.

[984] *Le Comte de Comminge, ou les Amants malheureux,* suivi de l'*Histoire de la Trappe,* Montereau, T. Moronval, 1846.

> Peu de temps après j'appris que celui qui m'avait secourue avait blessé à mort l'homme qui voulait m'enlever ; mais qu'il l'avait été lui-même d'un coup de pistolet par un autre homme venu au secours du premier ; que mon défenseur avait eu assez de force pour aller sur cet homme ; qu'il lui avait passé son épée au travers du corps, et l'avait laissé mort sur la place ; que ceux qui gardaient, à quelque distance de là, des chevaux et une chaise, apparemment destinée pour moi, avaient pris la fuite.[985]

C'est, là encore, la forêt – sombre, puisqu'il est « tard » – qui donne le ton du passage ; un des assaillants de Pauline sort « du plus épais du bois » ; et la mêlée qui se produit est favorisée par les lieux où elle se déroule. La forêt sombre et épaisse semble être une métaphore d'un mal omniprésent mais invisible. On apprendra peu après que l'instigateur de l'enlèvement raté n'est autre que le beau-père de Pauline, celui qu'elle a failli elle-même épouser, le duc de N…, qui souhaitait s'emparer d'elle pour faire main basse sur ses possessions.

Signalons d'ailleurs que Les Malheurs de l'Amour a été publié en 1849 avec le récit intitulé Les Carbonari de Félix Deriège[986], nouvelle noire par excellence.

Ainsi, la topographie des Mémoires du comte de Comminge et des Malheurs de l'Amour tire ces deux récits vers le romantisme – avec toutes les réserves que nous avons vues en ce qui concerne cette préfiguration parfois fallacieuse –, et certains passages où les lieux montrent au lecteur que le mal est tapi partout les font préfigurer le roman noir. L'illusion spatiale que ces deux récits distillent émane de ce cadre topographique qui mêle « préromantisme » et roman noir.

Nous ne retrouvons pas une telle topographie dans Le Siège de Calais, ni dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre[987]. Dans ces deux récits la

---

[985] pp. 143-144.

[986] *Les Malheurs de l'amour,* par Madame de Tencin, suivis des *Carbonari,* par Félix Deriège, Paris, Gustave Havard, coll. Les romans illustrés anciens et modernes, 1849.

[987] Dans ce récit, néanmoins, l'épisode de l'assassinat manqué de Saint-Martin, à coups de poignard, peut faire penser à un passage de roman noir ; Mme de Beaumont le reprend en le traitant de la même façon grâce au

chronographie semble prendre le pas sur la topographie : revendiqué comme « nouvelle historique » pour ce qui est du Siège de Calais, ou pouvant s'y apparenter pour les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, ils mettent en place non pas une topographie romantique, mais une chronographie classique.

## IV. Une chronographie classique

Dans son article « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », Georges May note que le goût du public, au début du XVIIIe siècle, va vers des intrigues se passant dans des contextes de plus en plus contemporains[988]. Philip R. Stewart écrit lui aussi :

> Ce n'est pas seulement d'un point de vue social, mais aussi d'un point de vue chronologique, que le héros se rapprochait du lecteur. […] Ainsi les décors contemporains, qui, seulement un siècle plus tôt, étaient l'apanage exclusif du genre comique, faisaient partie intégrante du roman de cette période [1700-1750].[989]

Dès 1679, l'abbé de Charnes témoigne de ce goût nouveau dans ses Conversations sur la critique de « La Princesse de Clèves »[990] ; contrairement à Valincour, il ne croit pas que le choix d'une époque contemporaine, pour un roman, en constitue un défaut :

---

discours rapporté de Mme Ilde (pp. 494-497) et au rebondissement, qu'elle ajoute, de la plaie de Saint-Martin qui se rouvre, asperge de sang sa femme, et finit par le faire mourir (pp. 498-499).

[988] « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », art. cité, pp. 168-169.

[989] *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, op. cit.,* p. 18.

[990] *Op. cit.*

> Ce voisinage des temps n'a rien qui choque. Les amours et les intrigues de la cour de Henri II ne nous sont guère plus certainement connues que celles de la cour du roi Jean.[991]

Or, comme on l'a vu[992], Mme de Tencin situe l'action du Siège de Calais entre la bataille de Crécy et le siège anglais, en 1346-1347, et narre des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre qui se déroulent principalement entre le remariage d'Édouard Ier avec Marguerite, en 1299 et la mort de Gaveston en 1312. Mme de Tencin va donc à l'encontre de la tendance du roman du début du XVIIIe siècle en situant ces deux récits à des périodes historiques reculées, et suit plutôt la vogue de l'époque de Mme de Lafayette, même si cette dernière était remontée moins loin dans ses propres récits.

De plus, la chronographie du Siège de Calais et des Anecdotes, qui, telle que la définit Dominique Maingueneau, est le moment « dont prétend surgir le discours »[993], ne nous paraît être ni le Moyen Âge ni l'époque à laquelle vécut Mme de Tencin, mais précisément celle de Mme de Lafayette. Mme de Tencin, sans craindre l'anachronisme, nous décrit les mœurs du Moyen Âge français et la cour d'Édouard II d'Angleterre comme Mme de Lafayette rendait compte du seizième siècle dans La Princesse de Clèves. Beaucoup de commentateurs ont fait remarquer le manque de « couleur locale » dans la façon dont Mme de Tencin restituait le Moyen Âge dans ses récits ; comme l'écrit l'abbé Granet dès l'année de la parution du Siège de Calais :

> Un autre défaut de ce roman [Le Siège de Calais] […], c'est de n'avoir aucun égard au caractères convenables des personnages de la scène, ni aux mœurs de leur temps. L'histoire dont il s'agit ici, est censée s'être passée sous Philippe de Valois. Or, je demande si la métaphysique d'amour était alors connue et usitée, comme elle paraît l'être dans ce livre ? N'est-ce pas encore là un péché contre la vraisemblance ? Tous les seigneurs français du roman paraissent sous

[991] *Ibid.*, pp. 142-143.
[992] Cf. *supra* pp. 158-159 et 162-163.
[993] « Contexte et scénographie », art. cité, p. 189.

> Philippe de Valois aussi galants, aussi raffinés, aussi délicats, aussi voluptueux que sous ce règne.[994]

L'abbé Granet rapproche les seigneurs français du Siège de Calais de ceux de son époque, mais, même si, comme nous l'avons vu, cette opinion n'est pas dénuée de fondement[995], nous pourrions aussi mettre leur galanterie, leur raffinement et leur délicatesse en parallèle avec ceux des personnages de La Princesse de Clèves. L'énonciation des deux récits semble surgir de la même époque, qui précisément met en exergue de telles valeurs. Ces deux récits revisitent l'amour courtois et les actes chevaleresques, et dans cette perspective Mme de Tencin paraît plus fondée à situer son récit au Moyen Âge que Mme de Lafayette ne l'était de le faire dérouler à la Renaissance.

Comme le remarque Henri Coulet à propos de ce même récit, il est possible que « Mme de Tencin transpose dans un passé médiéval très fantaisiste des épisodes de l'histoire moderne » :

> […] le siège de Calais peut être à l'image du siège de Paris par le futur Henri IV, en 1590, ou de l'attaque du faubourg Saint-Antoine par Turenne, en juillet 1652 : ces deux batailles de Paris avaient figuré dans les romans de Mme de Villedieu ou de Courtilz de Sandras […].[996]

Si l'on suit l'hypothèse d'Henri Coulet, Mme de Tencin aurait pu déguiser des événements qui se sont passés pendant le règne d'Henri III sous des apparences moyenâgeuses, comme elle fait travestir ses personnages au sein du récit. C'est pourquoi Le Siège de Calais, malgré la relation d'événements apparemment médiévaux, et malgré sa scénographie à double fond,

---

[994] *Réflexions sur les ouvrages de litérature* [sic], *op. cit.*, t. IX, p. 54.
[995] Cf. *supra* p. 130.
[996] « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, p. 37. Henri Coulet signale en note que le roman de Mme de Villedieu dont il veut parler est *Les Désordres de l'Amour* (1675), et celui qui est attribué à Courtilz de Sandras, *Les Apparences trompeuses ou les amours du duc de Nemours et de la marquise de Poyanne* (1715).

nous donne si clairement une impression de classicisme : non seulement sa chronographie rejoint celle de La Princesse de Clèves, mais même l'époque de l'histoire racontée pourrait ne pas être aussi éloignée de celle du récit de Mme de Lafayette qu'il n'y paraît.

Dans le récit de Mme de Tencin, un passage en particulier aurait pu conduire à une topographie tendant au préromantisme, mais se trouve figé dans la chronographie classique dominante ; on y voit bien de quelle façon la chronographie s'oppose à la topographie et l'emporte sur elle : il s'agit de la rencontre fortuite de M. de Canaple et de Mme de Granson dans le parc de Vermanton, alors que celle-ci cherche par tous les moyens à éviter celui-là après ce qui s'est passé entre eux :

> La veille du jour marqué pour leur départ, il alla se promener dans un bois qui était près du château. Sa promenade avait duré déjà assez longtemps, quand il aperçut madame de Granson, assise sur le gazon à quelques pas de lui. Sans savoir même ce qu'il faisait, il s'avança vers elle. La vue du comte de Canaple, si proche d'elle, la fit tressaillir, et, se levant d'un air effrayé, elle s'éloigna avec beaucoup de diligence. Loin de faire effort pour la retenir, l'étonnement et la confusion l'avaient rendu immobile, et monsieur de Granson, qui le cherchait pour lui faire part des lettres qu'il venait de recevoir, le trouva encore dans la même place, si enfoncé dans ses pensées, qu'il lui demanda plus d'une fois inutilement ce qu'il faisait là.[997]

Les composantes des paysages que nous avons remarquées dans les Mémoires du comte de Comminge et dans Le Siège de Calais sont présentes : même si nous sommes en Bourgogne et non dans le Sud-Ouest de la France, nous retrouvons le « bois », la « promenade » (ce nom étant renforcé par une figure dérivative qui le lie au verbe « se promener ») et surtout des personnages pris dans une rêverie incontrôlée : Mme de Granson n'entend pas M. de Canaple venir, et, dans un effet de parallélisme, ce dernier n'entend pas non plus M. de Granson. Mais ici n'apparaît nul reflet de l'état d'âme des personnages dans le paysage naturel. Le substantif « rêverie » n'est pas utilisé, et, à sa place, le participe passé métaphorique « enfoncé dans ses pensées », intensifié par une construction consécutive, participe beaucoup plus de la langue

classique et pourrait se trouver sous la plume de Mme de Lafayette. Le comportement de Mme de Granson fait également partie de la chronographie classique et de ce que nous avons appelé l'éthos du devoir. Ce que M. de Granson vient dire au comte de Canaple, c'est que « [l]a trêve […] vient d'être rompue entre la France et l'Angleterre »[998] : cette immixtion du contexte historique intradiégétique dans une scène intime parachève la prédominance du temps sur le lieu, de la chronographie sur la topographie.

Paradoxalement, le contexte historique des Malheurs de l'Amour est beaucoup plus proche de celui de la nouvelle historique classique puisque nous sommes avec ce récit sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII : sont évoqués la prise d'Amiens (1597), le carrousel donné place Royale à l'occasion du mariage de Louis XIII avec Anne d'Autriche (1612), Luynes fait connétable en 1621 et la prise de Philipsbourg par le Maréchal d'Estrées en 1634[999].

Avec les Mémoires du comte de Comminge, le contexte est plus flou en raison de la rareté des allusions historiques. Selon Jean Decottignies, les « guerres civiles » qui sont évoquées[1000] seraient les guerres de religion de la fin du XVIe siècle[1001], ce qui situerait l'action du récit dans une proximité historique immédiate avec celle de La Princesse de Clèves, mais pour Martina Bollmann, il s'agit de la Fronde (1648-1653), ce qui ferait dérouler le récit au début du XVIIIe siècle[1002].

---

[997] p. 31.
[998] *Ibid.*
[999] À partir de ces dates, Érik Leborgne parvient à faire une chronologie relativement précise des événements du récit, allant de 1597 à 1670, année à partir de laquelle Pauline rédige ses mémoires – elle a alors une soixantaine d'années. Il met également en relief plusieurs anachronismes mineurs. (« Présentation » citée, pp. 14-17.)
[1000] « […] l'abbé de R…, parent de ma mère, donna avis à mon père que les titres d'où dépendait le gain de son procès étaient dans les archives de l'abbaye de R…, où une partie des papiers de notre Maison avait été transportée pendant les guerres civiles. » (*Mémoires du comte de Comminge*, p. 23.)
[1001] « Introduction » citée, p. 44.
[1002] Les arguments de Martina Bollmann sont très convaincants : « […] les papiers de famille conservés depuis le temps à l'abbaye, ont été établis par le bisaïeul du narrateur, donc environ 50 à 60 ans avant que ne se déroule les événements de l'intrigue romanesque », et pas davantage. « La guerre contre les Turcs en Hongrie a continué après la 'bataille de Saint-Gothard' de 1664, citée par M. Decottignies » jusqu'à la victoire de Peterwaradin en 1716. La mention, « non relevée par M. Decottignies, du 'saint fondateur' de La Trappe [p. 91 des *Mémoires du comte de Comminge*] » montre que le père supérieur du récit n'est pas Rancé, mort en 1700, « après avoir en 1663 instauré les règles austères suivies par Comminge et Adélaïde », mais un de ses successeurs. (Martina Bollmann, *Madame de Tencin romancière*, thèse citée, pp. 104-105.)

Malgré cela, la chronographie de ces deux récits ne nous paraît pas relever du classicisme, en particulier en raison d'une énonciation exhibée à la première personne. Leur chronographie est beaucoup plus ancrée dans le XVIIIe siècle, s'associant avec cohérence à la topographie préromantique que nous avons cru pouvoir y discerner.

Ainsi, dans les récits de Mme de Tencin une scénographie aristocratique ostentatoire semble dominer : un style classique qui ressemble à celui de Mme de Lafayette met en relief des personnages nobles – et l'héroïne bourgeoise qu'est Pauline paraît entachée par son origine roturière ; son milieu est satiriquement décrit et les ridicules de parvenue qu'affiche sa mère sont moqués, comme est signalée l'honnêteté douteuse de son père.

Pourtant, si l'on y regarde de plus près, une scénographie bourgeoise semble affleurer sous cette scénographie aristocratique a priori hégémonique. Ainsi, c'est Pauline la roturière qui prend en charge l'énonciation de l'histoire d'Eugénie, la fille du duc de Joyeuse ; c'est le destin de Pauline qui est tragique, et non celui d'Eugénie. Dans Le Siège de Calais, les nobles doivent se déguiser en bourgeois pour réussir leurs entreprises, et même en adopter les valeurs.

On peut donc affirmer que sous la scénographie aristocratique affichée, Mme de Tencin en camoufle une autre, bourgeoise. Une troisième composante de cette complexe scénographie des récits doit également être mise en lumière : c'est la sensibilité, que de nombreux auteurs ont discernée dans les œuvres de Mme de Tencin. Non seulement nombre de ses personnages peuvent être qualifiés de sensibles, mais aussi dans beaucoup de passages de ses récits une rhétorique de la sensibilité est à l'œuvre. Les termes mêmes « sensibilité », « sensible » et « sentiment » y sont très présents.

Cette scénographie sensible peut être mise en relation avec la topographie « préromantique » des Mémoires du comte de Comminge et Les Malheurs de l'Amour. Cette topographie, bel et bien ancrée dans le XVIIIe siècle, construit une illusion qui se fonde sur des paysages sauvages et désolés, des lieux de malheur où les personnages, solitaires, semblent ne plus faire qu'un avec ce qui les entoure, puisque leur douleur, provenant des décombres de leur passion,

se projette autour d'eux. En revanche, ce qui domine dans Le Siège de Calais et les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, c'est une chronographie classique. Celle-ci contribue à bâtir une illusion qui se rapproche de celle de la nouvelle classique : même si l'action se passe au Moyen Âge, même si l'auteur écrit au XVIIIe siècle, la voix du garant paraît émaner de la même époque que Mme de Lafayette, et plonge le lecteur dans le même univers fictif que celle des cours de la Renaissance recréées par une perception classique du monde.

En analysant la façon dont la scénographie construit l'illusion dans les récits de Mme de Tencin, nous nous sommes penché sur leurs dispositifs énonciatifs. Mais d'autres voix se font entendre dans ces récits, des voix venues d'autres œuvres, qui elles aussi contribuent à construire l'illusion : c'est ce que nous allons observer maintenant.

# CHAPITRE 5 : INTERTEXTUALITE ET TOPOÏ

On a vu[1003] que d'après Françoise Gevrey, le creuset intertextuel et, de manière plus générale, la topique littéraire, où se nourrissent tous les romanciers – et en particulier ceux de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe, qu'elle étudie –, peuvent être considérés comme des vecteurs conduisant à l'adhésion des lecteurs au processus illusionniste. Ce point de vue peut sembler quelque peu paradoxal, puisque dans cette perspective, l'illusion prend appui sur une autre construction illusoire, qui lui préexiste : c'est en quelque sorte une illusion portée au carré. Mais cette vision prend tout son sens et cesse d'apparaître étrange lorsqu'on l'associe à l'autre pan, complémentaire, de la pensée de Françoise Gevrey : le lecteur ne décode pas seulement les romans grâce au monde qui l'entoure, mais aussi grâce à ses précédentes lectures. Ainsi intertextualité et topique se retrouvent en aval comme en amont de l'œuvre. Le lecteur de roman qui rencontre dans celui qu'il tient dans les mains tel motif auquel il a déjà eu affaire au cours de ses lectures se laissera plus volontiers entraîner dans la fiction qu'il induit. Cela ne veut pas dire que les romanciers sont condamnés à la répétition stérile de stéréotypes éculés – qui lasseraient vite leurs lecteurs –, mais que, pour construire l'illusion, ils peuvent ponctuellement prendre appui sur des motifs présents dans le fonds littéraire constitué à l'époque où ils écrivent. Mme de Tencin ne se prive pas de ce moyen de fabriquer l'illusion, et on peut remarquer dans son œuvre à la fois de multiples traces intertextuelles et des passages topiques.

## I. Hypotextes

[1003] Cf. *supra* p. 31.

## 1. Madame de Lafayette

Il ne fait aucun doute que lorsqu'on lit les récits de Mme de Tencin, la première œuvre hypotextuelle qui vient à l'esprit est celle de Mme de Lafayette. On l'a vu, c'est à elle que l'ont comparée bien des critiques dès la fin du XVIIIe siècle[1004], et nous avons cru pouvoir avancer que Mme de Tencin elle-même s'est située par rapport à sa devancière, dans un jeu subtil qui manipule l'éthos[1005], les scènes génériques[1006] et jusqu'aux scénographies[1007] de ses œuvres. Voyons maintenant quelques détails de cette filiation qui nous a semblé assumée pour n'en être que mieux instrumentalisée.

L'intrigue même des Mémoires du comte de Comminge se situe dans la postérité de La Princesse de Clèves : Adélaïde, tout comme la princesse, semble être une héroïne vertueuse poursuivie par un destin qui s'acharne dans l'hostilité. Certains épisodes plus ponctuels de ce récit peuvent également faire penser à la nouvelle historique de Mme de Lafayette, en particulier le passage concernant le portrait d'Adélaïde. On sait que le chevalier de Saint-Odon, au cours d'une promenade, subtilise le portrait qu'Adélaïde porte attaché à un bracelet, ce qui occasionne un duel entre lui et Comminge, dont ce dernier sort vainqueur[1008]. Il parvient donc à lui reprendre le portrait, afin de le rendre à sa propriétaire. Mais, auparavant, il entreprend de le copier – ce qui permet à l'auteur de donner un premier aperçu de ses talents de peintre, dont il se servira plus loin dans le récit :

> Je savais peindre assez joliment ; il s'en fallait cependant de beaucoup que je ne fusse habile ; mais de quoi l'amour ne vient-il pas à bout. J'entrepris de copier ce portrait, j'y passai toute la nuit, et j'y réussis si bien que j'avais peine moi-même à distinguer la copie de l'original. Cela me fit naître la pensée de substituer l'un à l'autre ; j'y trouvais l'avantage d'avoir celui qui avait appartenu à Adélaïde, et de l'obliger, sans qu'elle le sût, à me faire la faveur de

[1004] Cf. *supra* pp. 76-81.
[1005] Cf. *supra* chapitre 2, surtout pp. 122-123.
[1006] Cf. *supra* pp. 129, 153-161.
[1007] Cf. *supra* pp. 195-205.
[1008] pp. 26-28.

> porter mon ouvrage. Toutes ces choses sont considérables quand on aime, et mon cœur en savait bien le prix.[1009]

On peut mettre ce passage en parallèle avec le vol du portrait de la princesse par M. de Nemours :

> Il y avait longtemps que M. de Nemours souhaitait d'avoir le portrait de Mme de Clèves. Lorsqu'il vit celui qui était à M. de Clèves, il ne put résister à l'envie de le dérober à un mari qu'il croyait tendrement aimé, et il pensa que, parmi tant de personnes qui étaient dans ce même lieu, il ne serait pas soupçonné plutôt qu'un autre.[1010]

Dans les deux cas, l'amant dérobe le portrait de la personne qu'il aime et se croit assuré de son impunité (« sans qu'elle le sût » chez Mme de Tencin ; « il ne serait pas soupçonné » chez Mme de Lafayette). Mme de Tencin raffine cependant sur ce thème, puisque dans son récit il y a deux appropriations au lieu d'une – le portrait passe des mains d'Adélaïde à celles de Saint-Odon puis à celles de Comminge –, et qu'en outre ce dernier se livre à une œuvre de falsification. Son hypocrisie dépasse de beaucoup celle de Nemours puisqu'il fait croire à Adélaïde qu'il est pourvu de vertus chevaleresques en lui rendant son portrait alors qu'il ne lui en donne qu'une copie dévaluée et conserve l'original. Cela fait écrire à Érik Leborgne :

> […] Comminge n'a pas l'audace agressive d'un Nemours qui dérobe le portrait de la princesse de Clèves sous les yeux et au milieu d'une assemblée.[1011]

---

[1009] pp. 28-29.
[1010] *La Princesse de Clèves* et autres romans, Paris, Grands textes classiques, 1993, p. 152.
[1011] « Loi morale et inhibition dans les *Mémoires du comte de Comminge* de Claudine de Tencin », art. cité, p. 157.

Et il ajoute en note :

> Le chevalier de S. Odon, « homme d'une jolie figure que quelque aventure de galanterie où il avait réussi avait gâté »[1012], serait plus proche du personnage de Nemours, par sa déclaration impertinente à Adélaïde.[1013]

Notons que M. de Nemours tente, comme le fera Comminge pour accéder à la maison de Bénavidès, de se faire passer pour un peintre lorsqu'il loue un appartement face à la demeure de Mme de Clèves ; un artisan le décrit à Mme de Martigues comme « un homme qui y [dans la pièce dont il ne possède pas la clé] venait quelquefois pendant le jour pour dessiner de belles maisons et des jardins que l'on voyait de ses fenêtres »[1014]. Toutefois, contrairement à Comminge qui est doué de véritables talents à la fois comme peintre et comme dissimulateur, le déguisement adopté par Nemours ne trompe pas son voisin :

> C'est l'homme du monde le mieux fait, ajouta-t-il ; il n'a guère la mine d'être réduit à gagner sa vie. Toutes les fois qu'il vient céans, je le vois toujours regarder les maisons et les jardins ; mais je ne le vois jamais travailler.[1015]

Seul Dom Gabriel parvient à percer le déguisement de Comminge – encore ne le lui dit-il que rétrospectivement :

> […] je trouvai en vous un air et des manières qui démentaient la condition sous laquelle vous paraissiez.[1016]

---

[1012] p. 27.
[1013] « Loi morale et inhibition dans les *Mémoires du comte de Comminge* de Claudine de Tencin », art. cité, n. 15 p. 157.
[1014] *La Princesse de Clèves* et autres romans, *op. cit.*, p. 274.
[1015] *Ibid.*

On peut remarquer que dans les Mémoires du comte de Comminge, on a en quelque sorte l'inverse de la scène de voyeurisme dans laquelle Nemours, à Coulommiers, épie l'intérieur de la demeure de la princesse. Dans le récit de Mme de Tencin, Comminge observe Adélaïde de l'intérieur de son château, à travers une fenêtre, alors qu'elle part faire une promenade :

> […] je la [Mme de Bénavidès] vis enfin un soir passer sous les fenêtres de l'appartement où j'étais pour aller à la promenade ; elle n'avait que son chien avec elle ; elle était négligée ; il y avait dans sa démarche un air de langueur ; il me semblait que ses beaux yeux se promenaient sur tous les objets sans en regarder aucun.[1017]

La scène est, chez Mme de Tencin bien moins riche que dans La Princesse de Clèves, où le circuit des regards est particulièrement complexe, puisque Nemours est observé à son insu par l'espion qu'a détaché M. de Clèves auprès de lui, et qu'il regarde la princesse alors qu'elle est plongée dans l'observation de son portrait à lui[1018]. Au contraire, Mme de Tencin limite de façon ostensible le circuit du regard puisqu'elle insiste sur le fait qu'Adélaïde ne regarde rien. Ce détail signe, semble-t-il, une intertextualité consciente de la part de Mme de Tencin : non seulement sa version retourne la disposition extériorité / intériorité établie par Mme de Lafayette, mais encore elle parodie presque, en les anéantissant, les raffinements auxquels se livrait sa devancière en ce qui concerne les regards des personnages. D'autant qu'il faut aussi relier cet épisode à celui de la fin du récit de Mme de Tencin, qui paraît bien être une autre reprise de la scène de Coulommiers ; c'est alors Adélaïde qui observe Comminge alors qu'il contemple son portrait à elle :

---

[1016] p. 77.
[1017] p. 57.
[1018] *La Princesse de Clèves* et autres romans, *op. cit.*, pp. 253-255.

> Après avoir parcouru plusieurs routes du bois, je [c'est Adélaïde qui parle] le vis dans un endroit écarté, occupé à regarder quelque chose qu'il avait tiré de son sein. Sa rêverie était si profonde que j'allai à lui et que j'eus le temps de considérer ce qu'il tenait sans qu'il m'aperçût : quel fut mon étonnement lorsque je reconnus mon portrait ![1019]

Dans ce passage, Mme de Tencin prend ses distances avec Mme de Lafayette en renversant les rôles féminin et masculin par rapport à l'épisode de Coulommiers – le substantif « sein », appliqué à Comminge, confirmant discrètement sa dévirilisation. Le personnage de Comminge est ici fort éloigné de celui de Nemours.

On peut également noter, avec Henri Coulet, que

> […] Dom Gabriel, parce qu'il ne peut se consoler de la mort de Mme de Bénavidès, va chercher la mort à la guerre en Hongrie comme le chevalier de Guise part à la conquête de Rhodes quand il comprend qu'il ne sera jamais aimé de Mme de Clèves.[1020]

On trouve aussi de nombreuses similitudes entre Adélaïde et la princesse ; parfois elles s'expriment avec les mêmes mots :

> […] si j'ai des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions[1021],

dit la princesse de Clèves à son mari au cours de son célèbre aveu. Et elle affirme à M. de Nemours :

---

[1019] pp. 91-92.
[1020] « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, pp. 40-41.
[1021] *La Princesse de Clèves* et autres romans, *op. cit.*, p. 202.

> […] vous avez vu que ma conduite n'a pas été réglée par mes sentiments[1022].

Adélaïde affirme en écho, à Dom Gabriel, en parlant des liens qui l'unissent à Comminge :

> […] vous avez dû voir que si je n'ai pas été maîtresse de mes sentiments, je l'ai du moins été de ma conduite […][1023].

On a vu cependant que ces propos n'étaient peut-être pas à prendre au premier degré, et qu'Adélaïde tout comme Mme de Clèves paraissaient en fait moins des êtres de devoir que des femmes revendiquant un statut de sujet désirant[1024].

La « nouvelle historique » qu'est Le Siège de Calais est paradoxalement moins riche en motifs intertextuels lafayettiens – comme si le genre que le récit de Mme de Tencin emprunte lui interdisait trop de références au niveau des microstructures du texte. On remarque néanmoins que le couple constitué de Mme de Granson et de M. de Canaple ressemble à celui

---

[1022] *Ibid.*, p. 283.

[1023] p. 80. Dans *Laclos et la tradition, Essai sur les sources et la technique des « Liaisons dangereuses »*, (*op. cit.*, p. 113), Laurent Versini se livre à la généalogie de ces phrases, dont il situe l'origine dans l'œuvre de Mme de Lafayette, non pas dans *La Princesse de Clèves* mais dans *La Princesse de Montpensier* (1662) où le narrateur dit de Chabannes : « S'il ne fut pas maître de son cœur, il le fut de ses actions » (*in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, p. 363). On trouve également, dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** (s.l., s.n., 1732) de Crébillon : « il n'a pas dépendu de moi de vous aimer : les mouvements de mon cœur ne sont pas soumis à la réflexion : mais il dépend de moi d'être vertueuse, et l'on ne cesse pas de l'être malgré soi » (p. 349) ; dans les *Lettres de Mme du Montier à la marquise de *** sa fille, avec les réponses,…* (Lyon, P. Bruyset-Ponthus, 1756) de Mme Leprince de Beaumont : « Nous ne sommes pas maîtres de nos sentiments, mais nous le sommes toujours de nos actions » (t. I, p. 220) ; dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) : « Si l'on n'est pas maître de ses sentiments, au moins on l'est de sa conduite » (Claire à Julie, *in Œuvres complètes, op. cit.,* t. II, Sixième partie, p. 644) ; dans *Les Sacrifices de l'amour ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenay* (Amsterdam et Paris, Delalain, 1771) de Dorat : « Maîtresse de ses actions, l'est-on de son cœur ? » (p. 224) ; enfin, dans *Les Liaisons dangereuses* (1782), c'est la présidente de Tourvel qui s'exclame : « Cet empire que j'ai perdu sur mes sentiments, je le conserverai sur mes actions ».

que composent Mme de Clèves et M. de Nemours. Mme de Granson fuit Canaple en allant à la campagne comme la princesse de Clèves fuit M. de Nemours :

> […] madame de Granson, toujours obligée de voir M. de Canaple, ne pouvait se guérir de son inclination pour lui. Elle résolut de passer une partie de l'été à Vermanton, dans une terre de son mari.[1025]

De même, Mme de Clèves, dans un de ses soliloques, se dit :

> Il faut m'arracher de la présence de M. de Nemours ; il faut m'en aller à la campagne, quelque bizarre que puisse paraître mon voyage […].[1026]

Même si le motif est analogue, il est certain que l'énonciation à la première personne donne plus de force au passage extrait de La Princesse de Clèves. Peu après, dans les deux récits, les hommes que Mme de Granson et Mme de Clèves ont voulu fuir vont précisément se retrouver dans leur voisinage immédiat : M. de Châlons prie le comte de Canaple de venir « dans une terre qu'il avait à une lieue de Vermanton »[1027], tandis que M. de Nemours se rend chez la duchesse de Mercœur, sa sœur, « qui était à la campagne assez près de Coulommiers »[1028]. À la faveur d'une chasse au cerf, M. de Canaple, qui se retrouve « au commencement de la nuit dans la forêt »[1029], décide d'aller dormir dans son appartement chez M. de Granson. C'est également à l'occasion d'une chasse au cerf que M. de Nemours s'égare dans la forêt et parvient jusque dans le château de M. de Clèves. La similitude est frappante, mais la divergence de ce qui suit ne l'est pas moins. Dans La Princesse de Clèves, c'est la célèbre

---

[1024] Cf. *supra* p. 119.
[1025] p. 16.
[1026] *La Princesse de Clèves* et autres romans, *op. cit.,* p. 197.
[1027] p. 18.
[1028] *La Princesse de Clèves* et autres romans, *op. cit.,* p. 198.
[1029] p. 19.

scène de l'aveu, à laquelle Nemours assiste en tant que témoin caché ; dans Le Siège de Calais, c'est l'épisode au cours duquel Mme de Granson et M. de Canaple se retrouvent dans le même lit. Tout se passe comme si Mme de Tencin, non contente de pervertir le genre de la nouvelle historique par une telle entrée en matière, vise à accentuer ponctuellement les analogies avec le récit prototype pour mieux faire saillir ensuite sa différence et tourner en dérision ce qu'on a pu prendre un moment pour son modèle.

Il en va de même pour la fin du récit de Mme de Tencin, qui permet le mariage entre les deux amants après la mort du mari, contrairement à ce qui se passait chez Mme de Lafayette. Pourtant, même si M. de Granson meurt à la guerre et non d'une maladie causée par les infidélités de sa femme, la faute commise par Mme de Granson et M. de Canaple est sans commune mesure avec celle de la princesse de Clèves. En écrivant cette fin heureuse, Mme de Tencin achève de prendre ses distances avec Mme de Lafayette.

Dans Les Malheurs de l'Amour, l'analogie la plus frappante avec La Princesse de Clèves réside dans la scène de l'aveu que Pauline fait à d'Hacqueville[1030]. Néanmoins, l'épisode, chez Mme de Tencin, perd de sa force pour plusieurs raisons. Pauline fait cet aveu avant son mariage, et alors même que les liens amoureux qui l'ont unie à Barbasan sont connus dans le monde : « mes aventures […] ne sont pas ignorées », dit-elle[1031]. D'Hacqueville a ainsi pu les connaître avant qu'elle les lui confesse. C'est surtout le moment de l'aveu qui en change la nature : Pauline a des scrupules à se marier avec d'Hacqueville alors qu'elle a aimé un autre homme avant lui – et l'aime encore – ; elle ne décide de l'épouser que parce qu'elle y est poussée par Eugénie et par le commandeur de Piennes ; ce sont ces scrupules qui la conduisent à lui avouer cet amour. Cette confession se produisant avant le mariage, d'Hacqueville n'en prend aucunement ombrage, bien au contraire :

[1030] pp. 122-124.
[1031] p. 122.

> […] en peignant mon cœur si tendre, si sensible, je ne fis qu'augmenter le désir de s'en faire aimer, et j'en fis naître l'espérance. Le président d'Hacqueville m'écoutait avec une attention où il était aisé de démêler le plus tendre intérêt ; et lorsque je voulais donner à mes folies leur véritable nom, il me les justifiait à moi-même. Toute autre aurait fait ce que j'avais fait, se serait conduite comme moi : il faisait plus que de me le dire, il le pensait.[1032]

L'énonciation constitue une des autres différences qui placent l'épisode des Malheurs de l'Amour à un rang inférieur par rapport à celui de La Princesse de Clèves. Chez Mme de Lafayette, la scène de l'aveu est essentiellement racontée grâce au discours rapporté direct, tandis que chez Mme de Tencin, comme on le voit notamment dans l'extrait cité ci-dessus – mis à part la première partie de la dernière phrase au discours indirect libre –, le dispositif énonciatif ressortit surtout au discours narrativisé. Le lecteur n'a pas accès aux paroles qu'échangent les deux personnages.

En outre, les pages où est mentionné l'aveu, chez Mme de Tencin, ne sont pas vraiment centrées sur lui ; il s'agit plutôt des hésitations de Pauline avant son mariage, des pressions de son entourage, de son amour toujours vivant pour Barbasan et de son dépit à l'idée qu'il ne l'aime plus – l'épisode du retour de l'homme de confiance qu'elle avait envoyé à Francfort pour espionner Barbasan intervient également à ce moment du récit[1033]. L'aveu, qui dans La Princesse de Clèves a tant d'éclat, est utilisé par Mme de Tencin comme un élément narratif mineur concourant, parmi d'autres, à montrer au lecteur que Pauline se marie à contre-cœur. Il est suivi du refus opposé par Pauline à son mari de se plier à ses devoirs conjugaux[1034], dont l'effet ne peut manquer d'être comique, surtout avec la réaction de d'Hacqueville :

> Que me demandez-vous là, madame, s'écria mon mari ! Comprenez-vous le supplice auquel vous me condamnez ? Il se tut après ce peu de mots […].[1035]

---

[1032] p. 123.
[1033] p. 123.
[1034] p. 124.
[1035] *Ibid.*

Le mari obtempère après cette molle protestation, et les restrictions qui lui sont imposées, bien loin d'appartenir à l'univers éthique de Mme de Lafayette, font plutôt penser à un ressort comique de fabliau. La seule chose que d'Hacqueville exige, c'est le silence sur ce refus. Ainsi Mme de Tencin, en reprenant le motif de l'aveu, s'arrange pour le dévaluer et le placer dans un contexte qui ridiculise le personnage du mari[1036].

Pourtant, M. d'Hacqueville meurt de ce qu'il croit être les infidélités de sa femme[1037], après l'avoir accablée de reproches, tout comme M. de Clèves. La situation, dans les deux récits, est similaire : pour les maris, l'aveu des femmes sert à la fois de poison dont ils meurent et d'armes pour leur adresser de vives critiques. Chez Mme de Tencin, cette situation est soulignée par l'enfant que Barbasan a eu avec Hippolyte et que d'Hacqueville croit de sa femme. Ce quiproquo renforce d'une manière qu'on peut trouver appuyée le pathétique de la scène de confrontation entre le mari et la femme. Après la mort de d'Hacqueville, Mme de Tencin diverge encore de la version prototype de La Princesse de Clèves, puisque Pauline pense aussitôt à Barbasan ; elle ne décide d'aller s'enfermer avec Eugénie que parce que Barbasan est mort lui aussi. Comme l'écrit Érik Leborgne :

---

[1036] Lorsque, dans *La Comtesse de Tende*, Mme de Lafayette raconte un épisode analogue, elle le fait de toute autre façon : la comtesse, dans les premiers temps de son mariage passionnément amoureuse de son mari, se voit délaissée par lui, si bien que ses sentiments s'assèchent. Elle tombe alors amoureuse du chevalier de Navarre, qui, quoique lui-même amoureux de la comtesse, se marie avec la princesse de Neufchâtel, intime amie de la comtesse de Tende. Celle-ci, toujours aimée du chevalier, est alors pénétrée de remords à l'idée d'être la cause de la jalousie et du malheur de son amie la princesse, et en même temps jalouse d'elle lorsqu'elle la voit d'humeur joyeuse. C'est alors que le comte aime de nouveau sa femme : « Il se joignit un nouveau tourment à ceux qu'elle avait déjà : le comte de Tende devint aussi amoureux d'elle que si elle n'eût point été sa femme ; il ne la quittait plus et voulait reprendre tous ses droits méprisés. La comtesse s'y opposa avec une force et une aigreur qui allait jusqu'au mépris : prévenue pour le prince de Navarre, elle était blessée et offensée de toute autre passion que la sienne. Le comte de Tende sentit son procédé dans toute sa dureté, et piqué jusqu'au vif, il l'assura qu'il ne l'importunerait de sa vie et, en effet, il la laissa avec beaucoup de sécheresse. » (*La Princesse de Clèves* et autres romans, *op. cit.*, p. 313.)
La réaction du comte de Tende est à l'évidence fort différente de celle du président d'Hacqueville, et ne prête nullement à rire.

[1037] pp. 139-142.

> […] les reproches du président d'Hacqueville ne traumatisent guère la jeune veuve.[1038]

On peut encore citer un autre écho, mineur, entre la nouvelle historique de Mme de Lafayette et Les Malheurs de l'Amour, qui se trouve cette fois dans l'histoire d'Eugénie : les tournois et les vœux que Mlle d'Essei formule pour le succès de La Valette[1039].

Les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre n'échappent pas non plus à l'hypotexte lafayettien, ce qui a fait écrire à Martin Hall un article intitulé « Re-writing La Princesse de Clèves : the Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II »[1040]. Dans cet article, M. Hall indique qu'aussi bien dans les épisodes écrits par Mme de Tencin que dans ceux qui ont été rédigés par Mme de Beaumont, les allusions à La Princesse de Clèves sont évidents, à commencer par l'entrevue entre l'héroïne, Mme de Cornouailles, et son amant, M. de Pembrocke, après la mort du mari[1041]. En effet, bien qu'un amour réciproque lie M. de Pembrocke et Mme de Cornouailles, celle-ci refuse de se marier avec lui ; ce n'est pas, toutefois, chez Mme de Beaumont (nous sommes ici dans la partie qu'elle a écrite), par fidélité envers son mari disparu, mais bien au contraire parce que le comte ne peut se risquer, d'après elle, à une mésalliance avec « la veuve de Gaveston »[1042]. Martin Hall écrit :

> Gaveston, en effet, est presque une caricature de Nemours ; il hérite de tous les traits les plus suspects du héros qui l'a précédé, tandis que Pembrocke est une copie stylisée de Clèves, bien moins nuancé, et tenant davantage à l'amant courtois conventionnel. […] Ce qui distingue l'exploitation que fait Mme de Tencin de cette paire contrastée, c'est l'inversion des rôles habituels : c'est presque toujours l'homme sans charme qui finit comme mari, et le plus attirant

---

[1038] « Présentation » citée, p. 19.
[1039] pp. 91-92.
[1040] Art. cité.
[1041] pp. 534-538.
[1042] p. 535.

> qui prend la place d'un amour perdu et regretté. Par contraste, dans le récit Tencin, l'héroïne se dirige vers un mariage avec l'homme de son désir.[1043]

Il en va de même pour l'héroïne :

> Tencin emprunte les caractéristiques les plus distinctives de la princesse de Clèves et les accentue. Le résultat est une œuvre inachevée et provocante, remplie d'échos évidents à La Princesse de Clèves, mais qui impose à tout auteur désireux de la poursuivre une tâche étrange – celle de mener à son terme un récit dans lequel l'héroïne se dirige vers la figure de Nemours plutôt que vers celle de Clèves.[1044]

Mme de Beaumont s'en acquitta en s'éloignant de l'esprit du récit commencé par Mme de Tencin, en se rapprochant du modèle lafayettien et au mépris de la vérité historique, qui lui offrait, comme l'écrit M. Hall, la possibilité d'un « happy ending »[1045]. Tout d'abord, Mme de Beaumont restaure deux éléments qui étaient absents des parties rédigées par Mme de Tencin : le mariage contraint – l'agrément que Mlle de Glocester donne à Gaveston est présenté comme le résultat d'un chantage affectif, puisqu'elle promet ce mariage à son amie Mme de Saint-Martin à l'agonie –, et l'aversion pour le mari – Mme de Cornouailles connaît avec son mari une vie de plus en plus malheureuse, et après sa mort elle va jusqu'à dire qu'elle ne l'aimait plus. En outre, le personnage historique réel de la veuve de Gaveston se

---

[1043] *« Gaveston, indeed, is almost a caricature of Nemours, inheriting all the most suspect traits of the earlier hero, whilst Pembroke is a stylised copy of Clèves, much less* nuancé, *and more the conventional courtly lover. […] What is distinctive in Tencin's exploitation of this contrasted pair is the reversal of the usual roles : it is almost always the case that the unattractive male will end up as the husband, the more attractive one as the lost and regretted love. By contrast, in the Tencin tale, the heroine is heading towards marriage with the man of her desire.* » (« Re-writing *La Princesse de Clèves :* the *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II* », art. cité, p. 149.)

[1044] *« Tencin takes up some of the most distinctive features of the Princesse de Clèves, and accentuates them. The result is a tantalisingly unfinished piece of work, with clear echoes of* La Princesse de Clèves, *but which imposed a strange task on any completer – to resolve a tale in which the heroine is heading to the Nemours rather than the Clèves figure. »* (*Ibid.*, p. 150.) Il est significatif à cet égard que le « coup de foudre » ait lieu entre Mlle de Glocester et son futur mari Gaveston (p. 436) tout comme il a lieu, dans *La Princesse de Clèves*, entre l'héroïne et M. de Nemours.

[1045] *Ibid.*, p. 151.

remaria, mais Mme de Beaumont préfère la laisser veuve par fidélité, semble-t-il, au modèle de la princesse de Clèves ; elle en fait alors « une héroïne qui se définit en tant que telle par un acte de refus »[1046].

Pour ce faire, Mme de Beaumont agit tout particulièrement sur ce qui était chez Mme de Lafayette l'entretien final entre Mme de Clèves et M. de Nemours :

> En exploitant l'entretien Clèves – Nemours, Beaumont y introduit un changement majeur : elle en fait deux entretiens, le premier avec le frère de l'héroïne (dont le rôle à ce stade approche celui du vidame de Chartres), et le second avec Pembrocke. […] Dans le premier, l'héroïne s'attache à expliquer le passé, dans le second, avec Pembrocke, son avenir est le sujet principal. Cette division met également en lumière la relation fondamentalement conflictuelle qui existe entre les Anecdotes de Tencin et leur suite : le premier dialogue réoriente radicalement le récit Tencin, tandis que le second dessine un nouveau parcours.[1047]

Avec les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, il semble donc bien que Mme de Tencin ait voulu une nouvelle fois prendre ses distances par rapport au modèle lafayettien en inversant les rôles tenus par Clèves et Nemours et en créant une héroïne qui fait un mariage à sa convenance. Au contraire, en poursuivant ce récit, Mme de Beaumont renoue, dans le cadre d'une fidélité caricaturale, avec le prototype de La Princesse de Clèves. Comme elle ne peut atteindre à la perfection de l'original, sa copie paraît gauche et simpliste, d'autant qu'on ne peut éviter de penser qu'elle fait prendre au récit qu'elle complète un tournant tout à fait imprévu.

---

[1046] *« a heroine who is defined as heroine by an act of refusal. » (Ibid.)*

[1047] *« In exploiting the Clèves – Nemours interview, Beaumont makes a major change to it : she splits it into two interviews, the first with the heroine's brother (whose role at this stage approximates to that of the Vidame de Chartres), and the second with Pembroke. […] In the first, the heroine is concerned to explain the past, in the second, with Pembroke, her future is the primary issue. This division also highlights the fundamentally conflictual relationship that exists between the Tencin* Anecdotes *and its completion : the first interview radically re-orientates the Tencin tale, whilst the second charts a new course. »* (*Ibid.*, p. 152.)

Si Mme de Tencin, comme on l'a vu, utilise de façon distancée les références à Mme de Lafayette, celles-ci n'en constituent pas moins, pour le lecteur, des vecteurs le conduisant à entrer plus aisément dans l'illusion des récits. Il retrouve là – fussent-ils légèrement déviés – des motifs familiers avec lesquels il se sent à l'aise, et à partir desquels il peut bâtir l'univers imaginaire que lui suggère la romancière.

Mme de Tencin va utiliser un autre hypotexte, cette fois de façon moins contournée, qui, de même, aidera le lecteur à entrer dans la fiction : celui de l'abbé Prévost.

## 2. L'abbé Prévost

Quelques auteurs ont remarqué que les œuvres de Mme de Tencin étaient plus proches de celles de Prévost, qui fréquentait son salon, que de celles de Mme de Lafayette. C'est le cas, par exemple, d'André Le Breton, qui écrivait, en 1898 :

> Prévost a eu de son vivant beaucoup d'imitateurs et d'imitatrices ; le seul nom à retenir est celui de Mme de Tencin. […] [Dans les Mémoires du comte de Comminge,] l'accent est plus élevé que dans les autres romans de Mme de Tencin ; on croit y entendre un écho affaibli de La Princesse de Clèves. […] Qu'on y regarde de plus près ; même dans les Mémoires du comte de Comminge, on sentira quelque chose de fiévreux qui les [les récits de Mme de Tencin] rapproche plus de Prévost que de Mme de Lafayette.[1048]

Jean Sgard, dans son étude sur l'abbé Prévost, confirme cette proximité :

[1048] *Le Roman au dix-huitième siècle*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1898, et Genève, Slatkine Reprints, 1978, pp. 180-181.

> Parmi les imitateurs immédiats de Prévost, on citera Mme de Tencin, Mouhy, d'Argens, C.-F. Lambert, A. de La Place.[1049]

Mme de Tencin a emprunté à l'abbé Prévost, on l'a vu, le genre du roman-mémoires[1050] ; en installant dans ses récits une scénographie de la sensibilité[1051], elle était également proche de l'auteur de Manon Lescaut. Elle s'est aussi inspirée de certains de ses personnages. Comminge, par exemple, a des traits communs à la fois avec des Grieux et Cleveland. Du premier, Mme de Tencin retient la propension à se lamenter, l'immaturité, l'impossibilité de décider et d'agir efficacement, l'écrasement sous un amour trop grand pour lui ; du second, le plaisir masochiste d'écrire ses malheurs, de « les graver, encore s'il est possible, plus profondément dans [s]son souvenir »[1052]. Comme on l'a signalé[1053], cette phrase fait écho à celle de Cleveland : « Je ne me lasse donc pas de répéter mon dessein : je continue d'écrire pour nourrir ma tristesse »[1054] et à celle de l'homme de qualité : « je n'écris mes malheurs que pour ma propre satisfaction »[1055]. De ces héros prévostiens, Comminge partage la jouissance masochiste du malheur, ce que Luigi Derla a appelé la voluptas dolendi[1056]. Cleveland n'écrit-il pas, dès l'incipit du roman-mémoires :

> Le cœur d'un malheureux est idolâtre de sa tristesse, autant qu'un cœur heureux et satisfait l'est de ses plaisirs. Si le silence et la solitude sont agréables dans l'affliction, c'est qu'on s'y recueille, en quelque sorte, au milieu de ses peines, et qu'on y a la douceur de gémir sans être interrompu.[1057]

---

[1049] *Prévost romancier, op. cit.*, n. 65 p. 74.
[1050] Cf. *supra* pp. 167-168.
[1051] Cf. *supra* pp. 206, 211.
[1052] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 21.
[1053] Cf. *supra* n. 114 p. 217.
[1054] *Cleveland, op. cit.*, p. 613.
[1055] *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde, op. cit.*, t. I, p. 1.
[1056] « Saggio sui *Mémoires du comte de Comminges* [sic] *di Claudine de Tencin* », art. cité, p. 93 ; cf. *supra* p. 120 et n. 41.
[1057] *Cleveland, op. cit.*, pp. 41-42.

Et l'homme de qualité :

> Si les pleurs et les soupirs ne peuvent porter le nom de plaisirs, il est vrai néanmoins qu'ils ont une douceur infinie pour une personne mortellement affligée. Tous les moments que je donnais à ma douleur m'étaient si chers que pour les prolonger je ne prenais presque aucun sommeil.[1058]

Comme l'écrit Annie Rivara :

> […] Mme de Tencin a pu trouver chez Prévost sa thématique du destin négatif qui s'exprime dès l'ouverture de ce roman-mémoires [les Mémoires du comte de Comminge] comme condition en vue de l'écriture, l'amour à première vue et ses malheurs, le « vuide du cœur », la sensibilité « fatal présent du ciel » et cependant source de subtiles joies perverses, une « mélancolie » qui signe l'élection du héros.[1059]

Mme de Tencin emprunte parfois aussi des épisodes à l'abbé Prévost : dans Manon Lescaut, lui aussi nous montre la puissance paternelle s'opposant violemment à toute velléité de résistance du fils. Dans ce roman, après que Manon eut trahi des Grieux avec le fermier général M. de B., il est enlevé sur ordre de son père, dont les laquais se saisissent de lui et le ramènent à la maison paternelle où il est sévèrement réprimandé, puis enfermé, tout comme Comminge[1060].

De même, on a dit que l'épisode du portrait d'Adélaïde que contemple Comminge, observé par la jeune femme elle-même, à la fin des Mémoires du comte de Comminge provenait de

---

[1058] *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde, op. cit.*, t. I, p. 85.
[1059] « Dialogue avec Marivaux, un usage paradoxal des maximes, les *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin », *in Les Genres insérés dans le roman, Actes du Colloque International du 10 au 12 décembre 1992*, textes rassemblés par Monsieur le Professeur Claude Lachet, Lyon, Université Jean-Moulin-Lyon III, C.E.D.I.C. [Centre d'Études des Interactions Culturelles], s.d. [1994], n. 18 p. 214.
[1060] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 46.

Mme de Lafayette[1061], mais l'abbé Prévost a pu être ici une autre source d'inspiration pour Mme de Tencin : en effet dans les Mémoires et aventures d'un homme de qualité, le marquis de Renoncour passe chaque jour de longs moments dans une chambre aux rideaux tirés à contempler la boîte en or renfermant le cœur de Sélima[1062]. Et le marquis de Rosemont voue un culte identique à un portrait de Diana et à des objets lui ayant appartenu[1063].

Certaines autres phrases de Prévost trouvent aussi des échos dans l'œuvre de Mme de Tencin. Ainsi, l'homme de qualité écrit : « Je sors d'une maison illustre, et qui a produit de grands hommes »[1064] ; de même, on lit, dans les Mémoires d'un honnête homme : « J'entrai dans le monde avec tous les avantages de la fortune et de la naissance »[1065]. Le comte de Comminge commence lui aussi ses mémoires en révélant : « La Maison de Comminge, dont je sors, est une des plus illustres du royaume »[1066]. On trouve également, dans l'incipit du Siège de Calais : « Monsieur de Vienne, issu d'une des plus illustres maisons de Bourgogne, n'eut qu'une fille de son mariage avec mademoiselle de Chauvirey »[1067]. Et, dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, lorsque Saint-Martin raconte son histoire : « Je suis de la maison de…, une des plus illustres de Normandie, et qui a eu l'avantage de s'allier plusieurs fois à ses souverains »[1068]. Certes, on trouve ce type de déclarations inaugurales dans la plupart des romans-mémoires de la période, mais on peut penser que la mode en a été lancée par l'abbé Prévost et que Mme de Tencin s'inspire de la source et non de ses imitateurs.

Si le milieu social des protagonistes interdit ce genre de phrases dans Les Malheurs de l'Amour, on peut cependant penser, avec leur préfacier Érik Leborgne, que ce récit a également « par sa violence souvent morbide, […] un modèle prévostien sous-jacent »[1069] :

---

[1061] Cf. *supra* p. 228.
[1062] *Op. cit.,* t. II, pp. 182 sqq.
[1063] *Ibid.,* t. IV, pp. 55-57.
[1064] *Ibid.,* t. I, p. 2.
[1065] *Mémoires d'un honnête homme,* Amsterdam, s.n., 1745, t. I, p. 7.
[1066] p. 21.
[1067] p. 9.
[1068] p. 469.
[1069] « Présentation » citée, p. 11.

> […] au cours de ses démêlées avec sa famille et de ses amours contrariées, l'héroïne voit mourir successivement son père, sa mère, sa rivale Hippolyte, son mari le président d'Hacqueville, pour être enfin témoin de deux morts violentes (Barbasan combattant son ravisseur le duc de N…).[1070]

On peut également penser que quand Pauline s'exclame : « J'irai, s'il le faut, avec lui [Barbasan] dans un désert »[1071], Mme de Tencin fait allusion au désert de Manon Lescaut où l'héroïne trouve la mort.

On sait que l'abbé Prévost, dans Le Pour et Contre, s'est aussi fait le critique des récits de Mme de Tencin[1072], et si les jugements qu'il a émis sur les Mémoires du comte de Comminge et sur Le Siège de Calais sont si contournés, c'est sans doute parce qu'il sent combien sa contemporaine lui est redevable, et peut-être parce qu'il désire laisser entendre que l'original vaut mieux que la copie. Lorsqu'il ne concède aux Mémoires du comte de Comminge que la caractéristique d'être un « livre bien écrit », et prétend que la qualité de l'invention et de la vraisemblance, de même que la peinture de la passion, sont discutables[1073], celles-ci sont si proches de sa propre veine qu'il faut voir en filigrane dans ces remarques la certitude que, partant du même sujet, il aurait fait, quant à lui, non seulement un « livre bien écrit », mais encore un bon livre. Il en va de même lorsque, évoquant Le Siège de Calais, il n'hésite pas dans un premier temps à comparer ce récit à La Princesse de Clèves, pour aussitôt réduire le rapprochement à néant grâce à une série de conditionnelles assassines[1074]. Il ne fait guère de doute que dans l'esprit de Prévost, s'il avait été l'auteur de ce récit, toutes ces conditions que Mme de Tencin n'a pas su remplir, avec lui, eussent été réalisées.

Pourtant, il n'est pas certain que l'hypotextualité ait toujours été du côté de l'œuvre de l'abbé Prévost dans la relation intertextuelle qui unit ces deux auteurs. Ainsi, Marcel A. Ruff affirme :

---

[1070] *Ibid.*, pp. 11-12.
[1071] p. 78.
[1072] Cf. *supra* p. 74-75.
[1073] *Le Pour et Contre…, op. cit.,* t. VII, 1735, p. 292, cf. *supra* p. 74.
[1074] Cf. *supra* pp. 74-75.

> On peut se demander si l'abbé Prévost n'en donne pas le premier témoignage [du retentissement des Mémoires du comte de Comminge] dans Le Doyen de Killerine[1075], où il introduit sans aucune nécessité une scène singulière avec l'enterrement clandestin d'un luthérien chez Monsieur de L*** : cette cérémonie funèbre qui se passe dans un souterrain, à la lumière des flambeaux, pourrait trouver sa source dans l'épisode de la mort du trappiste […].[1076]

Même si dans ce cas précis, c'est Mme de Tencin qui fournit un hypotexte à l'abbé Prévost, nous avons pu constater qu'à bien des occasions c'est elle qui a emprunté des éléments aux œuvres de l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité. La contemporanéité des deux auteurs introduit entre eux une relation intertextuelle d'une autre nature que celle que nous avons pu analyser avec Mme de Lafayette. Mme de Tencin ne cherche pas à prendre de distance avec les œuvres de l'abbé Prévost ; la vogue que celles-ci connaît au moment où elle-même écrit et publie la conduit plutôt à en adopter les codes – la scène générique, la scénographie –, mais aussi certains personnages, certains épisodes, voire certaines phrases. Comme il est à peu près certain que le lecteur de l'époque lisant un récit de Mme de Tencin a déjà lu auparavant un livre de l'abbé Prévost, les emprunts intertextuels que l'auteur des Mémoires du comte de Comminge lui fait permettent à ce lecteur de se glisser plus facilement dans la fiction qu'on lui propose, de mieux se laisser illusionner.

On peut aussi établir une relation intertextuelle entre Mme de Tencin et un autre de ses contemporains, familier de son salon plus encore que Prévost : Marivaux.

## 3. Marivaux

[1075] *Le Doyen de Killerine, histoire morale composée sur les mémoires d'une illustre famille d'Irlande, par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité,* t. I, Paris, Didot, 1735, t. II, La Haye, P. Poppy, 1739, t. III-VI,

Henri Coulet remarque un lien entre La Vie de Marianne et Le Siège de Calais :

> Mlle de Roye évanouie émeut milord d'Arundel[1077] aussi profondément que Mlle Varthon avait troublé Valville.[1078]

Mais la relation intertextuelle s'établit surtout avec Les Malheurs de l'Amour. Nous avons là en effet deux romans-mémoires, deux récits d'apprentissage, et deux couples de personnages qui se ressemblent, d'un côté Marianne et Tervire, de l'autre, Pauline et Eugénie. Comme l'écrit Françoise Gevrey :

> […] l'amie de Marivaux ne put écrire des romans sans tenir compte des apports de La Vie de Marianne, publiée entre 1731 et 1742 […].[1079]

Pour Annie Rivara, la Pauline de Mme de Tencin est une des « sœurs de Marianne » qu'elle étudie[1080], et elle voit de nombreux liens entre le récit de Mme de Tencin et celui de Marivaux :

> Pauline est capable de coquetterie comme Marianne, conseillée par une religieuse, humiliée au couvent, comme elle. Elle peut faire la fortune de son amant comme Tervire. Eugénie est pauvre et de naissance inconnue comme

---

s.l., s.n., 1740. Le premier tome est publié la même année que les *Mémoires du comte de Comminge*, en 1735, au mois d'août.

[1076] *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne, op. cit.,* p. 25.

[1077] p. 119.

[1078] « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, p. 40.

[1079] « Madame de Tencin et *La Vie de Marianne* » *in* Geneviève Goubier (ed.), *Marivaux et les Lumières : L'éthique d'un romancier, Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle avec la collaboration de la Société Marivaux,* Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 59.

[1080] *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, op. cit.*

> Marianne, humiliée, elle aussi, au couvent ; mais elle est noble comme Tervire et condamnée aux malheurs comme elle.[1081]

On peut remarquer également, avec Françoise Gevrey[1082], que Pauline, tout comme Marianne, est une fervente lectrice de romans. Les scènes de première vue, entre Marianne et Valville à l'église, et entre Pauline et Barbasan au théâtre, se ressemblent. Tervire et Eugénie sont toutes deux sacrifiées à leur frère par une mère sans scrupule. Comme Marivaux, Mme de Tencin, dans Les Malheurs de l'Amour, caractérise certains personnages par leur langage : « Pauline a le langage naïf de son extrême jeunesse »[1083] ; Mme de Tencin « prête à une hôtesse d'Allemagne un parler populaire qui rappelle celui de Mme Dutour »[1084].

Henri Coulet fait remarquer que

> […] la cloche qui interrompt un entretien d'Eugénie et de Pauline[1085] avait déjà interrompu – définitivement, puisque Marivaux laissa son roman inachevé – l'entretien de Tervire et de Marianne.[1086]

Mais pour Annie Rivara, Les Malheurs de l'Amour sont en quelque sorte une version négative de La Vie de Marianne :

> En dépit de son pessimisme, Marivaux croit à quelque prise de l'être humain sur sa vie, même sur l'échec, même sur le malheur total comme celui de Tervire. Mme de Tencin dissout, de son analyse sèche, tous les jaillissements que fonde La Vie de Marianne, même sans les accomplir, même sans leur

---

[1081] *Ibid.*, n. 34 p. 97.
[1082] « Madame de Tencin et *La Vie de Marianne* », art. cité, pp. 62-64.
[1083] *Ibid.*, p. 65.
[1084] *Ibid.*, p. 66.
[1085] « La cloche qui l'appelait à l'église ne lui permit pas de poursuivre […] » (p. 51.)
[1086] « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, p. 40.

> laisser libre cours. L'amour n'est, chez Marivaux, jamais mis en cause comme valeur, même si l'anecdote est malheureuse.[1087]

Pauline est une Marianne résolument tournée vers le malheur :

> Si Marivaux n'a pu faire adhérer totalement Marianne à sa réussite, Mme de Tencin fait pleinement adhérer son héroïne à son malheur.[1088]

De même, Eugénie se définit par une rigidité qui lui interdit tout espoir et fait d'elle un personnage essentiellement négatif, contrairement à Tervire :

> Tervire a la mélancolie des êtres sacrifiés, mais elle n'a ni rigidité, ni méfiance devant l'amour.[1089]

Partant des parallèles qu'elle établit entre les deux œuvres, Annie Rivara va jusqu'à parler de dialogue entre les deux auteurs par l'entremise de leurs récits :

> Tel est bien le dialogue entre les deux romanciers : Marivaux démasque le romanesque qui extravague loin du réel, pour laisser voir une force de lucidité qui ne va point jusqu'au désespoir. Mme de Tencin, au contraire, revient au romanesque pour le plier à sa négation.[1090]

---

[1087] *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, op. cit.,* p. 288.
[1088] *Ibid.,* p. 272.
[1089] *Ibid.,* p. 382.
[1090] *Ibid.,* p. 288.

Annie Rivara reprend l'idée d'un dialogue entre les deux auteurs dans son article « Dialogue avec Marivaux, un usage paradoxal des maximes, les Mémoires du comte de Comminge de Mme de Tencin »[1091]. L'intertextualité, ici, ne consiste pas en des emprunts ou en des allusions, mais en un échange d'idées passant par l'insertion de sentences dans le récit, dont les deux auteurs sont particulièrement friands.

On retrouve ici l'idée d'une littérature associative, ainsi que la « sous-scène englobante » de la littérature de salon. On peut imaginer que l'intertextualité entre les deux textes provient de conversations tenues dans le salon de Mme de Tencin entre elle-même et Marivaux au sujet de l'amour et du fait de « parvenir ». Une partie des Malheurs de l'Amour a peut-être été rédigée par Mme de Tencin en réaction à ce qu'elle reprochait au récit de Marivaux. Même si lui aussi fréquentait son salon, il est plus difficile de concevoir une relation de ce type entre Mme de Tencin et l'abbé Prévost, entre lesquels on pense davantage à un rapport de rivalité, comme en témoignent les critiques sophistiquées et ambivalentes de l'auteur de Manon Lescaut. L'œuvre de Mme de Tencin est beaucoup plus proche de celle de l'abbé Prévost, qui de ce fait pouvait se sentir menacé dans la position qu'il occupait au sein du champ littéraire, que de celle de Marivaux, dont, on le sait, les romans n'étaient pas à ses yeux la composante la plus importante de son œuvre.

Toutefois, il faut nuancer les propos d'Annie Rivara qui font peut-être la part un peu trop belle à l'éthos du devoir chez Mme de Tencin. C'est aussi la conclusion à laquelle se range Françoise Gevrey, qui voit dans les récits de Mme de Tencin, non pas la marque du classicisme, mais, tout comme dans ceux de Marivaux, celle des Lumières. Françoise Gevrey insiste en effet sur le fond de critique sociale qu'on trouve dans les récits de Mme de Tencin comme dans l'œuvre de Marivaux : le mariage remis en question, le féminisme prôné, le rôle de l'argent dénoncé[1092]… Mais ces dénonciations, on l'a vu[1093], se font essentiellement, chez Mme de Tencin, dans l'implicite. Ainsi, moins qu'une critique sociale

[1091] Art. cité.
[1092] « Madame de Tencin et *La Vie de Marianne* », art. cité, pp. 64-70.
[1093] Cf. *supra* p. 103.

explicite, il faut voir poindre, semble-t-il, sous l'éthos du devoir qui semble dominant, l'éthos du désir et du plaisir[1094].

La lecture qu'on a tenté de faire de l'éthos du désir et du plaisir chez Mme de Tencin vient éclairer la relation intertextuelle entre les deux œuvres : si nous pensons que la négativité qu'A. Rivara perçoit dans Les Malheurs de l'Amour ne sont qu'un leurre destiné à camoufler ce que l'auteur ne veut dire ouvertement, alors celui-ci rejoint en sous-main l'ouverture optimiste et les « jaillissements » marivaldiens. Les réserves d'Annie Rivara sur le détournement pessimiste de La Vie de Marianne par Mme de Tencin tombent si l'on considère qu'il ne constitue qu'une façade et que le double fond du récit s'ouvre au contraire sur la revendication féminine d'être un sujet désirant. Analogues alors dans leurs élans vers l'optimisme des Lumières, les deux récits ne diffèrent que dans la manière de les montrer : Marivaux le fait de façon directe, en installant dans son récit l'éthos du désir, tandis que Mme de Tencin adopte sa manière toute d'esquive et de feinte.

On peut voir également, entre les deux récits, un rapport intertextuel plus complexe, fondé sur l'analyse que fait Jan Herman de la nature de l'illusion au XVIIIe siècle. On sait que pour lui, l'illusion ne se conçoit plus alors dans un rapport au réel, mais dans un rapport à l'illusion elle-même ; l'illusion devient comme intérieure à l'œuvre[1095] : le roman, écrit-il « intériorise l'opposition fiction / vérité »[1096]. Dans le cadre de cette réflexion, il affirme :

> La Vie de Marianne ne s'appuie pas sur un modèle réellement existant (comme La Religieuse de Diderot, par exemple), mais sur un modèle intérieur. La problématique classique de la copie et de l'original est intériorisée par un jeu de reflets intérieurs à l'œuvre : Marianne est la copie de mademoiselle de Tervire, comme mademoiselle de Tervire est la copie de Marianne. Les deux histoires […] s'authentifient […]. Le fictionnel ne se détache pas sur un fond de réalité mais se mesure par rapport à la fiction elle-même.[1097]

---

[1094] Cf. *supra* p. 117.
[1095] Cf. *supra* pp. 35-36 et pp. 147-148.
[1096] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, op. cit.,* p. 161.
[1097] *Ibid.*, pp. 167-168.

De la même façon, on peut dire que dans Les Malheurs de l'Amour Pauline est la copie d'Eugénie et Eugénie la copie de Pauline, et que, de ce fait, les deux récits s'authentifient. Ainsi, dans le cas présent, l'intertextualité ne fait pas qu'offrir aux lecteurs des points d'entrée plus aisés dans l'illusion, mais va jusqu'à permettre à l'auteur d'opter pour un mode de construction de l'illusion, celui qui l'installe au sein du récit sans référence obligée à la réalité extérieure.

Mais Marivaux et l'abbé Prévost ne sont pas les seuls auteurs contemporains à qui Mme de Tencin a emprunté, Mme de Gomez a également été pour elle, à deux reprises, une source d'inspiration.

## 4. Mme de Gomez

En 1733, Mme de Gomez publie la septième partie de ses Cent Nouvelles nouvelles, parmi lesquelles on trouve « Les Amants cloîtrés »[1098]. L'argument de la nouvelle est le suivant : deux amis très proches, Éralde et Artamont, ont résolu de marier leurs enfants, Victoire et Aronce. Ils les font élever ensemble et font tout pour susciter en eux de l'inclination l'un pour l'autre. Mais un jour un différend très violent oppose les pères, si bien qu'ils renoncent à leur projet tandis que les jeunes gens sont plus amoureux que jamais. Ils se voient en cachette. Aronce ne parvenant pas à décider Victoire à fuir avec lui, il s'enfuit seul et se consacre à Dieu en entrant à La Trappe. Victoire, l'apprenant, se déguise en homme et fuit à son tour pour retrouver Aronce. Elle entre comme novice à La Trappe. Elle ne désire que se consacrer à Dieu aussi saintement qu'Aronce. Mais celui-ci la reconnaît et la dénonce au supérieur afin de la protéger et de se protéger lui-même de la menace que représente sa présence dans ces lieux. Victoire demande au supérieur de la faire conduire dans un couvent de femmes aussi austère que La Trappe. Les deux jeunes gens donnent alors toutes les preuves de leur ardente

[1098] Septième partie, Paris, Veuve Guillaume, 1733, pp. 127-204

vocation. Les pères, émus, se réconcilient, et veulent reprendre leurs enfants, mais c'est impossible car leur vocation est trop ferme.

On reconnaît bien entendu dans ce récit nombre d'éléments appartenant aux Mémoires du comte de Comminge – la brouille des pères, la proposition de fuite de l'amant, son entrée à La Trappe, le travestissement de l'amante suivie de sa propre entrée au monastère – et, même si le début et la fin diffèrent, il est difficile de penser que Mme de Tencin ne s'est pas inspirée de la nouvelle de Mme de Gomez parue deux ans avant son récit.

Nous avons déjà évoqué[1099] l'autre œuvre de Mme de Gomez à laquelle Mme de Tencin a pu emprunter des éléments, il s'agit de l'Histoire d'Eustache de Saint-Pierre et de Béatrix de Guines au Siège de Calais sous le règne de Philippe de Valois, roi de France et de Navarre, en 1346 et 1347[1100], parue en 1737. Si Mme de Tencin traite l'épisode du siège de Calais de façon assez différente, en se montrant bien plus habile tant au niveau de la narration qu'en ce qui concerne l'utilisation du contexte historique, il n'en reste pas moins que Mme de Gomez a pu lui fournir l'idée de ce contexte.

Examinons à présent d'autres hypotextes possibles, qui fournissent aux récits de Mme de Tencin non pas des éléments structurants comme ce peut être le cas avec les intertextes que nous avons étudiés jusqu'à présent, mais plutôt des motifs de détail. Ceux-ci n'en constituent pas moins, cependant, pour le lecteur, des points d'entrée dans l'illusion.

## 5. D'autres hypotextes

On peut noter, dans les récits de Mme de Tencin, des allusions aux œuvres de Corneille. Dans les Mémoires du comte de Comminge, l'hypotexte du Cid (1636) semble présent : les deux pères de famille, Comminge et Lussan, peuvent en effet faire penser aux personnages de Don

[1099] Cf. *supra* pp. 159-160.
[1100] *Op. cit.*

Diègue et de Don Gomès à cause de la rivalité qui règne entre eux et de leurs enfants qui s'aiment. Dans Les Malheurs de l'Amour, le nom même de l'héroïne, Pauline, a évidemment des connotations cornéliennes. Mme de Beaumont poursuit ces allusions dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre et hisse Pembrocke à la hauteur d'un personnage de Corneille en lui faisant dire à Mme de Cornouailles : « la reine et les principaux seigneurs se sont unis et confédérés contre le roi et contre votre époux, unique objet de leur fureur »[1101], écho possible à « Rome, unique objet de mon ressentiment » d'Horace (1640).

Dans ce même récit, si Hippolyte est aussi un personnage cornélien, il est surtout racinien, et l'on peut encore penser à Phèdre (1677) lorsque Mlle d'Essei s'écrie, face à Mme du Paraclet : « Eh, madame […], il a vu mon désespoir, il m'a vue mourante à ses pieds sans en être ému »[1102].

L'intertexte de Roméo et Juliette (1594) de Shakespeare ne semble pas être très loin non plus des Mémoires du comte de Comminge. Nous y retrouvons le thème des deux familles ennemies et des deux jeunes gens qui tentent de s'affranchir en vain de cette haine pour pouvoir s'aimer. Et ce n'est que la mort qui évite à Juliette d'épouser elle aussi un homme qu'elle déteste, le comte Paris. La fin du drame de Shakespeare, si elle est plus sanglante, a également lieu autour du tombeau de l'héroïne.

Pour rester dans le domaine théâtral, on peut noter que l'entrevue entre Mme de Granson et le roi et la reine d'Angleterre dans Le Siège de Calais[1103] n'est pas sans rappeler le trio de personnages que forment, dans Les Juives de Robert Garnier[1104], Amital, la mère de Sédécie, Nabuchodonosor, le roi de Babylone victorieux qui détient ce dernier prisonnier et veut le faire mourir et la reine son épouse. Mme de Tencin présente d'abord Édouard comme un tyran aussi orgueilleux et sanguinaire que le roi chaldéen, enfermé dans le cercle vicieux de sa cruauté :

---

[1101] p. 515.
[1102] p. 103.
[1103] pp. 208-211.
[1104] Paris, Mamert-Patisson, 1583, et *in Les Juives, Hippolyte,* texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Les Belles Lettres, 2000.

> Édouard, avec toutes les qualités qui font les héros, n'était pas exempt des faiblesses de l'orgueil. La démarche de madame de Granson, en lui rappelant les cruautés où il s'était abandonné, l'irritait encore ; et, la regardant avec des yeux pleins de colère : « Avez-vous cru, lui dit-il, désarmer ma vengeance en venant la braver ? Vous mourrez, puisque vous voulez mourir, et cet audacieux qui a osé me tromper mourra avec vous. »[1105]

Puis la reine arrive, et c'est par son entremise, comme dans la pièce de Robert Garnier, que les demandes de clémence vont pouvoir se frayer un chemin. À l'acte II des Juives, Amital adresse ses prières à la reine de Babylone, puis, à l'acte III, cette dernière croit obtenir auprès de son mari la vie sauve pour Sédécie. De son côté, Mme de Granson fait preuve de grandeur d'âme en se proposant au supplice à la place de son amant tout comme Amital a désiré mourir en remplaçant son fils. Néanmoins le parallèle s'arrête là, puisque Édouard cède réellement aux exhortations de la reine, tandis que Nabuchodonosor fait subir à Sédécie un supplice pire que la mort en égorgeant ses enfants devant lui avant de lui crever les yeux.

De Mme de Villedieu, Mme de Tencin ne retient pas seulement une certaine façon d'utiliser l'histoire[1106]. Elle se souvient aussi du titre Les Désordres de l'Amour[1107], à propos duquel Micheline Cuénin note :

> Conséquences politiques désastreuses de la passion, tel est le sens, en général mal compris, du mot « désordres », dans ce titre célèbre dont la trouvaille première revient à Mme de Villedieu, mais qui fut par la suite surexploité avec une autre signification.[1108]

---

[1105] p. 208.
[1106] Cf. *supra* pp. 155 sqq.
[1107] Paris, Claude Barbin, 1675, et édition critique par M. Cuénin, Genève, Droz, collection Textes littéraires français, 1970.
[1108] « Notice » *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, p. 1499.

Il semble bien que Mme de Tencin fasse partie de ceux qui ont « surexploité » le titre, et le remplacement de « désordres » par « malheurs » montre assez qu'elle lui donne une autre signification que l'originelle. Peut-être, du reste, est-elle passée par la déformation que Catherine Bernard avait donnée, avant elle, au syntagme, en intitulant elle aussi une œuvre Les Malheurs de l'amour[1109].

Dans la deuxième partie des Désordres de l'Amour, intitulée « Qu'on ne peut donner si peu de puissance à l'amour qu'il n'en abuse », une partie de l'histoire rappelle celle de Mme de Granson et de Canaple : le marquis de Termes, tué à Jarnac, laisse sa veuve en position d'épouser Bellegarde qu'elle aime depuis longtemps. Le mariage se fait, mais là s'arrêtent les similitudes avec Le Siège de Calais, puisque la famille s'étant opposée au mariage, le couple est obligé de fuir en Savoie, où il se désunit peu à peu, jusqu'à la disgrâce et la ruine de Bellegarde.

Dans ce que Catherine Bernard conçut sans doute à l'origine comme un cycle de nouvelles dont seule la première parut[1110], on trouve une rivalité amoureuse entre deux amies, Éléonor et Matilde, dont l'objet est le jeune duc de Misnie, et qui a pu inspirer Mme de Tencin lorsqu'elle raconta la rivalité entre Mlle d'Essei et Mlle de Magnelais dans son œuvre homonyme. Mais, contrairement à ce qui se passe dans le récit de Mme de Tencin, dans celui de Catherine Bernard, Matilde fait l'aveu de son amour pour le duc de Misnie à Éléonor[1111], et leur amitié peut renaître[1112] ; le personnage de Mlle de Magnelais est beaucoup plus noir que celui de Matilde.

---

[1109] *Les Malheurs de l'amour, Première nouvelle : Éléonor d'Yvrée,* Paris, Michel Guérout, 1687, et *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.,* pp. 929-960.
[1110] *Ibid*.
[1111] *Ibid.,* p. 944.
[1112] *Ibid.,* p. 945.

On trouve également, dans l'Histoire d'Hipolyte, comte de Duglas, de Mme d'Aulnoy[1113], une situation qui rappelle celle dans laquelle se trouvent Eugénie puis Pauline : Julie, qui croit Hipolyte marié, veut épouser Bedfort, comme Eugénie, croyant La Valette marié, épouse Blanchefort, et comme Pauline, pensant que Barbasan ne l'aime plus, se marie avec d'Hacqueville. C'est, dans les trois cas, l'amour-propre blessé qui triomphe ; ainsi Julie s'écrie : « je sacrifierai mon repos à mon amour-propre »[1114]. Il s'agit là d'une sorte de condensé des réflexions de Pauline à l'issue desquelles elle consent à devenir la femme du président d'Hacqueville :

> Je crus qu'on craignait de ma part quelque trait de passion, pareil à mon voyage de Francfort. Je voulais ôter à mon ingrat une crainte si humiliante ; je voulais, quelque prix qu'il pût m'en coûter, le convaincre qu'il n'était plus aimé : je me figurais encore qu'il sentirait ma perte dès qu'elle deviendrait irréparable. Voilà ce qui me déroba la vue du précipice où j'allais me jeter, et qui m'arracha le consentement qu'on me demandait.[1115]

On observe d'autres échos entre cette œuvre de Mme d'Aulnoy et les récits de Mme de Tencin ; ainsi Hipolyte découvre Julie dans un couvent, où il réussit à s'introduire en se déguisant en artiste peintre venu faire le portrait de l'abbesse, tout comme Comminge se travestit en peintre pour pouvoir pénétrer dans la demeure de Bénavidès et y voir Adélaïde, ou encore comme milord d'Arundel, dans Le Siège de Calais, se mêle à des gens venus porter des meubles à Mlle de Roye afin de s'introduire dans le couvent où elle est enfermée. Plus tard dans le roman de Mme d'Aulnoy, Julie se déguise également en pèlerin, comme dans les Mémoires du comte de Comminge Adélaïde se travestit en homme pour pouvoir se faire trappiste.

---

[1113] Paris, L. Sevestre, 1690, et édition avec introduction en anglais et en français par Shirley Jones-Day, Londres, Institute of Romance Studies, coll. Romance texts, Women Writings, 1994.
[1114] *Ibid.*, p. 74.
[1115] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 123.

En ce qui concerne Les Malheurs de l'Amour, on peut aussi faire le rapprochement avec Les Confessions du comte de ***, lorsque, à la fin de la première partie, Duclos fait la description de M. et Mme Ponchard :

> M. Ponchard avait achevé de gagner à Paris un million d'écus, et sa femme y avait apporté un million de ridicules. Elle n'était plus occupée qu'à s'enrichir encore de ceux des femmes de conditions : mais elle n'en saisissait pas les grâces qui seules les font pardonner à celles-ci.[1116]

Ou encore :

> Quoiqu'elle [Mme Ponchard] tirât son orgueil de la fortune de son mari, elle rougissait de sa personne.[1117]

Ces lignes, écrites par un autre familier du salon Tencin, pourraient fort bien s'appliquer aux parents de Pauline, et Mme de Tencin a pu s'en inspirer.

À propos du même récit, Érik Leborgne note aussi que

> [l]'union des parents de Pauline (« Ils joignirent, par leur mariage, des richesses à des richesses »[1118]) peut se lire comme une citation presque exacte

[1116] *Les Confessions du comte de ***, écrites par lui-même à un ami,* Amsterdam, 1741, et édition critique avec introduction et notes par Laurent Versini, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. Société des textes français modernes, 1969, p. 94.
[1117] *Ibid.*, p. 95.
[1118] *Les Malheurs de l'amour,* p. 37.

> du mariage bourgeois tel que l'a défini Furetière (« Marier un sac d'argent avec un autre sac d'argent »[1119]).[1120]

> Cette allusion, présente dans les premières lignes du récit de Mme de Tencin, est une façon d'exhiber le milieu social de la famille de Pauline, et met en place dès l'incipit la scénographie bourgeoise que nous avons pu déceler dans ce récit[1121].

On croit savoir qu'à l'origine du Siège de Calais se trouve un défi lancé dans le salon de Mme de Tencin[1122], celui de faire commencer un récit « à peu près où les autres finissent »[1123]. Toutefois, au-delà de cette anecdote qui revêt peut-être un caractère légendaire, Mme de Tencin a pu s'inspirer d'une nouvelle de Scarron significativement intitulée « L'Adultère innocent »[1124], et dans laquelle un personnage nommé (aussi !) Eugénie couche avec don Louis son beau frère en croyant se trouver avec son mari don Sanche. Mais, contrairement au comte de Canaple lorsqu'il est dans la même situation avec Mme de Granson, don Louis dupe intentionnellement Eugénie, allant même jusqu'à contrefaire la voix de don Sanche. Signalons que la chaîne intertextuelle remonte plus loin encore, puisque Lucie Picard signale dans sa notice que la source de Scarron est la nouvelle espagnole « Al Fín se paga todo » de María de Zayas y Sotomayor (1590-1661)[1125]. Les cinq nouvelles de Scarron qui composent le recueil sont en effet inspirées – et parfois même traduites – de nouvelles espagnoles.

Henri Coulet ajoute encore d'autres maillons à cette chaîne intertextuelle en remontant jusqu'à l'Antiquité :

---

[1119] *Le Roman bourgeois, ouvrage comique*, Paris, Billaine, 1666, et édition présentée, établie et annotée par Jacques Prévot, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 47.
[1120] « Présentation » citée, p. 14.
[1121] Cf. *supra* pp. 202-204.
[1122] Cf. *supra* p. 127.
[1123] Abbé Antoine S[abatier] de Castres, *Les Trois Siècles de la Littérature française, op. cit.,* t. III, p. 371.
[1124] *In Les Nouvelles tragi-comiques*, Paris, Antoine de Sommaville, 1656, et *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, pp. 246-275.
[1125] *Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, n. 3 p. 1317.

> Le thème de l'adultère innocent remonte au moins à la fable d'Amphitryon (Alcmène reçoit dans sa couche Jupiter en croyant y recevoir son mari). Dans les versions modernes, la femme révèle involontairement l'adultère à son mari, par des remarques, quelquefois comiques, sur son comportement nocturne ; tantôt le mari cache la vérité à sa femme et renonce à poursuivre le trompeur, pour ne pas se ridiculiser (c'est le cas dans la seconde nouvelle de la troisième journée du Décaméron de Boccace, 1352, et dans la troisième des Cent Nouvelles nouvelles, 1432, où l'aventure arrive à trois maris par le fait de trois cordeliers) ; tantôt le mari a l'imprudence de découvrir à sa femme la vérité et l'histoire finit tragiquement par la mort de la femme et celle du mari : dans la vingt-troisième nouvelle de L'Heptaméron de Marguerite de Navarre (1559), la femme honteuse se donne la mort et tue involontairement son nouveau-né dans son agonie, le mari est tué par le beau-frère qui croit qu'il a assassiné son épouse et qui vient la venger ; dans la Continuation de Don Quichotte par Avellaneda (1614), aux chapitres 15 et 16 du livre VI (conte du riche désespéré), le mari tue sa femme et son fils et se tue lui-même.[1126]

Marylou Gramm appelle l'attention sur une autre référence intertextuelle possible[1127] pour les Mémoires du comte de Comminge : celle du récit du retour de Martin Guerre. Il s'agit, on le sait, d'un fait divers qui s'est déroulé dans les années 1540, qui s'est ensuite transmis à la fois oralement et grâce à de nombreux récits écrits – comme le remarque Natalie Zemon Davis dans The Return of Martin Guerre[1128] –, et qui était encore fort célèbre à l'époque de Mme de Tencin. Ce récit met en cause la capacité d'une personne à reconnaître son mari après une longue séparation, de même que, dans les Mémoires du comte de Comminge, le comte ne parvient pas à reconnaître Adélaïde lorsqu'ils sont réunis à La Trappe. Dans le récit de Martin Guerre, la copie (l'imposteur) est plus aimée que l'original (le mari) ; dans le récit de Mme de Tencin, Comminge paraît plus amoureux du portrait d'Adélaïde que de celle-ci. Il faut également noter que la patrie de Martin Guerre est les Comminges, et qu'après son départ du village il s'arrête à Foix, autre point commun avec les Mémoires, puisque le père veut marier

---

[1126] « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, p. 46.
[1127] *Penelope's Retreat : Dialogic Authorship in Early Eighteenth-Century Novels*, thèse citée, n. 69 pp. 225-226.
[1128] Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 1983, p. vii. Natalie Zemon Davis indique que deux livres ont été écrits immédiatement après l'affaire, dont l'un par le juge de la cour qui a statué sur elle ; des commentaires multiples ont été formulés par les contemporains, dont Montaigne ; les siècles suivants ont vu l'histoire racontée à maintes reprises dans des livres sur les imposteurs les plus connus et sur les *Causes célèbres ;* enfin, une pièce de théâtre, deux romans et une opérette en sont nés.

Comminge à Mlle de Foix. Le lien intertextuel trouve toutefois ses limites dans le fait que, dans le récit de Mme de Tencin, il ne s'agit nullement d'imposture.

Comme le signale Annie Rivara[1129], une autre anecdote, que Montesquieu, dans son Scipilège, présente comme réelle, peut également avoir inspiré Mme de Tencin pour les Mémoires du comte de Comminge :

> Il est entré à La Trappe une fille ou deux, habillées en garçon, pour y faire profession, l'une y a demeuré plusieurs années sans pouvoir être reçue parce qu'on ne la trouvait pas assez forte pour supporter les austérités du couvent. Il lui vint un mal aux environs de la mamelle qui fit découvrir qu'elle était fille et aussitôt on la renvoya.[1130]

Et Montesquieu indique en note :

> Une de ces filles avait pensé épouser un jeune homme qui s'était réfugié à La Trappe, elle y vint prendre l'habit pour respirer le même air que son amant et vivre là où il était, elle déclara qu'elle ne lui avait jamais parlé.[1131]

Annie Rivara ajoute que l'expression « respirer le même air » figure aussi dans les Mémoires du comte de Comminge ; Adélaïde, dans sa confession finale, dit en effet :

---

[1129] *In* « Dialogue avec Marivaux, un usage paradoxal des maximes, les *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin », art. cité, p. 215.
[1130] *In Œuvres Complètes de Montesquieu, op. cit.*, t. II, § 127, « La Trappe », p. 718.
[1131] *Ibid.*, note a p. 718.

> […] Dieu qui voulait, en m'abandonnant à moi-même, me donner de plus en plus des raisons de m'humilier un jour devant lui, permettait sans doute ces douceurs empoisonnées que je goûtais à respirer le même air, à être dans le même lieu.[1132]

Henri Coulet pense que Mme de Tencin a pu également s'inspirer

> [d'] un conte de Lesage, dans son adaptation d'Avellaneda (au moment d'enterrer un ermite barbu, on lui arrache la barbe et on découvre que c'est une femme, dont l'amant se fait religieux dans le même couvent).[1133]

Jean Decottignies signale quelques autres liens intertextuels dans les Mémoires du comte de Comminge[1134]. Ainsi, la péripétie du bracelet subtilisé par un amoureux et retrouvé grâce à l'amant se lit également dans l'Histoire amoureuse et tragique des princesses de Bourgogne de l'abbé Claude-Joseph Chéron de Boismorand[1135] ; la complexité romanesque de l'histoire contraste beaucoup avec la sobriété de Mme de Tencin : le comte de Barcelone est amoureux de la comtesse de Poitiers ; il réussit à lui subtiliser un bijou qui contient une boucle de ses cheveux, mais il se fait dévaliser par des voleurs, qui se saisissent en particulier de ce bijou. Par un hasard opportun, Hybar, l'amant de la comtesse, se trouve en contact avec ces voleurs et parvient à leur reprendre leur butin. Mais, bien entendu, comme il refuse de le restituer au comte, les deux hommes se querellent violemment et se battent en duel. Le bracelet peut ensuite être rendu à la comtesse.

Dans Adélaïde de Messine de Louis Belin de la Fuye[1136], on retrouve l'amant consacré à Dieu, mais la situation est différente dans la mesure où la jeune fille ne se travestit pas : dans

---

[1132] p. 90.
[1133] « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, p. 48. Henri Coulet note qu'il s'agit de « la transformation en conte sceptique du conte dévot d'Avellaneda, 'les Amants fortunés', qui se terminait par un miracle (*Continuation du Dom Quichotte*, VI, 17-20) » (*ibid.*, note.)
[1134] « Introduction » citée, pp. 47, 49, 69-70, 99.
[1135] La Haye, A. d'Hondt, 1720.
[1136] *Adélaïde de Messine*, nouvelle historique, galante et tragique, Paris, Louis d'Hotelfort, 1722.

ce récit, Adélaïde pense avoir perdu celui qu'elle aime et dont elle est séparée depuis longtemps ; c'est pourquoi elle décide de se faire religieuse. C'est le jour de ses vœux qu'elle reconnaît son amant, le comte de Lipari, sous les traits du prêtre venu les lui faire prononcer. Ce dernier meurt en la voyant. Adélaïde meurt peu après sans avoir prononcé ses vœux, et leurs cendres sont mêlées dans un tombeau commun.

La proposition de mariage secret rejetée avec horreur se trouve notamment dans l'Histoire d'Émilie de Mme Méheust[1137], où l'amant d'Émilie lui propose :

> […] fuyons le pouvoir barbare qui veut nous séparer : cherchons un asile, où rien ne puisse troubler notre félicité.[1138]

Les propos du comte de Comminge lui font écho :

> Et pourquoi nous assujettir […] à la tyrannie de nos pères ; laissons-les se haïr puisqu'ils le veulent, et allons dans quelque coin du monde jouir de notre tendresse et nous en faire un devoir ?[1139]

Comme le note Jean Decottignies[1140], les lignes écrites par Mme de Tencin ont une portée plus grande que celles de Mme Méheust, puisqu'on voit apparaître dans les paroles du comte de Comminge l'idée d'un « devoir » créé par l'individu, en opposition à la morale sociale, et qui va presque jusqu'à remettre en cause l'institution du mariage elle-même. Chez Mme Méheust, Émilie répond :

---

[1137] *Histoire d'Émilie, ou les Amours de Mademoiselle de ***,* Paris, C.-J.-B. Delespine, 1732.
[1138] *Ibid.*, p. 351.
[1139] *Mémoires du comte de Comminge*, pp. 41-42.
[1140] « Introduction » citée, pp. 69-70.

> […] osez-vous, lui dis-je en me levant avec colère, me faire une pareille proposition ; allez, vous ne méritez pas les sentiments que j'ai pour vous, et mon cœur est un lâche que je désavoue, s'il s'intéresse encore pour un homme qui me marque si peu d'estime.[1141]

De même, Adélaïde répond à Comminge :

> Que m'osez-vous proposer […], voulez-vous me faire repentir des sentiments que j'ai pour vous ; ma tendresse peut me rendre malheureuse, je vous l'ai dit, mais elle ne me rendra jamais criminelle.[1142]

Un autre héros de Mme Méheust, le chevalier de ***[1143], conserve religieusement la lettre que son amante lui écrivit en réponse à son premier billet d'amour, ainsi que son portrait, et il ne se couche pas qu'il n'ait baisé ces reliques, tout comme Comminge se rend tous les jours dans un endroit écarté pour relire la lettre d'Adélaïde et contempler son portrait.

Avec ces derniers exemples – le mariage secret refusé avec épouvante, les reliques d'une amante pieusement conservées et révérées –, nous sommes toutefois plus du côté du topos que du côté de la relation intertextuelle entre deux textes précis. En effet, ces éléments romanesques reviennent si souvent dans la littérature de l'époque qu'il est difficile de dire s'ils proviennent réellement des textes cités ou d'autres romans. Mais la topique romanesque, tout comme l'intertextualité, constitue aussi pour l'auteur une façon de construire l'illusion, et aménage pour le lecteur des points d'entrée dans la fiction, selon le même mode que la relation entre hypotexte et hypertexte : le lecteur se laisse leurrer plus aisément par des motifs qui ne le surprennent pas, qu'il a déjà expérimentés ailleurs. Nous allons voir à présent que Mme de Tencin se sert aussi des topoï pour construire l'illusion.

---

[1141] *Histoire d'Émilie, ou les Amours de Mademoiselle de* ****, op. cit.,* p. 352.

## II. Les topoï

La Société d'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR) a mis en place, en 1988, une définition du topos : « configuration narrative dominante »[1144]. Il peut paraître paradoxal d'affirmer que ces configurations narratives peuvent venir à l'appui de l'illusion, et l'on pourrait penser que celles-ci, au contraire, signalant la présence de la fiction par leur réitération, viennent détruire l'illusion de vérité que l'auteur du XVIIIe siècle souhaite aménager[1145]. Il s'agit là, semble-t-il, de la vision d'un lecteur moderne, qui ne donne son adhésion que si le romancier (ou le cinéaste) l'emmène dans des contrées originales. Pour le lecteur contemporain de Mme de Tencin, et jusqu'au romantisme, l'originalité n'était pas une qualité recherchée ni attendue dans la fiction, et les topoï fournissaient au contraire des points d'ancrage à partir desquels le « moi fictionnel » du lecteur pouvait se lancer dans l'illusion du récit romanesque. Comme le remarque Françoise Gevrey :

> Si l'on veut apprécier l'intérêt que devaient prendre les lecteurs du temps aux aventures des personnages de nouvelles, il faut abandonner quelques-uns de nos critères modernes. Ils percevaient en effet parfaitement toutes les ressemblances, tous les réemplois, tous les pastiches. Mais cet air de famille qui rapproche les situations, les accessoires et les personnes ne faisaient pas obstacle à leur adhésion. On l'a dit plusieurs fois, il y a une vraisemblance d'ordre littéraire, des espaces littéraires, des sensibilités littéraires qui font

---

[1142] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 42.
[1143] *Les Mémoires du chevalier de* ***, Paris, Dupuis, 1734.
[1144] Cf. l'Avant-propos de Nicole Boursier, Jan Herman et Paul Pelckmans, *in* Jan Herman et Paul Pelckmans (eds.), *L'Épreuve du lecteur, Livres et lectures dans le roman d'ancien régime, op. cit.,* p. 3.
[1145] Ainsi, Henri Coulet affirme que les topoï et l'intertextualité dans l'œuvre de Mme de Tencin, loin de créer l'illusion de vérité, enfoncent son œuvre dans l'autotélicité d'une littérature en circuit fermé : « On est […] tenté de ne voir dans les romans de Mme de Tencin que de la littérature. Elle a tout fait pour que nous en jugions ainsi : d'une part en accumulant les lieux communs romanesques et les emprunts à des œuvres connues, surtout celles de Mme de Lafayette et de Marivaux : d'autre part en se répétant inlassablement elle-même, comme si elle s'était constitué son propre répertoire de lieux communs. » (« Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, p. 39.)

> qu'on accepte de passer par les conventions. L'imagination du lecteur est ainsi sollicitée à travers une culture.[1146]

L'œuvre de Mme de Tencin est riche en topoï. Essayons, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité, d'en recenser les principaux.

Dans les quatre récits, on retrouve le topos des identités usurpées[1147] : dans les Mémoires du comte de Comminge, le héros éponyme se présente à Bagnières en tant que chevalier de Longaunois ; à la fin du Siège de Calais, Canaple revêt l'identité du fils d'Eustache de Saint-Pierre ; dans Les Malheurs de l'Amour, La Valette prend le nom de chevalier de Benauges et Eugénie est placée au couvent par son père M. de Joyeuse sous un nom d'emprunt, Mlle d'Essei ; dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Saint-Martin avoue que ce patronyme n'est pas son vrai nom, que nous ne connaîtrons pas. Nous avons déjà évoqué le cas du topos du travestissement, usurpation d'une portée plus grande encore que le changement d'identité, que des femmes se déguisent en hommes ou l'inverse, ou bien qu'il s'agisse de travestissement social[1148].

Le topos du coup de foudre s'observe également : dans les Mémoires du comte de Comminge, le jeune comte tombe amoureux d'Adélaïde dès qu'il la voit (« Je l'aimai dès ce premier moment, et ce moment a décidé de toute ma vie »[1149]) ; dans Le Siège de Calais, il en est de même pour M. de Châlons apercevant Mlle de Mailly (« je l'aimai aussitôt que je la vis »[1150]), et pour milord d'Arundel voyant Mlle de Roye (« J'en [de son regard] fus pénétré ; et dès lors que n'aurais-je point fait pour adoucir ses peines ! »[1151]). Ces coups de foudre masculins sont tous liés à la beauté féminine. Dans l'histoire d'Eugénie, Blanchefort tombe amoureux d'elle car il « ne p[e]ut se défendre de tant de charmes »[1152]. Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Gaveston devient lui aussi amoureux de Mlle de

---

[1146] *L'Illusion et ses procédés, De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises », op. cit.,* p. 368.
[1147] Cf. *supra* p. 108.
[1148] Cf. *supra* pp. 107-108.
[1149] p. 25.
[1150] p. 38.
[1151] p. 120.
[1152] p. 89.

Glocester dès qu'il l'aperçoit dans une église en invoquant avant tout sa beauté[1153]. Comme l'écrit Catherine Gallouët, dans le roman du XVIIIe siècle, « [i]l n'y a pas de coup de foudre masculin sans beauté féminine »[1154]. Dans ceux qu'elle analyse, C. Gallouët remarque que les débuts de l'amour féminin ne sont presque jamais vécus sur le mode de l'instantanéité, mais au contraire ont besoin de temps pour se déployer[1155]. Le seul coup de foudre féminin qui se trouve dans son corpus appartient aux Lettres d'une Péruvienne (1747) de Mme de Graffigny[1156], et, comme l'écrit C. Gallouët : « il y manque un élément essentiel de l'expérience masculine : Zilia ne fait aucune allusion à l'aspect physique de l'amant »[1157]. Si Pauline, dans Les Malheurs de l'Amour, y fait, elle, allusion, c'est pour préciser aussitôt que l'attraction qu'elle éprouve envers cet amant n'est pas seulement – et même pas prioritairement – physique :

> Quelle différence de Barbasan à tout ce que j'avais vu jusque-là ! Je ne parle point des grâces de sa figure ; je me flatte que, si elles avaient été seules, elles n'auraient pas fait d'impression sur moi : mais son esprit, son caractère, voilà ce qui me toucha : j'eus le temps de prendre bonne opinion de l'un et de l'autre dès ce premier jour.[1158]

La façon de traiter ce topos n'est donc pas la même, chez Mme de Tencin, selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme qui tombe sous le coup de cet amour à première vue ; le coup de foudre féminin apparaît plus réfléchi – ce qui ne laisse pas d'être paradoxal, s'agissant

---

[1153] p. 436.
[1154] « Cette charmante catastrophe : le coup de foudre dans le roman du XVIIIe selon lui, elle, eux et elles », *in* Susan Van Dijk et Madeleine Van Strien-Chardonneau (eds), *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800, la question du « gender ». Actes du XIVe colloque de la SATOR (Amsterdam / Leyde, 2000),* Louvain, Paris et Sterling (Virginie), Peeters, coll. La République des Lettres, 2002, p. 308.
[1155] C'est le cas dans *Les Effets surprenants de la sympathie* (1713-1714) de Marivaux, les *Lettres de Milady Juliette Catesby* (1759) de Mme Riccoboni et les *Lettres neuchâteloises* (1784) de Mme de Charrière. C. Gallouët ajoute que cette différence entre personnages masculins et féminins dans le traitement romanesque de la naissance de l'amour se remarque déjà dans *La Princesse de Clèves,* puisque « le prince de Clèves est victime d'un coup de foudre très traditionnel », de même que Nemours, alors que la princesse « doit le revoir plusieurs fois, et en diverses occasions, avant que l'impression première se précise » (p. 313).
[1156] *In* Raymond Trousson (ed.), *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op. cit.,* p. 89.
[1157] Art. cité, p. 309.
[1158] p. 46.

d'une émotion censée incontrôlable – puisqu'il se fonde sur des critères d'« esprit » et de « caractère », contrairement au coup de foudre masculin, qui, lui, résulte avant tout d'une impression physique. Ce traitement du topos apparaît également singulier si on le confronte aux textes romanesques contemporains, puisque ceux-ci évitent de mettre en scène des coups de foudre féminins, et, lorsqu'ils le font, ne parlent pas du physique de l'amant. Mme de Tencin, tout en conférant à Pauline le trait perçu comme masculin d'être capable d'un coup de foudre, la dote en outre d'une supériorité que ne possèdent pas les personnages masculins : celle, en quelque sorte, d'éprouver un coup de foudre « intelligent », car fondé sur des critères autres que physiques. On retrouve jusque dans la topique proprement romanesque le discret féminisme de l'auteur.

Les quatre récits de Mme de Tencin emploient aussi le topos du mariage par contrainte[1159] : le père du comte de Comminge veut le marier avec Mlle de Foix ; dans Le Siège de Calais, Mme du Boulay, devenue Mme de Mailly, veut forcer Mlle de Mailly à épouser son fils M. du Boulay ; dans Les Malheurs de l'Amour, la mère de Pauline entend la marier à l'affreux duc de N… ; dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, milord Lascy veut que sa fille épouse le duc de Lancastre.

Nous trouvons également chez Mme de Tencin le topos du duel. Le comte de Comminge se bat avec son rival le chevalier de Saint-Odon et avec M. de Bénavidès ; dans Le Siège de Calais, MM. de Clisson et de Châlons se battent en duel avec les frères des demoiselles d'Auxy et de Liancourt ; dans Les Malheurs de l'Amour, La Valette et Bellomont ferraillent également ; dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Saint-Martin se propose de combattre le duc de Lancastre, mais Mlle de Lascy s'y oppose.

Mme de Tencin utilise aussi le topos de la réaction à une lettre lue[1160]. Ainsi, le comte de Comminge, après avoir lu une lettre d'Adélaïde, réagit ainsi :

---

[1159] Dans *Le Vice à la mode,* Jacques Rustin passe en revue de nombreux romans, de 1731 à 1761, qui comportent ce topos (*Le Vice à la mode, Études sur le roman français du XVIIIe siècle de « Manon Lescaut » à l'apparition de « La Nouvelle Héloïse » (1731-1761),* Paris, Ophrys - Association des publications près les Universités de Strasbourg, s.d., pp. 69-71).

[1160] Nous étudierons le topos de la réaction à un récit intercalé, qui s'y apparente, dans le chapitre 8 sur les structures narratives, cf. *infra* pp. 312-313.

> Je ne lus cette fatale lettre que jusqu'à ces mots : « On veut par mon engagement avec un autre s'assurer que je ne pourrai être à vous. » La douleur dont ces paroles me pénétrèrent ne me permirent pas d'aller plus loin. Je me laissai tomber sur un matelas qui composait tout mon lit. J'y demeurai plusieurs heures sans aucun sentiment, et j'y serai peut-être mort sans le secours de celui qui avait soin de m'apporter à manger.[1161]

Dans Le Siège de Calais, milord d'Arundel lui aussi se trouve être extrêmement ému après la lecture d'une lettre de sa femme :

> Il me serait impossible de vous peindre l'état où je me trouvai après la lecture de cette lettre.[1162]

Il en va de même lorsque Mme de Granson lit la lettre du comte de Canaple :

> Quel sentiment, quelle tendresse, la lecture de cette lettre ne produisit-elle point ![1163]

Dans Les Malheurs de l'Amour, Pauline réagit à la fois au récit d'Hippolyte et à une lettre de Barbasan qui ne lui est pas adressée, mais qu'Hippolyte, la destinataire, lui fait lire :

> Quelle révolution cette lettre et ce que je venais d'entendre produisirent en moi ! quelle tendresse se réveilla dans mon cœur ![1164]

---

[1161] p. 48.
[1162] p. 152.
[1163] p. 206.

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, voici comment Saint-Martin réagit à la lecture d'une lettre de sa femme :

> Que devins-je à la lecture de cette lettre ! comme l'amour se ralluma dans mon cœur ![1165]

Le topos de la tentative d'enlèvement ou d'assassinat est lui aussi présent. On le trouve dans Les Malheurs de l'Amour : le duc de N… n'hésite pas à tenter de faire enlever Pauline pour accroître la fortune du fils qu'il a eu avec sa mère ; dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, c'est le duc de Lancastre qui envoie un valet poignarder M. de Saint-Martin. Certains enlèvements ont des visées plus pacifiques cependant, comme celui de Mlle de Roye, qui est enlevée de son couvent par milord d'Arundel en vue d'un mariage secret – autre topos – dans Le Siège de Calais.

Le topos de la captivité, et plus particulièrement des épouses séquestrées, se rencontre souvent dans les récits de Mme de Tencin. Ont fait l'expérience de l'emprisonnement, par exemple, les personnages masculins du comte de Comminge, de M. de Châlons, de milord d'Arundel, de Barbasan, de M. de Glocester, de Gaveston. Mais lorsque ce sont des personnages féminins qui sont séquestrés, c'est toujours par l'abus de pouvoir d'un mari : Mme de Saint-Martin, devenue Mme de Lancastre, est enfermée par le duc de Lancastre ; Mme de Bénavidès est retenue prisonnière par son époux en son château ; il la fait même passer pour morte. Dans ce dernier cas, le topos de la séquestration s'associe au topos de la fausse mort, qu'on retrouve aussi dans Le Siège de Calais, avec la fausse nouvelle de la mort de M. de Châlons, fabriquée par lui-même, qui arrache des cris de douleur à Mlle de Mailly. Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, le valet de Saint-Martin fait passer son maître pour mort, sur l'ordre de ce dernier également, après qu'il a été poignardé.

---

[1164] p. 136.

On trouve le topos des lettres interceptées dans Les Malheurs de l'Amour, où Hippolyte se saisit, pour la détruire, d'une lettre que Pauline a envoyée à Barbasan ; dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Gaveston intercepte toutes les lettres adressées à sa femme pour qu'elle ne puisse pas se rendre compte de la gravité de la situation dans laquelle le roi et eux-mêmes se trouvent.

Dans les Mémoires du comte de Comminge, nous avons le topos des rivaux confidents avec le comte de Comminge et dom Gabriel, tous deux amoureux d'Adélaïde et se confiant leur histoire l'un à l'autre ; dans Les Malheurs de l'Amour ce sont des femmes, Mlle d'Essei et Mlle de Magnelais, qui sont à la fois rivales et confidentes, mais cette dernière se révèle être cruelle et cynique. Dans ce dernier cas, on peut dire que ce topos ajoute encore un trait à la relation intertextuelle entre le récit de Mme de Tencin et La Vie de Marianne, puisque dans le roman de Marivaux Marianne et Varthon sont confidentes et sont toutes les deux amoureuses de Valville. Il en adjoint également un au lien intertextuel entre ce récit et Les Malheurs de l'amour, Première nouvelle : Éléonor d'Yvrée, de Catherine Bernard, où Matilde et Éléonor sont à la fois confidentes et amoureuses du comte de Rethelois.

La fausse infidélité est un topos qu'on trouve souvent dans les romans de l'époque, et aussi chez Mme de Tencin. Le comte de Comminge, surpris de ne pas attirer le regard de Mme de Bénavidès après s'être assuré qu'elle l'a reconnu déguisé en peintre, croit qu'elle en aime un autre. Dans Le Siège de Calais, Mlle de Mailly croit pouvoir affirmer que M. de Châlons l'a trahie ; il en va de même pour Mme de Granson vis-à-vis du comte de Canaple. Dans Les Malheurs de l'Amour, tout porte à croire que La Valette n'est pas fidèle à Mlle d'Essei. Mais ces infidélités supposées sont soit le fruit de l'imagination du personnage (le comte de Comminge) soit le résultat fallacieux d'un concours de circonstances (les autres cas).

Le topos de la reconnaissance entre deux personnages se rencontre dans les Mémoires du comte de Comminge, lorsque Adélaïde reconnaît la voix de son amant qui chante dans une église, et lorsque ce dernier se rend compte que c'est Adélaïde qui, sous l'habit d'un frère trappiste, se confesse au moment de mourir :

---

[1165] p. 491.

> Le son de la voix d'Adélaïde si présent à mon souvenir me l'avait fait reconnaître dès le premier mot qu'elle avait prononcé.[1166]

C'est, ainsi, au moment où Adélaïde raconte sa propre scène de reconnaissance que son amant à son tour la reconnaît ; le topos est ici comme porté au carré. On le trouve également dans Le Siège de Calais, lorsque milord d'Arundel reconnaît son fils, et, à travers lui, sa femme :

> Je reconnais, disait-il, les traits de sa mère ; voilà sa physionomie ; voilà cette douceur aimable qui règne sur son visage ; voilà ses grâces.[1167]

Le topos des vœux forcés[1168], qui a évidemment une indéniable résonance autobiographique, est également présent. Dans Le Siège de Calais, Mme de Mailly entend obliger Mlle de Roye sa nièce et Mme d'Arundel à prendre le voile. Mlle d'Essei est contrainte par ses parents de se faire religieuse, afin que son frère hérite d'une fortune non partagée. Nous trouvons aussi dans Le Siège de Calais le topos de la cérémonie de prise de voile.

Nous pouvons également observer le topos de l'accident de carrosse, dans les Mémoires du comte de Comminge, où un tel accident survient à Mme de Lussan et à sa fille, ce qui permet à Comminge de leur porter secours ; dans Le Siège de Calais, le comte de Canaple peut arrêter le « chariot » de Mme de Granson, dont les chevaux se sont emballés.

Évoquons enfin quelques topoï que nous ne trouvons qu'une fois dans les récits de Mme de Tencin : le topos de la haine entre deux familles dans les Mémoires du comte de Comminge ; celui de la méchante marâtre en la personne de Mme du Boulay, devenue Mme de Mailly, qui

---

[1166] p. 93.
[1167] p. 161.
[1168] Dans *Le Vice à la mode (op. cit.),* Jacques Rustin passe également en revue de nombreux romans qui, dans la période sur laquelle porte son étude (1731-1761) contiennent ce topos (pp. 66-69).

persécute sa belle-fille, dans Le Siège de Calais ; celui de la naissance réelle cachée, avec Mlle d'Essei, qui se révèle être en fait Mlle de Joyeuse, dans Les Malheurs de l'Amour ; celui de la soirée au théâtre dans le même récit[1169].

Certains topoï peuvent se regrouper pour créer des « macro-topoï » (ou « isotopies »). Santé A. Viselli donne les Mémoires du comte de Comminge comme exemple de l'emploi du « macro-topos » de la mort de l'héroïne, qui « s'organise […] à partir d'autres images concrètes telles la lettre et le portrait de la personne aimée »[1170]. Pour Le Siège de Calais, S. A. Viselli parle de l'isotopie de la mort manquée de l'héroïne, qui « s'organise […] à partir d'autres topoï familiers tels celui du secret, de la lettre et du travestissement : le dénouement est heureux et multiple »[1171].

Dans un autre article, le même auteur analyse le macro-topos de la violence dans les Mémoires du comte de Comminge :

> L'isotopie de la violence dans les Mémoires du comte de Comminge s'organise […] autour de structures ternaires récurrentes – le personnage convoité (Adélaïde) demeurant toujours au centre. […] Autour de cette structure ternaire dominée par la vision centrale de la femme, l'on retrouve Dom Gabriel et le marquis de Bénavidès. Rappelons que les deux rivaux en amour sont frères (c'est le topos des frères ennemis). Enfin, un dernier triangle (le comte de Comminge, Adélaïde et Dom Gabriel) exclut le mari ; ici la violence est intériorisée, perd de son intensité et de sa férocité pour n'être plus qu'une émotion passionnelle décrite par le topos du désespoir et du « torrent de larmes ».[1172]

---

[1169] À propos de ce topos, Annie Rivara écrit : « La soirée au théâtre devient, dans le roman du siècle, un élément nécessaire de l'aventure ou de la formation du héros ou de l'héroïne ». Elle cite, outre *Les Malheurs de l'Amour,* l'*Histoire d'Émilie, La Paysanne parvenue,* la *Jeannette Seconde*, l'*Histoire de Rézéda*, les *Mémoires de Miledy B****, les *Lettres Persanes, Les Égarements du cœur et de l'esprit,* les *Mémoires d'une fille de qualité,* les *Lettres d'une Péruvienne* (*Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, op. cit.*, n. 209 p. 427).

[1170] « La topique du dénouement dans le roman du XVIIIe siècle : la mort de l'héroïne » *in* Colette Piau-Gillot (ed.), *Topiques du dénouement romanesque du XIIe au XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 212.

[1171] *Ibid.*, p. 213.

[1172] « Violence et topique romanesque dans les *Lettres persanes*, les *Mémoires du comte de Comminge*, *Le Masque de fer* et *L'Émigré* », *in* Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (eds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution, Travaux du IXe colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR), Milwaukee-Madison, sept. 1995*, Tübingen, G. Narr, coll. Études littéraires françaises, 1998, pp. 287-288.

Dans cette œuvre, le topos des frères ennemis s'observe également dans la haine entre le marquis de Lussan et le comte de Comminge[1173], qui se situe à l'origine du récit et crée cette fois non pas une structure ternaire, mais binaire, venant en contrepoint des trios évoqués ci-dessus.

La topique utilisée par Mme de Tencin semble rapprocher ses œuvres de romans à la sentimentalité appuyée qui ne se seraient pas encore dégagés du caractère échevelé des ouvrages précieux ou baroques. La plupart des configurations narratives dominantes que nous avons pu relever dans ses récits constituent en effet des ingrédients de ce romanesque qui paraît dépassé à l'époque où Mme de Tencin écrit, mais que de nombreux auteurs emploient encore. Si Mme de Tencin utilise ces topoï, c'est d'une part pour ne pas dérouter ses lecteurs et leur offrir des points d'entrée dans la fiction, mais aussi pour, une fois de plus, camoufler la dimension plus profonde de ses récits. Tout comme la scénographie aristocratique de ses œuvres en masque la scénographie bourgeoise, les topoï romanesques en recouvrent la portée, qui n'en existe pas moins. Tout se passe comme si ces topoï permettaient au lecteur une entrée aisée dans l'illusion, afin, une fois qu'ils y sont installés, qu'ils puissent appréhender cette dimension enfouie.

L'intertextualité joue un rôle identique ; en permettant au lecteur de se croire en terrain connu grâce, en particulier, aux hypotextes de Mme de Lafayette, de l'abbé Prévost, de Marivaux et de quelques autres auteurs, il le fait adhérer à une illusion qui lui réserve des surprises. Sous les relations intertextuelles qui sont tissées et sous la topique romanesque il pourra découvrir un univers singulier rompant avec l'idéologie affichée par l'auteur en surface.

Mais même cette surface est loin d'être uniforme, et si le lecteur est perspicace, il pourra y déceler des anomalies. C'est que Mme de Tencin ne se contente pas d'associer à ses récits des voix d'autres auteurs et celles, anonymes, des topoï ; par une sophistication bien

[1173] Comme le remarque Santé A. Viselli, *ibid.*, p. 288.

représentative de la fiction romanesque du XVIIIe siècle, elle va également mêler à ses œuvres sa propre voix, menaçant de mettre l'illusion en péril – pour mieux, en fait, l'installer.

# CHAPITRE 6 : LA VOIX DE L'AUTEUR

Comme c'est le cas pour de nombreux auteurs de romans aux XVIIe et XVIIIe siècles, Mme de Tencin manifeste parfois sa présence dans ses récits. On pourrait croire que ces interventions de l'auteur, déchirant l'écran de la délicate scénographie qu'il a créée, prenant la place de son garant, viennent inévitablement briser l'illusion que des procédés complexes ont eu tant de mal à construire peu à peu. Mais c'est loin d'être toujours le cas, bien au contraire. C'est que, à l'époque de Mme de Tencin, fiction et métafiction s'entrelacent sans que la première en souffre nécessairement. L'illusion s'appuie aussi, et même se fortifie, sur ce qui aurait dû, en principe, la détruire. Comme l'écrit Jan Herman :

> […] l'art romanesque au début du [XVIIIe] siècle ne consiste pas à leurrer le public, mais à lui faire voir qu'il est constamment leurré et par quels mécanismes. La plausibilité du roman de la première moitié du XVIIIe siècle ne doit pas uniquement se traduire en termes d'illusion, mais également, et parallèlement, en termes de désillusion. L'art romanesque de cette époque est un art de la dis-simulation qui consiste à cacher en même temps qu'à montrer les fils de la composition artistique.[1174]

C'est une idée analogue qui fonde l'ouvrage de Jean-Paul Sermain au titre révélateur, Métafictions[1175] :

> Nous est apparu que le roman des années 1680-1730, sinon au-delà, se développe sur deux plans conjoints et, au moment où il crée un univers de

[1174] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, op. cit.,* pp. 163-164.
[1175] *Op. cit.*

> fiction, impose au lecteur une distance à son égard, de façon à rendre sensible non seulement une matière privilégiée (la fiction) mais le processus même par lequel il la donne à voir et à comprendre.[1176]

Pour Jean-Paul Sermain, le leurre contient « à la fois les principes de l'illusion et de sa dénonciation »[1177] ; l'écriture et la lecture sont doubles, composées à la fois d'adhésion et de soupçon[1178].

Mme de Tencin intervient dans ses récits – d'une voix certes très peu tonitruante, surtout comparativement à ce qui se passe chez d'autres auteurs, chez un Diderot par exemple, mais aussi, avant même l'époque où elle écrit, chez un Challe, qui, deux siècles et demi avant les nouveaux romanciers, participe également à l'ère du doute dont parle Jean-Paul Sermain. En faisant cela, elle ne vise pas à anéantir l'illusion, mais au contraire à la porter à un degré supérieur de puissance en lui adjoignant, à doses homéopathiques, son antidote.

Ce processus peut se manifester par le biais de sentences, derrière lesquelles, sous l'apparente objectivité de la vérité générale, on pourrait identifier la voix de Mme de Tencin ainsi que par de discrètes intrusions, qui peuvent prendre la forme d'un mécanisme métatextuel où le texte se prend lui-même pour objet ou encore celle d'une mise en abyme.

## I. Les sentences

Il est curieux de lire sous la plume de l'abbé Desfontaines la remarque suivante, à propos des Mémoires du comte de Comminge :

---

[1176] *Ibid.*, p. 70.
[1177] *Ibid.*, p. 76.
[1178] *Ibid.*, pp. 73-78.

> Les faits n'y sont point noyés dans des réflexions d'un clinquant métaphysique, d'une longueur et d'une fréquence fastidieuse. L'auteur n'interrompt point à chaque page sa narration, pour nous affadir par une bizarre profusion de bel esprit.[1179]

Pourtant, on peut compter de nombreuses sentences dans ce court récit – même si, il est vrai, celles-ci sont brèves et ne ressortissent pas au « clinquant métaphysique ». Ce que le critique veut dire, sans doute, c'est qu'on ne retrouve chez Mme de Tencin ni l'abondance ni le type de réflexions morales qui étaient insérées dans le roman baroque. Mais dans le roman des années 1730, que ce soit chez Marivaux, chez l'abbé Prévost ou chez Mme de Tencin, la maxime est à l'honneur, à tel point qu'on fera des recueils de ces phrases tirées d'ouvrages romanesques[1180]. Comme l'écrit Annie Rivara :

> Quarante deux-lignes de maximes et de réflexions [dans les Mémoires du comte de Comminge] sur environ deux mille deux cent quatre vingt-cinq en tout, la longueur d'Eléonor d'Yvrée ou d'une partie de La Princesse de Clèves. La proportion est proche de celles qu'a mesurées H. Coulet[1181] chez Mme de La Fayette ou dans Les Malheurs de l'Amour de la même Mme de Tencin. C'est aussi celle que nous avons évaluée dans Eléonor d'Yvrée : Mme de Tencin n'innove pas. Dans La Femme ermite que R. Marchal rend à Mme de Lambert par l'étude stylistique, les maximes occupent une place dix fois plus importante : cent cinq lignes sur environ deux mille six en tout. Le discours

---

[1179] *Observations sur les écrits modernes, op. cit.,* t. III, p. 258. Cf. *supra* pp. 76-77.

[1180] L'abbé de La Porte compile ainsi quelques maximes extraites du *Siège de Calais* et des *Malheurs de l'Amour* (*in Histoire littéraire des femmes françaises…, op. cit.,* lettre XV, pp. 286-287).

[1181] Dans l'Appendice II de son ouvrage *Marivaux romancier, Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux,* (Paris, A. Colin, coll. Publications de la Sorbonne, 1975, pp. 505-508), Henri Coulet se livre à des statistiques sur les proportions respectives du récit, des dialogues, des réflexions et des monologues intérieurs dans différents romans de la première moitié du XVIIIe siècle, dont ceux de Marivaux qu'il étudie, tout en précisant le caractère subjectif et approximatif de son calcul. Il indique ainsi qu'il y a 2,9 % de réflexions (dont celles des personnages) dans *La Princesse de Clèves,* soit douze réfexions « d'auteur » et six de personnages, toutes très courtes et très intégrées au récit ; 3 % dans *La Comtesse de Tende,* cinq « d'auteur » et une d'un personnage ; 3,47 % dans la première partie des *Malheurs de l'Amour* de Mme de Tencin, dont vingt-six émanant du narrateur et six des personnages ; 0,8 % dans le récit d'Eugénie, dont trois de la narratrice et deux des personnages ; 1,92 % dans la fin de la seconde partie (après le récit d'Eugénie), dont huit de la narratice et une d'Hippolyte.

> d'Eléonor qui avertit l'héroïne des malheurs de l'amour en est si riche que l'énonciatrice elle-même demande excuse pour de « trait de morale ».[1182]

Cette propension à la sentence est cependant critiquée ; déjà en 1682, Du Plaisir, dans son souhait de définir le « roman nouveau »[1183] écrivait :

> Il n'est point ici de maxime ni de politique ni de morale. On ne parle point par sentences ; l'on n'ajoute même plus de réflexions générales à une description ou un récit. […] [L]es nouvelles ne montrent l'utile que par l'agréable, elles ne souffriraient pas un beau sentiment aux dépens d'une expression froide ; et si elles contiennent une instruction générale, c'est par les peintures qu'elles la donnent et non pas par les méditations ou par les préceptes. [1184]

Et encore :

> […] les actions seules doivent parler.[1185]

Desmolets ne dira pas autre chose en 1728 :

> […] il ne faut pas que ce soit l'auteur qui paraisse instruire, c'est aux idées présentées à parler d'elles-mêmes.[1186]

---

[1182] « Dialogue avec Marivaux, un usage paradoxal des maximes, les *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin », art. cité, p. 215.
[1183] *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style,* Paris, Blageart, 1683, et édition critique avec notes et commentaires par Philippe Hourcade, Genève, Droz, 1975, p. 44.
[1184] *Ibid.*, p. 62.
[1185] *Ibid.*, p. 55.
[1186] « Lettre à Mme D*** sur les romans », *op. cit.*, p. 208.

Et en 1739, d'Argens souhaite que ces « idées » viennent des actions des personnages :

> L'auteur [de Gusman d'Alfarache] saisit toutes les occasions de moraliser. Il faut […] que la morale se tire des actions qui sont dépeintes, et de la conduite des personnages, que non pas de la réflexion de l'auteur.[1187]

Ceux qui réfléchissent sur le roman à la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe veulent éviter que l'illusion soit rompue par l'immixtion de propos d'ordre général qui auraient plus leur place dans un traité de morale que dans un ouvrage de fiction.

En effet, la sentence dans un récit peut se lire comme une intervention d'auteur en ce que, fût-elle proférée par un narrateur ou même par un personnage, sa généricité et son objectivité contreviennent au caractère particulier et subjectif de l'histoire racontée. La voix de l'auteur réel se perçoit derrière les instances fictives mobilisées pour son énonciation. La leçon qu'elle porte directement (sans détour par la fiction) sur le monde risque de briser l'illusion et de faire croire que le récit n'est qu'un apologue destiné à l'illustrer.

Mais nous allons voir que chez Mme de Tencin la maxime peut faire bon ménage avec l'illusion. Chez elle, si la sentence reflète une doxa sous-jacente, elle témoigne surtout de la « sous-scène englobante » de la littérature de salon dans laquelle s'inscrit son œuvre, grâce à sa parfaite concision formelle, où peut se concentrer et briller l'esprit de celui ou de celle qui l'énonce.

Auparavant, arrêtons-nous quelques instants sur la définition de la maxime et sur une typologie possible.

Lorsque Dominique Maingueneau cherche à la définir, dans son article « Un problème cornélien, la maxime »[1188], il distingue les formules, qui énoncent « un sens complet », sont

---

[1187] *Discours sur les nouvelles, in Lectures amusantes ou les délassements de l'esprit, op. cit.,* t. I, p. 65.

« brèves, fortement structurées, donc aisément mémorisables et réutilisables », et un cas particulier de formule, la sentence, « qui appelle une interprétation générique » et correspond à une assertion polyphonique, c'est-à-dire que « celui qui la profère ne se donne pas comme son garant, mais renvoie sa validation à une autre source assertive, l'universelle sagesse des nations »[1189], « l'énonciateur assumant une énonciation qu'il présente garantie par un on »[1190]. Les caractéristiques formelles de la sentence sont le présent générique ou l'absence de forme verbale, les embrayeurs personnels à valeur générique, les groupes nominaux référant à une classe et les jeux de symétrie syllabique, accentuelle et sémantique ; la sentence constitue un fragment clos sur lui-même, renvoyant l'image d'un monde stabilisé. Avec la terminologie d'Antoine Culioli, la sentence fonctionne selon le mécanisme de l'auto-repérage, c'est-à-dire que « sur le plan de l'embrayage, la sentence semble se suffire à elle-même. Elle ne prend ses repères dans aucune situation d'énonciation particulière »[1191].

D. Maingueneau signale également le paradoxe de ces phrases qui – dans le théâtre de Corneille, mais on peut élargir cette remarque au moins aux récits de Mme de Tencin – s'énoncent comme des sentences, c'est-à-dire comme l'« écho d'une assertion de on, la répétition d'un énoncé universellement connu »[1192], mais qui pourtant n'ont jamais été énoncées auparavant. Il les appelle des sentences « inaugurales »[1193]. C'est que le dispositif énonciatif de la sentence est linguistiquement le même, que ces sentences soient attestées ou qu'elles soient inédites. En fait, l'énonciateur donne des sentences inédites comme étant attestées, puisque, pour qu'une sentence soit reconnue comme telle, il faut en effet qu'elle paraisse attestée. Ainsi, ces sentences doivent cumuler deux propriétés oxymoriques :

1. elles doivent être perçues comme inédites ;

---

[1188] *In Études littéraires* (Québec), vol. 25, n° 1-2, été - automne 1992, pp. 11-22. Comme le titre de son article l'indique, D. Maingueneau a développé son analyse à partir des pièces de Corneille, en particulier du *Cid,* mais elle peut également s'appliquer au genre romanesque.
[1189] *Ibid.*, p. 14.
[1190] *Ibid.*
[1191] *Ibid.*
[1192] *Ibid.*, p. 18.
[1193] *Ibid.*

2. elles doivent être perçues comme immémoriales.[1194]

C'est pourquoi la sentence « se commémore en s'inaugurant »[1195].

D. Maingueneau dresse également une typologie de la sentence, en partant de la notion de « sujet impliqué », défini comme « le(s) individu(s) au(x)quel(s) s'applique la sentence dans une situation donnée »[1196], et en utilisant les relations de repérage d'Antoine Culioli[1197]. Il existe trois possibilités : le sujet impliqué peut être l'énonciateur, un allocutaire, ou bien une tierce personne ; ce qu'on peut noter ainsi :

$S_i = S_0$

$S_i \neq S_0$

$S_i \ \omega \ S_0$

Dans ces formules, $S_i$ désigne le sujet impliqué, et $S_0$, l'énonciateur ; le signe = marque l'« identification » des deux éléments qu'il lie ; ≠, la « différenciation » ; et ω, la « rupture », c'est-à-dire la « non-identification », et la « non-différenciation ». Les repérages ainsi conçus ne doivent pas concerner uniquement la dimension référentielle du sujet impliqué, mais également la dimension modale, « la relation de l'énonciateur à son propre énoncé »[1198] :

> Lorsque, d'un point de vue modal, $S_0 = S_i$, on a affaire à une prise en charge de la sentence par son énonciateur. Lorsque $S_i \neq S_0$, on trouve les modalités de

[1194] *Ibid.*
[1195] *Ibid.*, p. 19.
[1196] *Ibid.*, p. 15.
[1197] Cf. « Sur quelques contradictions en linguistique », *in Communications,* 20, 1973, pp. 83-91 ; « Valeurs modales et opérations énonciatives », *in Le Français moderne,* 4, 1978, pp. 300-318 et *in Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations,* Paris, Ophrys, 1990, p. 135-155.
[1198] « Un problème cornélien, la maxime », art. cité, p. 16.

> type injonctif, au sens large. Enfin, quand $S_i$ ω $S_0$, il s'agit d'une rupture modale, d'une mise à distance interprétable en termes de constat, de commentaire, plus généralement d'assertion. […] Néanmoins, on n'oubliera pas que ces divers cas de figures se détachent d'un fond assertif commun, celui de la *sentence*, où l'énonciateur, $S_0$, est en rupture modale avec l'« asserteur », qui coïncide avec *on* […]. [1199]

Sur cette base, D. Maingueneau propose de distinguer « énonciation-proverbe » et « énonciation-maxime » :

> On parlera d'« énonciation-proverbe » quand il existe une rupture modale, et d'« énonciation-maxime » pour les repérages modaux = et ≠.[1200]

En croisant les repérages référentiels et modaux, on arrive à neuf types de sentences :

1. Énonciations-maximes

$S_0 = S_i$ (modalité)

(a) $S_0 = S_i$ (référence)

(b) $S_0 \neq S_i$

(c) $S_0$ ω $S_i$

$S_0 \neq S_i$ (modalité)

(d) $S_0 = S_i$ (référence)

(e) $S_0 \neq S_i$

---

[1199] *Ibid.*

(f) $S_0$ ω $S_i$

2. Énonciations-proverbes

$S_0$ ω $S_i$ (modalité)

(g) $S_0 = S_i$ (référence)

(h) $S_0 \neq S_i$

(i) $S_0$ ω $S_i$ [1201]

En (a), l'énonciateur prend en charge l'énonciation et s'y implique ; en (b), il prend en charge l'énonciation et y implique son allocutaire ; en (c), il prend en charge l'énonciation et y implique un tiers.

En (d), l'énonciateur utilise la modalité injonctive et se l'applique à lui-même ; en (e), il utilise la modalité injonctive envers son allocutaire ; en (f), il utilise la modalité injonctive et l'applique à un tiers.

Avec les trois derniers cas, « [o]n sort […] du cadre des énonciations prescriptives pour soi ou pour autrui et on aborde les énonciations-proverbes : l'énonciateur y dit l'ordre du monde sans tenter d'agir sur lui à travers son énonciation »[1202]. En (g), l'énonciateur fait un constat sur le monde et se l'applique à lui-même ; en (h), il applique ce constat à son allocutaire ; en (i), il l'applique à un tiers.

Nous pouvons à présent examiner les sentences que nous trouvons dans les récits de Mme de Tencin, en particulier à la lumière de cette définition et de cette typologie. Nous tenterons de

---

[1200] *Ibid.*, p. 17.
[1201] *Ibid.*
[1202] *Ibid.*

classifier chacune d'entre elles selon les catégories mises au jour par D. Maingueneau, ce qui nous aidera à comprendre leur rôle dans le mécanisme illusionniste.

Voici les sentences que nous pouvons relever dans les Mémoires du comte de Comminge[1203] :

- J'avais besoin d'être seul pour jouir de mon trouble et d'*une certaine joie, qui, je crois, accompagne toujours le commencement de l'amour*.[1204] (g)
- Je savais peindre assez joliment ; il s'en fallait cependant que je ne fusse habile ; mais d*e quoi l'amour ne vient-il pas à bout*.[1205] (a)
- […] je voyais Adélaïde à toutes les heures, et quoique je ne lui parlasse pas de mon amour, j'étais sûr qu'elle le connaissait et j'avais lieu de croire que je n'étais pas haï. *Les cœurs aussi sensibles que les nôtres s'entendent bien vite : tout est expressif pour eux*.[1206] (g)
- Adieu, ajouta-t-elle, en me tendant la main, *c'est par notre constance et par notre vertu que nous devons tâcher de rendre notre fortune meilleure* ; mais quoi qu'il arrive, promettons-nous de ne rien faire qui puisse nous faire rougir l'un de l'autre.[1207] (e)

---

[1203] Nous citons une partie du contexte où apparaissent les sentences, en soulignant ces dernières en italiques, afin qu'on puisse se rendre compte de leur dépendance syntaxique. Nous n'avons pas pris en compte, dans cette recension, certaines phrases qu'Annie Rivara considère comme des maximes dans son article « Dialogue avec Marivaux, un usage paradoxal des maximes, les *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin » (art. cité), pensant qu'elles ne répondent pas absolument aux critères formels que nous avons retenus, d'après Dominique Maingueneau. Du reste, Annie Rivara écrit : « […] la sélection même des maximes n'est pas sans poser de difficultés : sur certains exemples on peut plus que légitimement hésiter : y a-t-il maxime ? » (p. 216.) Mais le critère retenu par A. Rivara nous semble trop large : c'est la « référence à un universel supposé » *(ibid.).* Cela la conduit à admettre des propositions contenant des indices personnels des première et deuxième personnes (comme « L'absence fera peut-être plus sur vous que vous ne croyez »), ou encore des propositions renvoyant par endophore au co-texte (comme « Ceux qui aiment savent combien cette attitude a de charme »). Ces phrases, formulées autrement, pourraient certes devenir des maximes – on sent en elles les maximes sous-jacentes –, mais, ainsi énoncées, ne nous paraissent pas devoir être retenues. C'est pourquoi A. Rivara parvient à un corpus de vingt-et-une maximes pour les *Mémoires du comte de Comminge*, tandis que nous n'en comptons que treize. Nous retenons cependant quelques phrases qui contiennent des indices personnels de la première personne du pluriel, lorsque ceux-ci renvoient plus à un *on* qu'aux personnages eux-mêmes. La lettre que nous indiquons entre parenthèses après les sentences relevées correspond à la classe définie par D. Maingueneau.

[1204] p. 25. C'est le comte de Comminge qui parle en tant que narrateur.

[1205] p. 28. *Id.*

[1206] p. 29. *Id.*

[1207] p. 42. Adélaïde parle à Comminge ; il vient de lui proposer de fuir.

- Je sortis de cette chambre, je montai à cheval et j'arrivai au lieu où nous devions dîner sans avoir fait autre chose que de pleurer ; mes larmes coulaient et j'y trouvais une espèce de douceur ; *quand le cœur est véritablement touché, il sent du plaisir à tout ce qui prouve à lui-même sa propre sensibilité*.[1208] (g)

- On juge que je ne balançai pas un moment sur le parti que je devais prendre ; j'attendis mon père avec assez de tranquillité ; c'était même un adoucissement à ma malheureuse situation d'avoir un sacrifice à faire à Adélaïde ; j'étais sûr qu'elle m'était fidèle, je l'aimais trop pour en douter : l*e véritable amour est plein de confiance*.[1209] (a)

Ce chien venait de moi. Je me flattais que c'était pour cela qu'il était aimé [d'Adélaïde] ; *quand on est bien malheureux, on sent toutes ces petites choses qui échappent dans le bonheur. Le cœur dans le besoin qu'il a de consolation n'en laisse perdre aucune*.[1210] (g)

- […] madame de Bénavidès est sans doute offensée de la démarche que vous avez faite de venir ici. Elle a voulu vous en punir en vous marquant de l'indifférence ; que savez-vous même si elle n'a point craint de se trahir si elle vous eût regardé !

  Non, non, lui dis-je, *on n'est point si maître de soi quand on aime ; le cœur agit seul dans un premier mouvement*.[1211] (i)

- Il [Dom Jérôme] détournait les yeux, il n'osait me regarder, il répondait à peine à mes questions ; j'avais pris beaucoup d'amitié pour lui, d'ailleurs *les malheureux sont plus sensibles que les autres*.[1212] (g) + (h)

- Vous vous trompez, me répondit-elle, si vous croyez que ces avantages la [Mlle de N… que Dom Gabriel devait épouser] rendent heureuse ; *rien ne peut remplacer la perte de ce qu'on aime ; c'est une cruelle chose, ajouta-t-elle, quand il faut mettre toujours le devoir à la place de l'inclination*.[1213] (g) + (i) / (a) + (c)

---

[1208] *Ibid.* C'est le comte de Comminge qui parle en tant que narrateur.
[1209] p. 44. *Id.*
[1210] p. 56. *Id.*
[1211] p. 61. Saint Laurent parle à Comminge, qui lui répond.
[1212] p. 71. C'est le comte de Comminge qui parle en tant que narrateur.
[1213] p. 75. Adélaïde parle à Dom Gabriel, qui rapporte ses paroles à Comminge dans le cadre d'un récit intercalé. Nous voyons là deux sentences (avant et après le dernier point-virgule).

- Hélas ! Madame, lui dis-je, vous n'avez pas besoin de vous justifier, je sais trop par moi-même qu'*on ne dispose pas de son cœur comme on le voudrait* ; je vais mettre tout en usage, ajoutai-je, pour vous obéir et délivrer le comte de Comminge.[1214] (a) + (b)
- L*a véritable piété n'est point cruelle*.[1215] (i)

Sur ces treize sentences, cinq sont énoncées sur le mode de la maxime ; huit le sont sur le mode du proverbe. Neuf sur treize concernent l'énonciateur (cas (a) et (g)). Huit d'entre elles sont prononcées par Comminge en tant que narrateur et une par le même en tant que personnage, trois par Adélaïde, et une par Dom Gabriel. On voit nettement que les sentences énoncées par Comminge ont trait à l'amour, à la sensibilité et au « cœur », tandis que celles qui sont dites par Adélaïde réfèrent au devoir. La sentence de Dom Gabriel va dans le même sens que celles de Comminge. La répartition des sentences au sein des Mémoires du comte de Comminge dessine donc deux groupes de personnages : d'un côté des hommes amoureux et sensibles, et de l'autre une femme qui apparaît rigide et prise dans les obligations morales de son devoir. Même si l'on a vu que ce schéma apparent pouvait être remis en cause et cacher des mécanismes qui font d'Adélaïde un personnage moins austère et plus subversif, il n'en reste pas moins qu'il est conforme à la surface du récit et vient parfaire le camouflage dont Mme de Tencin a voulu revêtir ses protestations sociales.

Dans Le Siège de Calais, on trouve les sentences suivantes :

- À peine une année s'était écoulée depuis son mariage qu'il chercha, dans de nouveaux amusements, des plaisirs moins tranquilles. Madame de Granson vit l'éloignement de son mari avec une sorte de peine : *les intérêts de la beauté ne sont guère moins chers à une jeune personne que ceux de son cœur*.[1216] (i)

---

[1214] p. 80. Dom Gabriel parle à Adélaïde. Ces paroles sont rapportées à Comminge dans le cadre du même récit intercalé.
[1215] p. 93. C'est le comte de Comminge qui parle en tant que narrateur. Il commente l'attitude du père abbé.
[1216] p. 10. C'est le narrateur extérieur au récit qui parle.

- […] je crains qu'il [Canaple] ne soit aussi inconstant en amitié qu'il l'est en amour.

  – Ce n'est pas la même chose, répliqua Mme de Beaumont : *l'amitié n'a point, comme l'amour, un but déterminé ; et c'est ce but, une fois gagné, qui gâte tout* chez mon frère ; mais je doute qu'il s'empresse d'être de vos amis ; il craint de voir les femmes qu'il pourrait aimer, et vous êtes faite de façon à lui donner très légitimement cette crainte […].[1217] (i)

- Comprenez-vous, ajouta-t-il, la sorte de douleur que j'éprouve ? Non, vous ne la comprenez pas ; *il faut aimer pour savoir que la plus grande peine de l'amour est celle de ne pouvoir persuader que l'on aime*.[1218] (g)

- Ce sentiment [le plaisir du pardon], qu'il eût été si nécessaire au comte de Canaple de trouver dans madame de Granson, le fit soupirer. « Vous avez raison, lui [à M. de Châlons] dit-il, *on pardonne tout quand on aime*. »[1219] (b)

- […] toutes choses qui avaient appartenu à madame de Granson, et dont elle avait fait usage, étaient d'un prix infini pour le comte de Canaple : ce lit où il avait été si heureux n'avait pas même de privilège. *L'amour, quand il est extrême, n'admet point de préférence*.[1220] (i)

- *Les cœurs sensibles se devinent les uns les autres*. Madame de Granson comprit ce qui obligeait le comte de Canaple à offrir un prix excessif de Vermanton […].[1221] (i)

- Ce que monsieur de Vienne lui [à Canaple] contait de la retraite où sa fille vivait le confirmait dans cette opinion [que Mme de Granson le haïssait]. *Les malheureux tournent toujours leurs pensées du côté qui peut augmenter leurs peines*.[1222] (i)

- Je pense, dit-il, comme monsieur de Canaple ; *le plaisir d'aimer est le plus grand bonheur, et peut-être sentirait-on moins le malheur d'être trahi, sans la nécessité où l'on se trouve alors de renoncer à un état si doux*.[1223] (g)

---

[1217] p. 12. Mme de Beaumont parle à Mme de Granson.
[1218] p. 52. M. de Châlons parle à M. de Canaple.
[1219] p. 61.
[1220] p. 68. C'est le narrateur extérieur au récit qui parle.
[1221] *Ibid. Id.*
[1222] pp. 68-69. *Id.*
[1223] p. 82. M. de Châlons parle dans le cadre d'une conversation de salon.

- Je sens qu'*il y a une espèce de douceur à pardonner à ce qu'on aime ; c'est un nouveau droit qu'on acquiert d'être aimé ; et l'on en aime soi-même davantage.* [1224] (a)
- La réponse de madame de Granson et le ton dont elle fut faite le [Canaple] dédommagèrent de la peine qu'il avait eue de voir monsieur de Châtillon oser lui parler à l'oreille. *Un amant, et surtout un amant malheureux, prend comme une faveur les rigueurs que l'on exerce sur ses rivaux*.[1225] (i)
- Cependant le départ du roi était fixé ; et tous ceux qui n'étaient point attachés particulièrement à sa personne voulurent le devancer, et se disposèrent à partir. Monsieur de Canaple fut de ce nombre : *la peine de s'éloigner de ce qu'on aime n'est pas, pour un amant malheureux, ce qu'elle est pour un amant aimé*.[1226] (i)
- Mademoiselle de Mailly ne put entendre sans rougir un nom [celui de Canaple] qui était lié dans son imagination à celui de son amant. Mais o*n ne se retient guère sur les choses qui intéressent le cœur, surtout lorsqu'on peut s'y livrer sans se faire de reproches*. Mademoiselle de Mailly, après avoir dit légèrement que monsieur de Canaple n'était point amoureux d'elle, se fit un plaisir de le louer des qualités qui lui étaient communes avec monsieur de Châlons, et le loua avec vivacité.[1227] (c)
- Il [M. de Canaple] s'affligeait avec mademoiselle de Mailly de la perte qu'elle pensait avoir faite, et s'affligeait aussi de ses propres maux. *Croire être haï de ce qu'on aime est une douleur peut-être plus insupportable que d'en pleurer la mort*.[1228] (i)
- Sans avoir déterminé ce qu'il [Canaple] devait faire, il partit de Calais. Mais *le véritable amour se range toujours au parti de l'objet aimé*. Monsieur de Canaple se jugea bientôt coupable de l'injustice dont il accusait madame de Granson : il trouvait des raisons pour justifier la conduite qu'elle tenait alors, si différente de celle qu'elle avait tenue à Paris. [1229] (c)

---

[1224] pp. 82-83. *Id.* Son interlocuteur, M. de Granson, lui fait remarquer qu'il vient de prononcer une sentence : « Avec de pareille maximes, vous n'avez garde d'être jaloux ? », lui dit-il (p. 83).
[1225] p. 84. C'est le narrateur extérieur au récit qui parle.
[1226] p. 86. *Id.*
[1227] pp. 89-90. *Id.*
[1228] pp. 180-181. *Id.*
[1229] p. 182. *Id.*

- Hélas ! je crains de n'avoir plus que quelques moments à en jouir [du plaisir d'être si parfaitement aimée] ; la mort va peut-être nous séparer. Mes larmes coulent aussi bien que les vôtres, continua-t-elle. *La vie est bien chère, quand on y tient par les plus forts liens de l'amour*.[1230] (g)
- *La grandeur d'âme a des droits sur le cœur des héros, qu'elle ne perd jamais*. Édouard, malgré sa colère, ne put refuser son admiration à madame de Granson.[1231] (c)
- *Le plaisir d'être aimé, quelque sensible qu'il soit, ne l'emporte pas sur l'intérêt de ce qu'on aime*. Monsieur de Châlons ne vit, ne sentit que la peine de mademoiselle de Mailly.[1232] (c)
- […] monsieur de Châlons rendait compte à madame de Granson de ce qui le regardait, et lui apprenait les raisons qui avaient engagé monsieur de Canaple à voir mademoiselle de Mailly avec tant d'assiduité. Il ne devait rester aucun doute à madame de Granson ; mais *on n'a jamais trop de sûreté sur ce qui intéresse vivement le cœur* ; aussi l'écoutait-elle avec beaucoup d'attention et de plaisir.[1233] (c)

Sur ces dix-huit occurrences, douze sentences sont exprimées par le narrateur extérieur au récit, et six par des personnages dans des conversations. Onze bénéficient de l'énonciation-proverbe, sept de l'énonciation-maxime. Treize impliquent une tierce personne (cas (c) et (i)) : cela est dû à la prédominance énonciative du narrateur extérieur. Seuls deux personnages féminins prononcent une sentence dans Le Siège de Calais ; l'un d'eux, en outre, est un personnage mineur, Mme de Beaumont – mais celle qu'elle énonce pourrait passer pour le contre-argument du récit entier (« l'amitié n'a point, comme l'amour, un but déterminé ; et c'est ce but, une fois gagné, qui gâte tout ») : le récit qui suit se présente en effet comme un contre-exemple de cet axiome. Comme dans les Mémoires du comte de Comminge, les hommes rivalisent ici de sensibilité. La casuistique amoureuse, produit de la scène englobante des récits de Mme de Tencin, est présente, notamment avec une des sentences du narrateur

[1230] p. 190. Mme d'Arundel parle à son mari.
[1231] pp. 209-210. C'est le narrateur extérieur au récit qui parle.
[1232] p. 217. *Id.*

(« Croire être haï de ce qu'on aime est une douleur peut-être plus insupportable que d'en pleurer la mort »[1234]).

Dans Les Malheurs de l'Amour, on peut relever ces sentences :

- D*es richesses acquises avec tant de facilité persuadent volontiers à ceux qui les possèdent qu'elles leur sont dues, et ne leur laissent qu'une espèce de mépris pour ceux que la fortune n'a pas aussi bien traités*.[1235] (i)
- *Les talents et les pensées saines sont presque toujours le fruit du besoin et du malheur*.[1236] (i)
- *On se persuade, quand on est riche, que les talents s'achètent comme une étoffe*.[1237] (i)
- *Il y a de certaines expressions que les gens du grand monde mettent de temps en temps à la mode, qui signifient tout ce qu'on veut, qui ont été plaisantes la première fois qu'on en a fait usage, mais qui deviennent précieuses ou ridicules, quand on s'avise de trop les répéter*.[1238] (i)
- Je n'étais plus si pressée d'aller voir Eugénie : *l'amitié devient bien faible, quand on commence à être occupé de sentiments plus vifs ; et, si elle reprend ses droits, ce n'est que lorsque le besoin de la confiance la rend nécessaire* : je n'en étais pas encore là […].[1239] (g)
- Que faire ? Quel parti prendre ? Pouvais-je interdire à Barbasan la maison de mon père ? je n'en avais pas le droit. *La morale des passions n'est pas austère* : je conclus que je ne

---

[1233] p. 218. *Id.*
[1234] pp. 180-181.
[1235] p. 37. C'est Pauline qui parle en tant que narratrice. (Elle commente le comportement de ses parents.)
[1236] *Ibid. Id.*
[1237] p. 40. *Id.*
[1238] p. 41. *Id.* (Elle commente le comportement de sa mère.)
[1239] p. 49. *Id.*

devais rien changer à ma conduite, et attendre pour m'inquiéter que j'eusse des raisons plus légitimes.[1240] (a)

- […] je lui [à Barbasan] avais dit d'abord avec vivacité de sortir de ma chambre : quoique je continuasse de le lui dire, ce n'était plus du même ton. *Le cœur fournit toutes les erreurs dont nous avons besoin*.[1241] (g)
- *Avec quelle rapidité les passions nous emportent, dès que nous leur avons cédé le moins du monde !* Je me trouvai en intelligence avec mon amant ; je lui entendais dire qu'il m'aimait ; je lui laissais voir une partie de mes sentiments […].[1242] (g)
- *Les femmes, en général, ont toujours de l'indulgence pour tout ce qui porte le caractère de tendresse, et les dévotes en sont encore plus touchées que les autres*.[1243] (i)
- Ce nouveau malheur renouvela toutes mes douleurs ; c'est un aliment pour un cœur qui en est déjà rempli ; *il semble qu'on trouve une espèce de soulagement à voir croître ses peines*.[1244] (g)
- *Dès que nous sommes malheureux, tous ceux qui nous environnent prennent de l'empire sur nous*. Mon tuteur, ma femme de chambre même se croyaient en droit de me parler avec autorité.[1245] (g)
- *La beauté ne produit pas toujours l'amour, mais elle nous rend toujours intéressantes pour les hommes, même les plus sages* ; la mienne me donnait un accès facile auprès de mes juges, et ajoutait un nouveau poids à mes raisons […].[1246] (g)
- O*n ne se dit jamais bien nettement qu'on n'est pas aimé*. Malgré la persuasion où elle était de l'amour du marquis de La Valette pour mademoiselle de Magnelais, elle croyait cependant qu'il ne verrait son mariage avec le comte de Blanchefort qu'avec peine.[1247] (i)

---

[1240] p. 51. *Id.*
[1241] p. 57. *Id.*
[1242] p. 58. *Id.*
[1243] p. 72. *Id.* (Elle commente l'attitude de la dame amie du commandeur de Piennes, « qui avait soin des prisonniers » (p. 72).)
[1244] p. 77. *Id.*
[1245] p. 81. *Id.*
[1246] p. 82. *Id.*
[1247] p. 95. C'est Pauline qui parle en tant que narratrice rapportant l'histoire d'Eugénie à la troisième personne.

- Je [c'est Blanchefort qui parle] travaille, il est vrai, pour mon bonheur ; mais je fais une action digne de louange, de partager ma fortune avec la personne du monde la plus estimable. *Les actions les plus vertueuses*, répliqua mademoiselle d'Essei, *sont dégradées quand on croit que l'amour y a part* : je vous le demande, et pour vous et pour moi, ne précipitez rien pour donner le temps à vos réflexions : je veux retourner à l'abbaye du Paraclet ; et si après une absence raisonnable vous pensez de même, je pourrai alors me déterminer.[1248] (b)
- Voilà, dit-elle en embrassant son fils, les dernières marques que tu recevras de ma tendresse : puisses-tu être plus heureux que ton père, et puissent les malheurs de ma vie servir à ton instruction, et t'apprendre *dans quel abîme de maux on se précipite, quand on quitte le chemin de la vertu !*[1249] (e)

Parmi ces quinze sentences, trois sont énoncées sur le mode de la maxime, et douze sur celui du proverbe. Treize sont exprimées par Pauline en tant que narratrice, dont une comme narratrice extradiégétique de l'histoire d'Eugénie. Les deux autres sont dites par Eugénie et par Hippolyte en tant que personnages. Au début des Malheurs de l'Amour, les sentences changent provisoirement de sujet dominant : elles portent principalement sur les richesses ; on revient ensuite, avec l'histoire de Pauline et Barbasan, puis celle d'Eugénie, aux thématiques croisées de l'amour et du devoir qu'on rencontrait déjà dans les deux autres récits. La seule maxime proférée par Eugénie s'oppose clairement à celles qu'énonce Pauline : Eugénie dénonce l'amour comme un agent dégradant, tandis que Pauline apparaît comme un personnage plein de sensibilité et de bienveillance à l'égard de ceux qui sont, comme elle, la proie des passions amoureuses. Hippolyte rejoint Eugénie contre Pauline, en insistant sur les dangers de s'écarter de la vertu.

Enfin, voici les sentences qu'on peut trouver dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre :

---

[1248] *Ibid. Id.*
[1249] p. 137. Hippolyte parle à son fils.

- Depuis ce jour, mon frère n'en passait aucun sans m'apporter des lettres de Gaveston. Je ne dissimulai plus le plaisir qu'elles me faisaient : l'amitié que j'ai toujours eue pour le comte de Glocester était bien augmentée depuis qu'il était mon confident : nos conversations ne finissaient plus ; et, ce qui m'y attachait davantage, c'étaient les louanges qu'il donnait à son ami. *C'est toujours un plaisir d'entendre louer ce qu'on aime, mais ce plaisir est encore plus sensible, quand les louanges viennent de quelqu'un qui nous est cher*.[1250] (g)
- Ce n'était pas par goût que madame de Surrey avait pris le parti de la retraite ; d'ailleurs, *quelque dévote que soit une femme, elle est toujours bien aise que des raisons de bienséance l'obligent à se permettre des amusements qu'elle a presque toujours quittés à regret* ; elle consentit sans beaucoup de peine à ce que mon frère désirait.[1251] (c)
- *La plupart des hommes prennent un sentiment vif d'amour-propre pour de l'amour* ; je servais si bien celui de Gaveston, qu'il croyait être tendre, quand il n'était que reconnaissant […].[1252] (i)
- Plusieurs hommes de la cour me rendirent des soins ; mais il est vrai qu'*une femme n'a point d'amants quand elle n'en veut point avoir*.[1253] (g)
- L'absence de Gaveston diminuait sa jalousie [de Pembrocke] et réveillait ses espérances : il mit tout en œuvre pour m'apaiser ; il employa ma sœur : elle me parla pour lui, elle me peignit le désespoir où il était de m'avoir déplu ; mais je n'en fus point touchée ; *de certaines offenses ne se pardonnent qu'à un amant aimé*.[1254] (g)
- *Les hommes se sont persuadés que l'amour ne les oblige pas à une probité si exacte ; et d'ailleurs ils ne se croient obligés qu'à la fidélité du cœur*.[1255] (i)

---

[1250] p. 442. C'est Mlle de Glocester qui parle en tant que narratrice intradiégétique d'un récit intercalé.
[1251] *Ibid*. *Id.*
[1252] p. 444. *Id.*
[1253] p. 445. *Id.*
[1254] p. 458. *Id.*
[1255] p. 460. Mlle de Glocester parle à Mme d'Herefort. (Elle commente l'attitude de Gaveston.)

- Vous êtes blessée, dit le comte de Glocester, du parti qu'il [le comte de Cornouailles] a pris dans le tournoi ; mais c'est une galanterie qui ne tire point à conséquence. *Tout est de conséquence quand on aime*, répliqua mademoiselle de Glocester ; pourquoi du moins ne cherche-t-il [le comte de Cornouailles] pas à me tromper ?[1256] (g)

- Ce n'est point vos conseils, mademoiselle, répondit-il [le comte de Cornouailles], que je veux suivre, c'est vos ordres que je veux exécuter : prescrivez-moi la conduite que je dois tenir, et comptez sur ma soumission.

  *Le plaisir de trouver un amant aimé tel qu'on le désire est trop sensible pour ne pas s'y abandonner*. Mademoiselle de Glocester en crut les protestations du comte de Cornouailles : ils concertèrent la manière dont il devait se conduire avec la reine.[1257] (c)

- Une charge considérable, qui était à sa bienséance, vint à vaquer : il la demanda avec la fierté d'un homme qui sent ses avantages ; mais *les ministres sont ordinairement plus attentifs à mettre dans les places ceux qui conviennent à leur politique que ceux qui conviendraient aux places*.[1258] (i)

- *Les hommes sont bien plus glorieux de porter un nom illustre, qu'ils ne sont humiliés des taches que le crime a attachées à ces noms* ; aussi ne me fit-on quitter le mien que parce qu'il était odieux à la cour et qu'il était devenu une exclusion à la fortune.[1259] (g)

- Je me trouvai heureux de ce que la bienséance ne me permettait pas de la [Mlle de Lancastre] voir. *On remercie toujours de mauvaise grâce une belle qui vous a fait une galanterie, quand on n'a que du respect pour elle*.[1260] (g)

- *Ce n'est pas assez de faire le bien : il faut encore le faire avec prudence* ; mais Gaveston avait d'autres motifs que ceux de l'équité ; et quoique au fond il fît une action excellente,

---

[1256] p. 462. Mlle de Glocester parle à son frère.
[1257] p. 466. C'est le narrateur extérieur au récit qui parle.
[1258] pp. 469-470. C'est Saint-Martin qui parle en tant que narrateur intradiégétique d'un récit intercalé.
[1259] p. 470. *Id.*
[1260] p. 475. *Id.*

il ne devait pas se plaindre de l'opinion du public ; c'était par hasard qu'il servait la vertu : *tout ce qui ressent la faveur est suspect*.[1261] (f) / (i)

- *Trop de délicatesse*, lui disait-elle, e*st nuisible, même en amour ; elle fait souvent naître la jalousie, et pour celui qui l'éprouve, et pour celui qui en est l'objet*.[1262] (e)
- *Estimer ce qu'on aime est le premier devoir*. [1263] (e)
- *Un amant très aimable et très aimé est presque toujours sûr d'obtenir son pardon* : il [Gaveston] l'obtint.[1264] (c)

Sur ces seize sentences[1265], six sont énoncées sur le mode de la maxime, et dix sur le mode du proverbe. L'implication d'un tiers (cas (c) et (i)) concerne sept occurrences. Parmi les seize sentences, quatre sont énoncées par le narrateur extérieur au récit, huit par un narrateur intradiégétique d'un récit intercalé : cinq par Mlle de Glocester, trois par Saint-Martin. Les quatre autres sont dites par des personnages dans des conversations : deux par Mme de Saint-Martin et deux par Mlle de Glocester. La thématique de l'amour est toujours dominante, mais s'y mêlent aussi celles du divertissement, de la politique, de la vanité et de la bienfaisance.

Mme de Tencin utilise différents procédés pour éviter que l'insertion de sentences dans ses récits ne puissent nuire à la construction de l'illusion. Sur soixante-deux sentences[1266], quarante-et-une, soit environ les deux tiers, sont énoncées sur le mode du proverbe : l'énonciateur fait un constat sur le monde sans tenter d'agir sur lui à travers son énonciation ; ces sentences commentent l'attitude des personnages et visent à renforcer leur cohérence en

---

[1261] p. 497. C'est le narrateur extérieur au récit qui parle. À partir de ces deux sentences comprises, nous sommes dans la partie rédigée par Mme de Beaumont.
[1262] p. 502. Mme de Saint-Martin parle à Mlle de Glocester. Elle entend l'amener à un jugement positif sur le comte de Cornouailles.
[1263] *Ibid. Id.*
[1264] p. 503. C'est le narrateur extérieur au récit qui parle. Nous citons plus loin (cf. *infra* pp. 270-271) un passage qu'on pourrait faire entrer dans la catégorie de la sentence s'il n'était bien trop long. Fort différent des sentences composées par Mme de Tencin, il porte la marque de sa continuatrice.
[1265] Si l'on inclut les cinq écrites par Mme de Beaumont.
[1266] *Id.*

les étayant par une sorte d'armature relevant d'une doxa. Au niveau perlocutoire, c'est-à-dire en ce qui concerne l'action de l'énonciateur sur l'allocutaire au moyen de cette énonciation sentencieuse, les sentences relevées visent presque toujours à justifier ou, plus rarement – pendant négatif de la justification –, à condamner le comportement ou les sentiments des personnages. Comme on l'a vu, les sentences que les narrateurs ou les personnages énoncent sont en parfaite harmonie avec leurs caractéristiques : Comminge exprime des maximes sensibles, Adélaïde des maximes vertueuses, etc. Le lecteur a donc l'impression non pas d'entendre la voix de l'auteur, mais la voix soit de l'instance qui raconte soit d'un des personnages.

On peut également remarquer que les sentences sont très souvent intriquées dans une construction syntaxique qui les dépasse. Seules vingt-quatre d'entre elles sont syntaxiquement indépendantes de leur contexte. Les autres sont, dans le cadre de phrases complexes, le plus souvent juxtaposées ou coordonnées à d'autres propositions qui les rattachent au récit. La juxtaposition se fait fréquemment grâce aux deux points qui sous-entendent un rapport implicite de type causal / consécutif ; la sentence intervient alors dans un raisonnement soit inductif soit – plus rarement – déductif : soit la sentence semble tirée de ce que vivent les personnages (« j'étais sûr qu'elle m'était fidèle […] : le véritable amour est plein de confiance ») soit elle propose une loi générale qui est ensuite appliquée à leur cas particulier (« La morale des passions n'est pas austère : je conclus que je ne devais rien changer à ma conduite »). Certaines sentences peuvent aussi être coupées par des incises (« Les actions les plus vertueuses, répliqua mademoiselle d'Essei, sont dégradées quand on croit que l'amour y a sa part ») ou encore prises dans la modalité exclamative qui les déborde (« puisses-tu être plus heureux que ton père, et puissent les malheurs de ma vie servir à ton instruction, et t'apprendre dans quel abîme de maux on se précipite, quand on quitte le chemin de la vertu ! »). La coordination, quant à elle, est soit interpropositionnelle soit interphrastique. La subordination est plus rare, mais elle existe aussi (« je sais trop par moi-même qu'on ne dispose pas de son cœur comme on le voudrait »). Ces modalités d'insertion des sentences relativisent leur autarcie sémantique et les font presque, parfois, passer inaperçues. Comme l'écrit Annie Rivara :

> L'écriture et la disposition des maximes dans les Mémoires du comte de Comminge procèdent […] d'un même désir d'en éteindre l'éclat pour les fondre dans la continuité du récit.[1267]

Ou encore :

> […] le continu narratif prédomine sur le discontinu, qu'il englobe dans un discours unifié […].[1268]

On peut constater, du reste, que Mme de Beaumont se préoccupe beaucoup moins d'assurer au récit ce continuum, puisque dans la partie des Anecdotes qu'elle a rédigée, elle n'hésite pas à introduire ce long passage sentencieux qui, se présentant comme une enfilade de réflexions d'ordre général, coupe bel et bien le récit et introduit des distorsions dommageables dans la construction de l'illusion :

> Toujours, presque toujours, l'ambition mène au but contraire de celui qu'on se propose : on désire la considération ; on ne recueille que la haine et le mépris. Malheur à celui qui excite l'envie ! Comment pouvoir s'en préserver dans les grands emplois ? Par la modestie, par la douceur, par la justice surtout, et par cette simplicité du cœur, qui fait qu'on songe moins aux droits et aux prérogatives de sa place qu'aux devoirs qu'elle impose. Cette simplicité précieuse et chère à tous les hommes est le préservatif de l'envie ; elle se peint dans les mœurs, dans les discours, dans les actions et jusque dans les manières. Celui qui en a le cœur rempli la montre sans cesse. Quand elle n'est pas naturelle, il est impossible de l'imiter, parce que l'esprit ne peut suppléer aux vertus qu'on n'a pas. Heureux les hommes nés avec cette qualité, qui conduit à

---

[1267] « Dialogue avec Marivaux, un usage paradoxal des maximes, les *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin », art. cité, p. 215.
[1268] *Ibid.*, p. 216.

> presque toutes les autres ! Plus heureux encore l'État ou de tels hommes occupent de grandes places et le roi qui sait les y appeler ![1269]

En outre, on peut douter que Mme de Tencin considérât vraies la plupart des sentences qu'elle insère dans ses récits[1270]. Non seulement elles ne brisent pas l'illusion de vérité, mais elles contribuent à la bâtir par leur parfaite cohérence non avec l'univers réel de l'auteur mais avec l'univers fictif de ces récits. Gérard Genette a écrit quelques lignes éclairantes sur cette façon d'employer les sentences, en réponse à ce qu'affirme John R. Searle dans son article « Le statut logique du discours de la fiction »[1271] :

> […] Searle mentionne lui-même le statut, selon lui totalement extrafictionnel, de certains énoncés gnomiques, comme la première phrase d'Anna Karénine, où Tolstoï énoncerait en tout sérieux et en toute sincérité son opinion sur les bonheurs et les malheurs familiaux ; je ne suis pas sûr que la situation soit aussi tranchée pour cet exemple et a fortiori pour d'autres, et je ne vois pas pourquoi un romancier se priverait d'émettre, pour les besoins de sa cause fictionnelle, des maximes ad hoc, aussi peu « sincères »[1272] que ses énoncés narratifs et descriptifs […].[1273]

Il y a tout lieu de croire en effet que Mme de Tencin ne « se privait » pas d'exprimer des sentences très peu « sincères » mais en pleine adéquation avec la fiction qu'elle entendait

---

[1269] p. 524. La péroraison, inspirée, pour sa forme, des Béatitudes, est particulièrement remarquable !

[1270] Seule l'une d'entre elles trouve des échos dans les préoccupations de Mme de Tencin : « les ministres sont ordinairement plus attentifs à mettre dans les places ceux qui conviennent à leur politique que ceux qui conviendraient aux places » ; cette sentence rejoint ses multiples récriminations au sujet de la carrière de son frère qui, selon elle, n'obtient pas du roi, pour des raisons politiques, les places auxquelles il conviendrait pourtant parfaitement.

[1271] Art. cité.

[1272] Cet adjectif reprend l'idée, émise par Searle, selon laquelle l'auteur de fiction « feint d'accomplir une série d'actes illocutoires », en d'autres termes qu'il n'est pas « sincère ». (« Le statut logique du discours de la fiction », *in Sens et expression, études de théorie des actes de langage*, trad. et préface par Joëlle Proust, Paris, éd. de Minuit, coll. Le Sens commun, 1982, p. 108 [« The Logical Status of Fictional Discourse », *in New Literary History*, 6, 1947, pp. 319-332].)

[1273] « Le statut pragmatique de la fiction narrative - Discussion critique », *in Poétique*, 78, avril 1989, p. 245.

créer. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à considérer les sentences dont elle émaille volontiers aussi sa correspondance, et qui sont nettement plus cyniques ; citons-en quelques exemples :

> […] le peuple aime son roi par habitude […].[1274]
>
> Une femme adroite sait mêler le plaisir avec les intérêts généraux, et parvient, sans ennuyer son amant, à lui faire faire ce qu'elle veut.[1275]
>
> La grande erreur des gens d'esprit est de ne pas croire les hommes aussi bêtes qu'ils sont.[1276]

Ainsi on peut croire que c'est la voix de l'auteur qu'on entend à travers les sentences des récits, mais en fait ce n'est là encore que la voix de son garant. On ne sort pas, avec ces sentences, du mécanisme fictif. La grande cohérence qu'on trouve dans ce corpus de sentences appartenant à quatre récits différents nous montre que Mme de Tencin s'est inventé une doxa qu'elle utilise comme une armature idéologique, mais cette doxa est aussi artificielle et illusoire que la matière même des récits – événements, personnages… Le lecteur est invité à dépasser les apparences de cet ensemble doctrinal qui n'est qu'un masque.

Il nous faut examiner maintenant des formes plus directes d'intervention auctoriale : les intrusions d'auteur et la métatextualité.

---

[1274] *Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé*. Précédées d'une notice et accompagnées de notes explicatives, Paris, Léopold Collin, 1805, in-8, lettre III, p. 163.
[1275] *Ibid.*, lettre IV, p. 167.
[1276] Cité par Jean Sareil *in Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.*, p. 235.

## II. Les intrusions d'auteur et la métatextualité

Les intrusions d'auteur sont, en principe, proscrites dans la fiction. Ainsi, Aristote affirme :

> […] personnellement, le poète ne doit dire que très peu de choses, car ce n'est pas en cela qu'il est imitateur.[1277]

Ces intrusions contreviennent en général au mécanisme de la mimésis, ou, si l'on veut se situer aux XVIIe et XVIIIe siècles, à la construction de l'illusion de vérité, mais parfois, comme on l'a suggéré, ces interventions peuvent au contraire perfectionner le mécanisme illusionniste.

Dans les Mémoires du comte de Comminge, l'épisode de l'accident de carrosse, qui survient alors que le comte est sur le chemin du lieu que son père a désigné pour son exil, nous fournit un exemple d'intrusion, il est vrai fort discrète :

> La terre où je devais passer le temps de mon exil était dans les montagnes, à quelques lieues de Bagnières, de sorte que je fis la même route que je venais de faire. Nous étions arrivés d'assez bonne heure, le second jour de notre marche, dans un village où nous devions passer la nuit ; en attendant l'heure du souper, je me promenais dans le grand chemin quand je vis de loin un équipage qui allait à toute bride et qui versa très lourdement à quelques pas de moi. Le battement de mon cœur m'annonça la part que je devais prendre à cet accident. Je volai à ce carrosse ; deux hommes qui étaient descendus de cheval se joignirent à moi pour secourir ceux qui étaient dedans ; on s'attend bien que c'étaient Adélaïde et sa mère ; c'étaient effectivement elles.[1278]

---

[1277] *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, 10e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1990, 1460a, p. 68.
[1278] p. 38.

La désinvolture du sommaire auquel se livre Mme de Tencin à la fin de l'épisode (« on s'attend bien que c'étaient Adélaïde et sa mère ; c'étaient effectivement elles ») semble montrer la conscience qui est la sienne d'utiliser là un lieu commun romanesque ; cette lucidité la conduit presque à une prise de distance ironique par rapport au topos – mais elle ne franchit pas ce pas, et le topos joue son rôle diégétique habituel. Bien que l'énonciateur apparent du récit soit bien entendu le comte de Comminge, qui tient, dans le cadre du masque du roman-mémoires, le rôle de l'écrivain, il ne semble pas que ce soit lui qui parle ici : si c'eût été lui qui eût raconté la scène, nul doute qu'il n'aurait pas employé une telle formulation, mais aurait insisté, au contraire, au premier degré, sur sa stupéfaction de découvrir Mme et Mlle de Lussan dans le carrosse. Sa remarque n'est pas d'un autobiographe saisi par l'émotion que l'épisode a suscitée en lui à l'époque et qu'il devrait encore susciter au moment de l'énonciation, mais d'un auteur rompu au maniement des topoï du genre – et, dirait-on, presque agacé par ces topoï, par lesquels il faut bien passer, mais sans leur prêter trop d'importance, sans s'y apesantir. C'est bel et bien l'auteur lui-même qui dépassionne les propos de Comminge et prend à partie, très discrètement, le lecteur grâce au pronom indéfini « on ». Qu'on en juge par la façon différente dont le même topos est traité dans Le Siège de Calais :

> Il [Canaple] avait marché une partie de la journée, quand, en montant une colline, un des ses gens lui fit apercevoir un chariot des livrées de monsieur de Granson, que les chevaux entraînaient avec beaucoup de violence dans la pente de la colline. Il reconnut bientôt une voix dont il entendit les cris : c'était celle de madame de Granson. Il vola à la tête des chevaux : après les avoir arrêtés, il s'approcha du chariot. Madame de Granson y était évanouie ; il la prit entre ses bras et la porta sur un petit tertre de gazon.[1279]

Il aurait été plus facile à Mme de Tencin d'intervenir en tant qu'auteur dans ce récit qui n'est pas un roman-mémoires, où le narrateur énonce l'histoire à la troisième personne, pourtant, ce n'est pas la voix de l'auteur qu'on entend.

---

[1279] p. 34.

On trouve dans La Vie de Marianne un passage similaire, lorsque l'héroïne est victime elle aussi d'un accident de carrosse ; voici sa réaction après cet accident :

> Mais jugez de mon étonnement, quand, parmi ceux qui s'empressaient à me secourir, je reconnus le jeune homme que j'avais laissé à l'église. C'était à lui qu'appartenait le carrosse.[1280]

L'adresse directe au destinataire à la deuxième personne pourrait rapprocher ce passage de celui des Mémoires du comte de Comminge, mais il n'en est rien, car c'est ici clairement Marianne qui s'exprime, ses mémoires entiers étant conçus comme un vaste discours adressé à une destinataire.

En revanche, Jean Decottignies[1281] remarque dans Les Mémoires du chevalier de *** de Mme Méheust[1282] un passage où le lecteur est pris à partie pour légitimer l'emploi du topos probablement jugé éculé. Après une bousculade, deux femmes sont encerclées dans leur carrosse par une foule menaçante, lorsque le chevalier et son frère arrivent par hasard sur les lieux ; ils se précipitent à leur secours :

> Je ne puis m'empêcher d'arrêter ici le lecteur ; ce que je vais raconter a quelque chose de si singulier, qu'il est bon de prendre haleine. Je le prie simplement de réfléchir sur les effets du hasard. Pour peu qu'il ait vécu, il en trouvera dans sa propre carrière peut-être de plus surprenants ; il arrive tous les jours des choses extraordinaires, et sur lesquelles on ne fait pas toute l'attention qu'on devrait […] Hé ! qui n'eût été frappé d'une pareille rencontre ? Madame de Nerville… Oui, c'était elle qu'un bonheur imprévu nous avait fait secourir.[1283]

---

[1280] *Op. cit.*, p. 65.
[1281] « Introduction » citée, pp. 47-48.
[1282] *Op. cit.*
[1283] *Ibid.*, pp. 270-271.

Comme c'est le cas dans les Mémoires du comte de Comminge, puisque nous sommes ici dans un roman-mémoires, on peut croire que l'instance qui prend la parole est tout simplement le narrateur, le chevalier de ***, faisant entendre au lecteur que la vie est parfois un roman : il viserait alors par ces propos à renforcer la vraisemblance de l'épisode. Mais la nature même de cette justification, ainsi que son caractère embarrassé, montrent assez que c'est en fait la romancière qui s'exprime, superposant sa voix à celle de son personnage, la remplaçant même, pour s'excuser de l'utilisation du topos et de l'invraisemblance du « hasard » convoqué. Cependant, Mme de Tencin et Mme Méheust ont une attitude opposée dans le commentaire implicite qu'elles font de l'emploi du topos : si Mme de Tencin semble agacée de devoir l'utiliser et le fait avec désinvolture, Mme Méheust, au contraire, y insiste et en rend de ce fait l'artifice encore plus patent. Alors que l'attitude de Mme Méheust tend à briser la linéarité du récit et, partant, à mettre en péril la construction de l'illusion, il nous semble que l'option choisie par Mme de Tencin, au contraire, conforte cette illusion grâce à la connivence discrète qu'elle installe avec le lecteur. Elle semble lui dire : Vous savez comme moi qu'il s'agit là d'une astuce de romancier, mais je vous demande de l'accepter sans relâcher votre adhésion ; suivez-moi dans cet univers illusoire. Elle attend que le lecteur accepte ces « hasards » improbables pour que son plaisir de lecture ne soit pas menacé.

La métatextualité est une autre façon, pour Mme de Tencin, d'intervenir dans ses récits. Elle lui permet de le faire plus discrètement encore que dans le cas évoqué ci-dessus, en introduisant un raffinement supplémentaire dans l'illusion qu'elle cherche à construire. L'exemple sans doute le plus flagrant se trouve dans Les Malheurs de l'Amour, dans un dialogue entre Eugénie et Pauline :

> J'étais dans cet état où la confiance est un véritable besoin : l'amitié qu'Eugénie me marquait m'y engageait encore, et puis le plaisir de parler de ce qu'on aime ! Je contai donc, avec le plus grand détail, non seulement tout ce que Barbasan m'avait dit, mais ce que je lui avais entendu dire ; si vous saviez, ajoutai-je, combien il est raisonnable, combien il est différent des autres !

> Je le crois, dit Eugénie, mais, mon enfant, ce n'est point un mari pour vous. Eh bien ! répliquai-je avec vivacité, je me mettrai dans un couvent. C'est ce que vous pouvez encore moins que tout le reste, répondit-elle, voulez-vous faire l'héroïne de roman, et vous enfermer dans un cloître, parce qu'on ne vous donne pas l'amant que vous voulez ?[1284]

Le fonctionnement métatextuel est clair ici, consistant à mettre dans la bouche d'une héroïne de roman, Eugénie, le groupe nominal même d'« héroïne de roman », pour désigner, qui plus est, le rôle que Pauline, elle-même héroïne, devrait rejeter. La locution ainsi créée à l'aide du verbe vicariant « faire », qui prend le sens d'adopter le rôle de, et du groupe nominal qui n'est pas sans rappeler le titre de l'ouvrage critique de Boileau Les héros de roman[1285], est fortement péjorative et jette l'opprobre sur le topos du personnage romanesque allant s'« enfermer dans un cloître » à cause d'un amour déçu, et, même, sur le genre romanesque tout entier, accusé de n'être pas conforme à la vérité de la vie. En rejetant la fausseté du roman par l'intermédiaire d'Eugénie, Mme de Tencin souhaite montrer à ses lecteurs que ces mémoires de Pauline ne sont pas d'essence romanesque. On retrouve ici la notion d'« exclusion du faux » que Marian Hobson a développée dans The Object of Art[1286] : dans ce passage, le roman est défini comme le domaine du mensonge, donc le récit de Mme de Tencin se prétend vrai en se niant comme roman.

Mais les paroles d'Eugénie prennent un relief supplémentaire puisqu'elle les prononce au sein même du couvent où elle « s'est enfermée » et où elle a prononcé ses vœux à la suite d'une double déconvenue amoureuse : après avoir cru que La Valette l'avait trahie, et après que Blanchefort l'eut abandonnée. D'ailleurs elle racontera son histoire à Pauline, à la manière d'un apologue, précisément pour illustrer la réplique citée ci-dessus et lui montrer qu'il ne faut pas « s'enfermer », sous prétexte qu'on a eu des malheurs en amour, comme le montre la leçon qu'elle tire de son récit après l'avoir terminé :

---

[1284] pp. 53-54.

[1285] *Les Héros de romans, dialogue à la manière de Lucien, in Œuvres complètes de Boileau* accompagnées de notes historiques et littéraires et précédées d'une étude sur sa vie et ses ouvrages par A. Ch. Gidel, Paris, Garnier Frères, 1873, t. III, pp. 179-222 [1ère éd. 1688].

[1286] *The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, op. cit.,* 2e partie, chapitre 2, cf. *supra* pp. 148.

> Vous voyez, me dit Eugénie, quand elle eut achevé de me conter son histoire, que si les malheurs que l'on a éprouvés dans le monde étaient une sûreté pour trouver de la tranquillité et du repos dans la retraite, personne n'avait plus de droit de l'espérer que moi ; j'avoue cependant, à la honte de ma raison, qu'elle m'a souvent mal servie, et que mes regards se sont plus d'une fois tournés vers ce monde, où j'avais éprouvé tant de différentes peines.[1287]

Par conséquent, grâce au récit dont ces lignes sont une coda, Eugénie, qui s'est faite religieuse après des amours malheureuses, se définit elle-même, selon ses propres critères, comme une héroïne de roman, et, par la même occasion, définit l'histoire de sa vie, dans son intégralité, comme un roman ! Et c'est cette héroïne auto-proclamée qui critique implicitement le mensonge romanesque  et met en garde Pauline contre la tentation de se faire héroïne romanesque ! L'exclusion du faux connaît donc ici un dysfonctionnement, puisque ce procédé désigne comme faux une partie même de l'ouvrage qu'il est censé accréditer[1288].

On peut rapprocher cet épisode où Eugénie met en garde Pauline contre sa tentation de devenir une « héroïne de roman » de cet autre passage, situé avant dans le récit (il s'agit également d'une conversation entre les deux femmes, après une visite de Barbasan) :

> Malgré le plaisir que j'avais de le voir, j'avais une vraie impatience que la visite finît pour l'entendre louer tout à mon aise. Ai-je tort, dis-je à Eugénie, dès que nous fûmes seules ? Vous ne m'en feriez pas la question répliqua-t-elle, si vous n'étiez assurée de ma réponse : il est vrai qu'il est aimable ; et ce que j'estime bien davantage, il a l'air d'un honnête homme, et peut-être n'est-il que bon comédien. Ah ! m'écriai-je, cette pensée est bien injuste ! et vous êtes

---

[1287] p. 122.

[1288] Et nous n'avons pas non plus affaire, selon la terminologie de Marian Hobson, à une « inclusion du faux », car le récit romanesque qui serait inclus dans le texte authentique serait explicitement désigné comme tel ; ici il ne l'est qu'implicitement ; il est bien évident que Pauline rapporte les paroles d'Eugénie sans les mettre en doute, comme un récit *vrai*.

> cruelle de me la présenter. Je fais, dit Eugénie, le personnage de votre raison.[1289]

Avant de dénoncer en Pauline une « héroïne de roman », Eugénie prend soin de s'attribuer le rôle du « personnage de [sa] raison » ; on voit bien qu'Eugénie entend se situer du côté du principe de réalité, prévenant Pauline contre le principe de plaisir ; néanmoins la formulation qu'elle adopte ne laisse pas d'être métatextuelle, puisque, personnage fictif, elle se qualifie elle-même de personnage, fût-ce dans le cadre d'une construction métaphorique. Cette formulation ressemble d'ailleurs fortement à celle pour laquelle elle optera dans le passage cité plus haut, avec le verbe vicaire « faire », cela contribuant à mettre les deux personnages en parallèle et à insister sur leurs rôles respectifs au sein du récit – même si dans ce dernier passage, la référence semble être au théâtre plus qu'au roman, à cause de l'expression « faire le personnage », qui diffère de « faire l'héroïne de roman ». Eugénie se positionne en quelque sorte comme celle qui distribue les rôles, y compris le sien, se faisant le représentant l'auteur au sein du récit.

Un autre passage des Malheurs de l'Amour présente aussi les caractéristiques d'un fonctionnement métatextuel ; il s'agit là encore d'une conversation entre Pauline et Eugénie, celle-ci cherchant à convaincre celle-là d'épouser le président d'Hacqueville :

> […] que voulez-vous, lui disais-je [c'est Pauline qui parle], que je fasse d'un amant ? Je veux, me répondit-elle que vous en fassiez votre vengeur ; que vous vous amusiez de sa passion. Que savez-vous ? il vous plaira peut-être ; vous connaissez sa figure, son esprit est bien au-dessus ; c'est par son mérite, plus encore que par sa naissance, qu'il est parvenu à la charge de président à mortier, dans un âge où l'on est à peine connu dans les places subalternes : le cœur me dit qu'il est destiné pour mettre fin à votre roman.[1290]

---

[1289] p. 66.
[1290] p. 83.

Cet extrait peut être mis en parallèle avec les deux précédents dans la mesure où Eugénie fait de Pauline là aussi, implicitement, une héroïne de roman, en désignant ses aventures avec Barbasan par le terme de « roman ». Eugénie opère cette désignation parce que d'après elle ces aventures ne tiennent pas compte du principe de réalité. C'est pourquoi ce passage va également dans le sens d'une « exclusion du faux » : le roman y est présenté comme un monde de fausseté et de chimères. Si un personnage se permet de le caractériser ainsi, c'est que le récit dans lequel il apparaît n'appartient pas à ce genre – du moins est-ce là le raisonnement que Mme de Tencin veut faire tenir au lecteur. Et c'est un autre personnage de roman – mais lesté d'un métier si peu romanesque que c'est celui-là même du père de Mme de Tencin –, d'Hacqueville, qui va pouvoir, d'après le personnage qu'est Eugénie, débarrasser Pauline de ses attributs romanesques. Eugénie apparaît encore comme celle qui distribue les rôles et qui est à même de faire le départ entre ce qui est du ressort du roman et ce qui n'en relève pas : dans ce mécanisme métatextuel, cette religieuse austère qui fut malheureuse en amour et est pleine d'admiration devant la charge de président à mortier figure peut-être paradoxalement Mme de Tencin dans le récit.

Ces fonctionnements métatextuels, loin de rompre l'illusion comme on pourrait le penser de prime abord, vont dans le sens d'une « exclusion du faux », et améliorent ainsi le dispositif illusionniste.

On trouve également dans Les Malheurs de l'Amour une mise en abyme de l'acte de lecture qui est proche d'un fonctionnement métatextuel. Pauline est en effet une héroïne qui lit des romans ; elle parle de cette habitude lorsqu'elle raconte la vie qu'elle menait chez ses parents avant la rencontre de Barbasan :

> Je regagnais mon appartement aussitôt qu'on avait dîné ; j'y passais peut-être les plus doux moments que j'ai passés de ma vie. Dès que mes maîtres m'avaient quittée, je lisais des romans que je dévorais. Un fond de tendresse et de sensibilité que la nature a mis dans mon cœur, me donnait alors des plaisirs sans mélange. Je m'intéressais à mes héros, leur malheur et leur bonheur

> étaient les miens. Si cette lecture me préparait à aimer, il faut convenir aussi qu'elle me donnait du goût pour la vertu : je lui dois encore de m'avoir éclairée sur mes amants.[1291]

Cette mise en abyme, à l'instar des procédés métatextuels vus précédemment, introduisent une porosité entre l'univers réel du lecteur et l'univers fictif de la diégèse. Si l'on a pu dire qu'Eugénie représentait l'auteur dans le récit, on peut avancer qu'ici Pauline y figure le lecteur. Mme de Tencin en profite pour faire un éloge appuyé de la littérature romanesque si décriée, tant au niveau des plaisirs qu'elle offre (« les plus doux moments que j'ai passés de ma vie », « des plaisirs sans mélange »), qu'en ce qui concerne ses propriétés didactiques et morales (« elle me donnait du goût pour la vertu »). L'enseignement que peut retirer Pauline de ses lectures romanesques contrastent avec les leçons que ses parents lui font donner : ses « maîtres » lui donnent une instruction artificielle, tandis que les romans paraissent lui révéler la vérité même de l'existence[1292]. Le panégyrique va presque jusqu'au pléonasme avec cette relative redondante : « je lisais des romans que je dévorais ». Ces louanges sont du reste identiques à celles qu'utilisent en général les défenseurs du roman, comme nous avons pu le voir[1293] – dès 1670 Huet définissait le roman comme des « histoires […] écrites […] pour le plaisir et l'instruction des lecteurs »[1294]. Dans un roman du XVIIIe siècle, elles sont cependant remarquables car, comme le note Nathalie Ferrand, la cohabitation des mots « plaisir » d'une part et des termes « lire », « lecture » ou « bibliothèque » d'autre part est peu fréquente dans le corpus d'environ cent cinquante romans du XVIIIe siècle qu'elle a étudié[1295] ; leur coexistence apparaît assez souvent dans les préfaces mais pas dans les romans. D'après N. Ferrand, le substantif « plaisir » est un mot « codé, lourd, historique » en raison du docere et placere classique : le plaisir de lecture évoqué dans les romans du XVIIIe siècle est souvent

---

[1291] p. 44.

[1292] Avant le passage cité, Pauline écrit : « Je passai près d'une année après ma sortie du couvent sans être admise dans les grandes compagnies : on voulut auparavant me laisser acquérir la bonne grâce du maître à danser, m'instruire de ce qu'on appelle le savoir-vivre, la politesse, et surtout me donner le bon ton » *(ibid.).* Les « maîtres » donnent à Pauline des aptitudes sociales hypocrites, un vernis aristocratique destiné à camoufler sa bourgeoisie, tandis que les romans paraissent lui enseigner la « vraie vie ».

[1293] Cf. *supra* pp. 144-146.

[1294] *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans, op. cit.*, p. 3.

[1295] *Livre et lecture dans le roman français du XVIIIe siècle,* Paris, PUF, coll. Ecriture, 2002, p. 107.

déceptif[1296]. Ce n'est pas le cas dans ce passage des Malheurs de l'Amour, mais il faut également reconnaître que le pluriel éloigne quelque peu le terme de ces connotations relatives à l'esthétique classique.

Toutefois une autre lecture du passage semble possible. La modalisation de la première phrase (« peut-être ») nimbe en effet d'un doute l'ensemble de l'assertion de Pauline. La gaucherie de l'expression (le polyptote du verbe « passer », la redondance de la relative) montre qu'en tout cas la lecture de cette littérature n'assure pas une expression sans reproche. On voit également que pour la goûter il y faut des prédispositions (« Un fond de tendresse et de sensibilité que la nature a mis dans mon cœur ») : le roman ne peut faire fond que sur des traits perçus comme féminins ; Mme de Tencin retrouve ici les arguments de certains contempteurs du roman, selon lesquels le roman amollirait l'âme et développerait la propension à la rêverie et aux chimères. Mais c'est surtout la dernière phrase citée qui doit appeler notre attention : la conditionnelle qui ouvre la phrase ne fait rien moins qu'anéantir a priori les vertus morales du roman, puisqu'elle affirme la capacité du genre d'ouvrir à l'amour (ce que certains détracteurs du genre lui reprochaient) ; quant à la dernière proposition, elle est assurément antiphrastique, puisque Pauline ne semble vraiment pas avoir été en mesure de voir clair en Barbasan.

La possibilité d'une double lecture pour ce passage vise peut-être, d'une part, à flatter les goûts du public, et d'autre part, encore une fois, à « exclure le faux » ; en attaquant le roman, Mme de Tencin désire sans doute suggérer que les mémoires de Pauline sont authentiques, que le lecteur n'a pas affaire, lui, à un roman. Ainsi le lecteur est-il à la fois satisfait de lire un éloge du genre romanesque et heureux d'avoir la confirmation que ce qu'il lit n'en ressortit pas. Peut-être y a-t-il aussi dans ce passage l'ébauche d'une réflexion sur l'interaction entre la vie et le romanesque.

---

[1296] *Ibid.*, pp. 108-109.

Un autre passage, que nous avons déjà eu l'occasion de citer à propos de la scénographie de la sensibilité[1297], fait écho à celui que nous venons de commenter : Mme de Tencin fait écrire à Pauline, après sa rencontre avec Barbasan au théâtre, deux pages plus loin :

> Je n'eus pas besoin de lire avant de me mettre au lit, comme j'en avais la coutume : un trouble agréable, que je n'avais jamais éprouvé, remplissait mon cœur. La figure de Barbasan se présentait à moi.[1298]

La figure de Barbasan se présentant à l'imagination de Pauline, le recours au roman ne lui est plus nécessaire pour l'occuper. Mais on peut aussi avancer que si Pauline n'a plus besoin de lire, c'est que sa vie s'est transformée en roman. Elle-même acquiert à ses propres yeux la dimension d'une héroïne de roman (« un trouble agréable, que je n'avais jamais éprouvé, remplissait mon cœur » – stéréotype romanesque s'il en est) grâce à ce héros de roman qu'est Barbasan. Le lecteur peut donc avoir la satisfaction de lire les mémoires prétendument authentiques d'un personnage pleinement romanesque.

Remarquons que les occurrences de métatextualité que nous avons relevées ainsi que cette mise en abyme de l'acte de lecture se situent tous dans le dernier texte achevé de Mme de Tencin, Les Malheurs de l'Amour. On peut déceler là, semble-t-il, une évolution dans son travail de création littéraire : la qualité de l'illusion s'améliore avec ce recours fréquent à l'« exclusion du faux ».

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons à présent revenir sur l'analyse du titre Les Malheurs de l'Amour. Nous avions émis l'hypothèse que Mme de Tencin avait utilisé un titre romanesque pour que, renversant l'habitude prise par les romanciers de donner à leurs

---

[1297] Cf. *supra* p. 209.
[1298] p. 46.

ouvrages des titres de mémoires, le public croie qu'il s'agissait de véritables mémoires[1299]. On peut aussi penser que grâce à ce titre en porte-à-faux avec le contenu de l'ouvrage, Mme de Tencin cherche à jouer avec l'« exclusion du faux ». Le titre nettement romanesque va en effet à l'encontre des quelques passages que nous avons repérés et qui mettent en place ce mécanisme. D'un côté l'auteur semble vouloir faire croire au lecteur qu'il a affaire à un récit non romanesque, et de l'autre il lui donne un titre qui synthétise l'essence du genre : peut-être n'est-on pas très loin d'un processus ironique dans lequel Mme de Tencin s'amuserait des contradictions qu'elle insèrerait elle-même dans son récit. La récurrence du substantif « malheur » qui revient cinquante-deux fois dans le récit (trente-et-une fois au singulier et vingt-et-une fois au pluriel), et celle du substantif « amour » qui apparaît quarante-trois fois[1300], produisant un effet d'écho multiplié par rapport au titre, de même que l'épigraphe, participeraient alors de cette démarche.

Mme de Tencin n'est pas la seule à utiliser des procédés métatextuels impliquant un jugement implicite sur le genre romanesque ; il peut être intéressant de comparer les passages que nous avons pu relever à ceux d'autres auteurs allant également dans ce sens. On trouve ainsi, par exemple, de tels jeux métatextuels sous la plume de Mme de Lafayette dans La Princesse de Montpensier (1662) :

> Un jour qu'il revenait de Loches par un chemin peu connu de ceux de sa suite, le duc de Guise, qui se vantait de le savoir, se mit à la tête de la troupe pour lui servir de guide ; mais après avoir marché quelque temps, il s'égara et se trouva sur le bord d'une petite rivière qu'il ne reconnut pas lui-même. Toute la troupe fit la guerre au duc de Guise de les avoir si mal conduits, et, étant arrêtés en ce lieu, aussi disposés à la joie qu'ont accoutumé de l'être de jeunes princes, ils aperçurent un petit bateau qui était arrêté au milieu de la rivière, et, comme elle n'était pas large, ils distinguèrent aisément dans ce bateau trois ou quatre

[1299] Cf. *supra* p. 152.

[1300] À titre de comparaison, le nom « malheur » intervient vingt fois dans les *Mémoires du comte de Comminge*, et vingt-six fois dans *Le Siège de Calais*, et le substantif « amour » vingt-sept fois dans les *Mémoires* et quatre fois dans *Le Siège*. La récurrence de ces deux termes est donc bien supérieure dans *Les Malheurs de l'Amour* – ce n'est pas un hasard.

> femmes, et entre autres une qui leur parut fort belle, habillée magnifiquement, et qui regardait avec attention deux hommes qui pêchaient auprès d'elle. Cette nouvelle aventure donna une nouvelle joie à ces deux princes et à tous ceux de leur suite : elle leur parut une chose de roman.[1301]

Dans cette nouvelle, le fonctionnement métatextuel va dans le sens d'une « exclusion du faux » ; si Mme de Lafayette donne les « choses de roman » comme des aventures extravagantes éloignées de la réalité, c'est pour mieux désigner le récit dans lequel se place cette remarque comme autre chose qu'un roman. Un autre passage de la même nouvelle de Mme de Lafayette, lui aussi métatextuel, est de la même eau :

> Le comte de Chabannes avait encore plus de chagrin de voir M. de Guise auprès de Mme de Montpensier que M. de Montpensier n'en avait lui-même. Ce que le hasard avait fait pour rassembler ces deux personnes lui semblait de si mauvais augure qu'il pronostiquait aisément que ce commencement de roman ne serait pas sans suite.[1302]

Comme Eugénie dans Les Malheurs de l'Amour, c'est ici le comte de Chabannes qui paraît distribuer autour de lui l'appartenance au genre romanesque – même si cela paraît moins frappant car Mme de Lafayette ne signale pas ce rôle par l'intermédiaire d'un discours direct du personnage. Ici aussi, le lecteur perçoit le roman comme un univers d'intrigues amoureuses échevelées ; ainsi le récit dans lequel il figure se démarque-t-il de ce genre implicitement critiqué et apparaît authentique.

Un autre auteur, lui aussi profondément original, utilise beaucoup ces procédés métatextuels où le roman se prend lui-même pour objet : c'est Robert Challe. Dans Les Illustres

---

[1301] *La Princesse de Montpensier, in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.,* p. 366.
[1302] *Ibid.,* p. 368.

Françaises[1303], les occurrences en sont assez nombreuses. Certaines visent clairement à « exclure le faux » en présentant le roman comme un discours mensonger et en s'en démarquant ; citons par exemple le passage dans lequel M. de Terny raconte à Mme de Contamine que pour entrer dans le couvent de Mlle de Bernay, il utilise un déguisement si bien fait que ses propres domestiques ne le reconnaissent pas ; lui-même ne se reconnaîtrait pas non plus :

> Vous riez, poursuivit de Terny, en s'interrompant soi-même, vous croyez que ce déguisement est un incident de roman purement inventé, il n'est pourtant rien de plus vrai ; et j'en puis répondre, puisque c'est moi-même qui m'en suis servi. Ma femme et mon valet de chambre sont tous deux pleins de vie, et… – Poursuivez, interrompit en riant Mme de Contamine, le pastel [dont le valet de chambre de M. de Terny s'est servi pour maquiller le visage de son maître] est venu fort à propos, les yeux et la voix ne tiennent pas contre.[1304]

On voit dans cet extrait que c'est la parole du personnage de roman qui atteste (« j'en puis répondre ») de la véracité du propos et assimile le roman à une « invention » mensongère. On trouve aussi, par exemple, cette réplique de Mlle Fenouil à M. de Jussy :

> La résolution est d'un véritable héros de roman, reprit-elle ; vous m'aimez, et vous consentez d'en épouser une autre.[1305]

Là encore, si Mlle Fenouil traite M. de Jussy de « héros de roman », c'est pour mettre en exergue l'incongruité fantasque de son comportement, et donc pour que le lecteur croie que

---

[1303] *Les Illustres Françaises, histoires véritables,* La Haye, Abraham de Hondt, 1713, et présentation et notes par Jacques Cormier et Frédéric Deloffre, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche Bibliothèque classique, 1996.
[1304] *Ibid.,* pp. 213-214.
[1305] *Ibid.,* p. 253.

l'ouvrage qu'il tient n'est pas un roman mais une « histoire véritable ». Une autre occurrence semble aller dans le même sens ; c'est M. de Jussy qui s'adresse à des Frans :

> Ce que je vous demande à présent, c'est de vouloir bien attendre ici ma chère maîtresse ; de ne point nous quitter que vous n'ayez vu la conclusion de notre roman et notre mariage.[1306]

Même si le terme de « roman » a ici l'acception particulière d'« histoire d'amour », il ne peut être exempt de la connotation que lui confère son sens principal ; et si Jussy ose désigner lui-même par ce substantif son aventure avec Mlle Fenouil, on peut penser que c'est parce qu'elle ressemble à un récit de ce genre, mais n'en est pas un. Toutefois le fait que ce soit le personnage lui-même qui caractérise ainsi ses propres aventures mène la réplique au seuil de l'ironie. Challe ne joue-t-il pas ici avec l'« exclusion du faux » ? En faisant qualifier de « roman », par un personnage, le texte que nous lisons – et qui en est bel et bien un ! –, on peut se demander s'il vise à l'écarter du genre ou au contraire à confirmer ce genre. D'autres passages sont plus clairement ironiques. Ils tendent à mettre en place une connivence ludique avec le lecteur ; on peut citer, par exemple, cette réplique de des Frans :

> […] je ne sais si vous ne vous altérez point à m'écouter, mais moi je m'altère à tant parler : il faut être plus héros de roman que je ne suis, pour conter une histoire si longue d'un seul trait ; faisons une pause.[1307]

Le « héros de roman » qu'est des Frans admet bel et bien l'être un peu – même si, remarque savoureuse, d'après lui il ne l'est pas suffisamment –, et met l'accent sur l'invraisemblance d'un trop long récit que par sa voix l'auteur insère dans l'œuvre. La « pause » qu'il introduit dans sa narration, mettant en relief l'existence d'un auditoire, contient en elle-même sa propre

---

[1306] *Ibid.*, p. 270.

justification : si elle n'existait pas, le récit aurait trop l'air d'un roman – mais précisément cette auto-justification vient anéantir la raison d'être de la pause, puisqu'elle affirme le caractère romanesque de l'œuvre. Un autre romancier se serait contenté de briser la longueur du récit intercalé et aurait tenté de dissimuler le genre de l'œuvre en ménageant une pause anodine – Challe, lui, indique, par la bouche du personnage, pourquoi il la fait, si bien qu'elle produit en définitive l'effet inverse. Le paradoxe métatextuel est donc plein d'ironie et de piquant : la pause s'évertue à gommer ce caractère générique tout en affirmant en fait que l'œuvre est romanesque. Citons enfin les propos par lesquels Dupuis commence son histoire :

> Puisque suivant la règle générale des romans, je dois en véritable héros vous raconter mon histoire après avoir appris toutes les vôtres, je vais le faire, au hasard d'être blâmé dans ma conduite. Je sais bien qu'elle n'est pas à louer, je me rends justice à moi-même : je sais bien qu'il y a des coups de fourbe et de scélérat ; mais je sais bien qu'il y a du risible. Vous êtes des héros de constance et de bonne foi, vous autres, poursuivit-il, et moi j'en suis un de libertinage.[1308]

L'ouvrage que nous lisons peut-il vraiment être un roman, à partir du moment où un des personnages mis en scène n'hésite pas à invoquer une « règle générale des romans », sortant de son rôle pour en quelque sorte revêtir celui de l'auteur réfléchissant à sa pratique ? Telle est la question paradoxale que Challe veut, semble-t-il, amener le lecteur à se poser. La métatextualité paraît ici faire migrer le personnage de son univers fictif vers l'univers réel de l'auteur. L'ironie se trouve aussi dans la définition même que cette « règle générale des romans » reçoit, à savoir une suite d'histoires racontées les unes après les autres, ce qui est non pas une « règle générale », mais la formule particulière adoptée par Challe lui-même dans cet ouvrage. Et l'ironie se poursuit dans l'utilisation contextuellement oxymorique du groupe nominal « véritable héros », qui renvoie nécessairement à l'indication générique à laquelle l'auteur assortit son titre, histoires véritables. C'est aussi ce « véritable héros » qui, adoptant cette fois le rôle d'un critique, va distribuer des étiquettes aux personnages réunis, se

---

[1307] *Ibid.*, p. 434.
[1308] *Ibid.*, p. 503.

qualifiant, lui, de « héros de libertinage » et ceux qui constituent son auditoire de « héros de constance et de bonne foi ».

Les occurrences que nous avons relevées dans Les Illustres Françaises semblent observer un crescendo : à mesure que le récit chemine, les procédés métatextuels se chargent d'une ironie de plus en plus claire. Si les premières se bornent à « exclure le faux », les autres instaurent progressivement avec le lecteur une sorte de jeu fondé sur le paradoxe. Plutôt que de la mettre en péril, il nous semble que ce jeu dessine une forme d'illusion particulièrement raffinée, dans laquelle le lecteur, au lieu d'être pris pour un être naïf, est considéré comme quelqu'un qui peut accepter d'être berné seulement si le mécanisme qui le dupe est plein d'intelligence.

Robert Challe paraît ainsi vouloir éviter le travers d'une illusion trop facilement acquise. L'immixtion de l'histoire au sein du roman, puis la transformation du roman en document historique ont, comme on l'a vu, considérablement amélioré la construction de l'illusion dans les ouvrages romanesques ; mais, pour ainsi dire, selon certains auteurs, elle l'a trop amélioré – et a tourné au procédé. Comme l'écrit Frédéric Deloffre :

> Une réaction se produit chez eux [les romanciers de la période 1700-1715], tout spécialement, à l'égard de ces prétendus mémorialistes que sont devenus les conteurs d'histoires. Plus largement, voici le romancier qui « réalise », dirions-nous, le paradoxe de sa condition. Pseudo-créateur, car il ne peut inventer vraiment ce qu'il raconte, il est aussi pseudo-témoin, car il n'a pas vu ce qu'il prétend connaître. Il fait passer pour vrai ce qu'il sait faux, il ment en sachant qu'il ment. De même qu'on s'était lassé de l'invraisemblance, on se dégoûte d'une vraisemblance trop artificiellement obtenue. Comment les romanciers dignes de ce nom vont-ils réagir devant cette nouvelle prise de conscience ? Vont-ils tenter de s'excuser ? Vont-ils ironiser, se moquer du genre et d'eux-mêmes ? Vont-ils assumer pleinement leur condition de créateur d'illusion, et en faire un instrument nouveau du plaisir du lecteur ? Vont-ils enfin chercher dans de nouveaux sujets et dans une nouvelle présentation des histoires le moyen de surmonter la difficulté ?[1309]

[1309] « Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715 », art. cité, pp. 117-118.

Dans les derniers passages que nous avons relevés, Challe, en effet, « ironise », « se moque du genre et de [lui]-même » ; dans l'œuvre entière il adopte indéniablement « une nouvelle présentation des histoires ». Ce n'est pas le cas de Mme de Tencin, qui, dans les années 1735-1747, ne semble pas prendre la mesure de cette « réaction » qui est apparue chez les auteurs du début du siècle : si nous avons pris le parti de mettre les passages extraits des Malheurs de l'Amour en parallèle avec des œuvres de Mme de Lafayette et surtout de Challe, c'est précisément pour montrer que Mme de Tencin va dans le même sens qu'eux, sans parvenir toutefois jusqu'à l'ironie de Challe. Mme de Tencin s'arrête en quelque sorte en chemin et ne franchit pas la frontière qui sépare sa lucidité de l'ironie challienne.

Avec les sentences, les intrusions d'auteur et les procédés métatextuels, Mme de Tencin paraît seulement vouloir améliorer son dispositif illusionniste fondé sur le leurre du document authentique – et non le remettre en cause.

Les sentences sont soigneusement tissées avec le reste du récit, et, si elles laissent croire au lecteur que c'est l'auteur qui y rapporte une doxa à laquelle elle adhère, Mme de Tencin attend de lui un peu plus de pénétration ; allant au-delà des apparences, il se rendra compte alors du double fond des récits, et comprendra que les valeurs de l'auteur ne sont pas forcément celles qui sont exhibées dans ces « pensées-médailles », comme les appelait moqueusement Victor Du Bled[1310].

L'intrusion auctoriale que nous avons relevée dans les Mémoires du comte de Comminge montre la lucidité de Mme de Tencin dans le maniement des topoï romanesques et la désinvolture dont elle fait preuve à cette occasion vise à l'excuser, auprès du lecteur, d'utiliser de telles facilités – sans toutefois qu'elle s'en dispense. Si les passages métatextuels des Malheurs de l'Amour font apparaître une partie de la trame du texte en rapprochant univers fictif et univers réel, ils ne mettent nullement l'illusion en danger, puisqu'ils vont dans le sens d'une « exclusion du faux ».

---

[1310] *In* « Les salons du XVIIIe siècle, Mme de Tencin », art. cité, p. 672.

Mme de Tencin sait se servir avec brio des potentialités de l'énonciation pour construire l'illusion dans ses récits, que ce soit en instaurant des scénographies-gigognes, en faisant appel à des références intertextuelles ou à des topoï, ou encore en faisant entendre, en sourdine, sa propre voix, mais elle utilise encore d'autres moyens. Nous allons le voir à présent en abordant la dernière partie de cette étude, consacrée aux dimensions structurales et stylistiques de son œuvre. Nous observerons d'abord que Mme de Tencin apporte un soin tout particulier au façonnage de ses personnages, afin qu'ils contribuent le mieux possible à l'illusion.

# TROISIEME PARTIE : DIMENSIONS STRUCTURALE ET STYLISTIQUE

# CHAPITRE 7 : LES PERSONNAGES

Lorsque nous, lecteurs, nous remémorons un roman, c'est souvent par les personnages que cette opération intellectuelle se fait. Pendant la lecture, nous avons envoyé nos « moi fictionnels » côtoyer ces êtres fictifs et ils ont laissé une trace en nous. Du côté du lecteur, ils constituent un vecteur fondamental d'accès à l'univers fictif de l'œuvre et, corrélativement, du côté de l'auteur, un point d'appui crucial pour la construction de l'illusion. C'est pourquoi les romanciers de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle vont s'efforcer de créer des personnages qui paraissent aussi « vrais » que les personnes du monde réel.

Significativement, Françoise Gevrey a axé toute son étude sur « l'illusion et ses procédés » dans la nouvelle du dernier quart du XVIIe siècle et des premières années du XVIIIe autour du personnage ; elle présente son projet ainsi :

> Le présent ouvrage se propose d'étudier la création du personnage dans la nouvelle de La Princesse de Clèves aux Illustres Françaises. Le mot création y désigne un ensemble de procédés par lesquels le romancier donne vie à une créature fictive et permet à l'imagination du lecteur de se représenter l'existence d'un personnage. En effet, pour que l'image du héros se fixe dans l'esprit, il faut que le lecteur s'attache à ce personnage au point de le considérer au moins comme probable.[1311]

Certes, à l'époque qui nous occupe, le personnage n'a pas autant d'importance que dans le roman balzacien ; il n'a pas autant d'épaisseur ; ses caractéristiques sont beaucoup moins détaillées – et si l'étude de Françoise Gevrey a pu être critiquée, c'est sans doute parce que sa problématique, telle qu'elle la présente dans ces quelques lignes inaugurales, paraît plus

appropriée au roman dit « réaliste » qu'aux récits de l'époque qu'elle indique. Il est vrai que le romancier d'alors se dote d'autres outils que le personnage pour bâtir l'illusion, que son successeur réaliste négligera. Néanmoins, s'il est dangereux de céder aux tentations anachroniques et d'analyser le roman des XVIIe et XVIIIe siècles avec la grille de lecture de celui du XIXe, il serait maladroit, sous prétexte que certains éléments romanesques atteignent leur apogée au siècle de Balzac, de faire comme s'ils n'existaient pas auparavant et de les passer sous silence. Si les personnages de Mme de Tencin ne sont pas ceux de Balzac, il n'en est pas moins intéressant d'étudier leur contribution à la construction de l'illusion, qui est importante.

D'un autre côté, étudier les personnages romanesques est entaché, depuis les théories déconstructivistes et le « nouveau roman », d'un inévitable soupçon de désuétude, même si l'on est depuis revenu à des idées théoriques moins radicales. Danièle Sallenave nous paraît avoir raison lorsqu'elle affirme :

> Le personnage n'est pas l'« être de papier » des déconstructivistes des années soixante. Il a une vie propre qui se prolonge en-dehors du livre. Il « résiste ». Il est […] le pilier du roman. […] Le personnage vit, sans doute ; mais nous savons fort bien de quelle vie. C'est la vie d'une illusion. […] Car il existe : dans la fiction, d'une existence fictive.[1312]

C'est ce personnage, à la fois illusoire et vecteur d'illusion, que nous allons étudier dans les récits de Mme de Tencin. Nous nous intéresserons d'abord à la conception qu'a Mme de Tencin des personnages, puis nous examinerons le poids de l'histoire dans leur création ; nous nous pencherons enfin sur l'onomastique.

---

[1311] *Op. cit.*, p. 7.
[1312] « Préface, Le personnage ou : la vérité du roman », préface citée, pp. 15 et 22.

# I. La conception des personnages chez Mme de Tencin : du type à l'individu

Dans ses Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style[1313] (1683), Du Plaisir formule des lois qui visent non seulement à théoriser le « roman nouveau »[1314] apparu avec les nouvelles historiques de Mme de Lafayette, mais aussi à s'opposer au roman précieux d'avant 1660. Même si nous ne saurions affirmer qu'elle ait lu ces préceptes, et s'il est possible qu'elle les ait déduits des romans classiques qu'à coup sûr elle connaissait, Mme de Tencin semble s'y conformer : c'est qu'ils étaient devenus, dans les années 1730, incontournables pour qui voulait écrire des ouvrages romanesques, car ils vont pour la plupart dans le sens de l'illusion du vrai.

Du Plaisir affirme que les personnages doivent être peu nombreux :

> Le petit nombre d'acteurs épargne une grande confusion dans l'esprit et dans la mémoire. D'un côté, l'union des matières en est plus suivie ; de l'autre, l'imagination n'est point sans cesse occupée à reconnaître les personnes dont on parle, et, enfin, chacun y paraît mieux caractérisé.[1315]

Dans aucun des ouvrages de Mme de Tencin nous ne trouvons un grand nombre d'« acteurs » : deux personnages principaux dans les Mémoires du comte de Comminge (Comminge et Adélaïde), six dans Le Siège de Calais (Mme de Granson et M. de Canaple, M. de Châlons et Mlle de Mailly, milord d'Arundel et Mlle de Roye), quatre dans Les Malheurs de l'Amour (Pauline et Barbasan, Eugénie et La Valette), et cinq dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre (Mlle de Glocester, Gaveston, Pembrocke, M. de Saint-Martin et Mlle de Lascy).

---

[1313] *Op. cit.*
[1314] *Ibid.*, p. 44.
[1315] *Ibid.*

Mais le plus important dans la perspective qui nous intéresse ici, c'est la dernière proposition du passage cité ci-dessus : chaque personnage doit être « mieux caractérisé » ; cela signifie qu'il doit s'individualiser pour devenir simplement humain :

> Les caractères ne sont plus pompeux. Pour faire un héros, il n'en coûte plus la vie de mille hommes ; on ne cherche plus au-dessus de la nature ni au ciel, des traits et des idées. Le désintéressement et la délicatesse dans un homme, les scrupules et la reconnaissance dans une femme, peuvent faire des actions admirables.
>
> Mais surtout on ne manque point de donner aux principaux acteurs un caractère précis et sensiblement marqué.[1316]

L'individualisation des personnages est une caractéristique fondamentale du roman qui va dominer tout le XVIIIe siècle. En formulant ce précepte en 1683, Du Plaisir anticipe, sur le siècle suivant, car les personnages du roman classique restent des types et ne sont pas encore des individus. Mme de Tencin est un des auteurs qui effectuent la transition entre ces deux conceptions des personnages.

Cependant les instructions de Du Plaisir sont quelque peu contradictoires, dans la mesure où, s'il incite à l'individualisation des « caractères » des personnages, il encourage parallèlement le stéréotype physique qu'il observe par exemple dans les romans de Mme de Lafayette[1317] :

Ce sont [les qualités de l'âme] qui font les caractères, et ce sont elles seules encore qu'il faut décrire distinctement, au lieu qu'il suffira d'exprimer par quelque terme général les avantages extérieurs. [1318]

---

[1316] *Ibid.*, pp. 50-51.

[1317] Par exemple : « [M. de Nemours] était un chef-d'œuvre de la nature ; ce qu'il avait de moins admirable, c'était d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau » ; « [le vidame] fut surpris de la grande beauté de Mlle de Chartres, et il en fut surpris avec raison. La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on n'a jamais vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes. » (*La Princesse de Clèves, op. cit.*, pp. 63 et 70.)

[1318] *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style,* p. 54

Son but est de condamner les longs portraits dithyrambiques du roman précieux. Ainsi le théoricien repousse les louanges que l'auteur pourrait être tenté d'associer aux traits physiques de ses personnages :

> Je crois qu'il serait d'un bon usage de ne point louer par les traits du visage et du corps. Outre que ce détail de nez, de bouche, de cheveux, de jambes, ne souffre point de termes assez nobles pour faire une expression heureuse, il rend l'historien suspect de peu de vérité.[1319]

L'écho de ces remarques est particulièrement audible dans ces lignes de l'abbé Prévost, par exemple :

> J'ai encore le portrait de mon aimable Julie si bien gravé dans le cœur, depuis plus de trente ans que je l'ai perdue, que je tracerais ici sans peine les charmes de son visage, de sa taille et de son esprit, si ces sortes de descriptions ne convenaient plus à un roman, qu'à une histoire sérieuse.[1320]

Mais ces remarques de Du Plaisir, si elles évitent aux romanciers les longues pauses descriptives du roman précieux, aboutissent à privilégier une caractérisation physique des personnages à la fois hyperbolique et standardisée qui va à l'encontre de l'individualisation souhaitée en matière morale. Cette tendance a d'ailleurs été moquée par le P. Bougeant dans son Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie[1321], pays dans lequel tous les habitants sont beaux et ont les traits réguliers.

---

[1319] *Ibid.*
[1320] *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde, op. cit.,* t. I, p. 25.
[1321] *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie ; contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques et morales,* Paris, P. G. Le Mercier, 1735.

Mme de Tencin est elle aussi prise dans cette contradiction et brosse très souvent le portrait physique de ses personnages à l'aide d'intensifs et de superlatifs : « je vis entrer une femme bien faite, suivie d'une fille qui joignait à la plus parfaite régularité des traits, l'éclat de la plus brillante jeunesse », écrit le comte de Comminge en parlant d'Adélaïde[1322] ; « peu d'hommes étaient aussi bien faits que lui ; toute sa personne était remplie de grâce, et sa physionomie avait des charmes particuliers dont il était difficile de se défendre », dit le narrateur de Canaple[1323] ; « je n'ai point vu de traits plus réguliers, et, ce qui se trouve rarement ensemble, plus de grâce et d'agrément », s'écrie M. de Châlons lorsqu'il raconte son histoire[1324] ; La Valette est « bien fait »[1325], etc.

On note cependant une évolution dans l'œuvre de Mme de Tencin. Dans Le Siège de Calais, elle essaie par exemple de décrire plus en détail la beauté de Mlle de Roye par la voix du narrateur intradiégétique milord d'Arundel – même si ce portrait reste encore marqué par la figure de l'hyperbole :

> Sa coiffure, que sa chute avait dérangée, laissait tomber sur son visage et sur sa gorge des cheveux naturellement bouclés, du plus beau blond du monde ; ses yeux, quoique fermés, donnaient cependant passage à quelques larmes. Des soupirs précipités, qu'elle poussait à tout moment ; la douceur de son visage ; son âge, qui ne paraissait pas au-dessus de seize ans, tout cela la rendait touchante au dernier point.[1326]

Dans Les Malheurs de l'Amour, elle n'a que rarement recours au seul résumé descriptif stéréotypé. Par exemple, la rencontre entre Pauline et Barbasan donne lieu, dans un premier temps, à cette sorte de résumé :

---

[1322] *Mémoires du comte de Comminge,* p. 25.
[1323] *Le Siège de Calais,* p. 13.
[1324] *Ibid.,* p. 38.
[1325] « Mademoiselle d'Essei, embarrassée qu'un homme aussi bien fait que M. de La Valette eût des remerciements à lui faire […] » (*Les Malheurs de l'Amour,* p. 91).
[1326] p. 119.

> Quelle différence de Barbasan à tout ce que j'avais vu jusque-là ! Je ne parle point des grâces de sa figure ; je me flatte que, si elles avaient été seules, elles n'auraient pas fait d'impression sur moi : mais son esprit, son caractère, voilà ce qui me toucha : j'eus le temps de prendre bonne opinion de l'un et de l'autre dès ce premier jour.[1327]

Mais tout de suite après nous trouvons un portrait en action de Barbasan qui, rétrospectivement, donne aux lignes que nous venons de citer une fonction non pas synthétique mais introductive. Ce portrait met en valeur les qualités morales de Barbasan : contrairement aux petits-maîtres cyniques et médisants avec lesquels il se trouve réuni, il fait preuve de sensibilité et de bienveillance. On voit dans cet exemple comment Mme de Tencin se détache progressivement du résumé stéréotypé pour aller vers une individualisation accrue grâce à la description dynamique – type de description qui est également favorisée par Du Plaisir au détriment des portraits statiques[1328], et dont Mme de Tencin fait un large usage dans ses quatre récits.

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Mme de Tencin s'efforce également de faire des portraits moins condensés. Citons par exemple le portrait de Gaveston, personnage central du récit :

> Ce favori avait reçu de la nature tout ce qu'il faut pour plaire : sa taille, quoique médiocre, était si bien prise, qu'on n'y trouvait rien à désirer ; il avait tous les traits réguliers ; sa physionomie était vive et spirituelle. Personne n'avait plus de charmes et d'agréments dans l'esprit. Généreux, naturellement porté à faire du bien, peut-être aurait-il joui de sa fortune avec modération, si elle ne lui avait pas été disputée ; mais l'orgueil des grands fit naître le sien, et il soutint avec hauteur un rang qu'il n'avait pris d'abord qu'avec quelque sorte de peine.[1329]

---

[1327] p. 46.
[1328] *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style,* p. 56.
[1329] pp. 430-431.

Le portrait physique de Gaveston, quoique également fort élogieux, est mis en parallèle avec son portrait moral. Il faut aussi remarquer que le « pantonyme » (au sens que Philippe Hamon donne à ce terme[1330]) du portrait, « ce favori », reprise périphrastique du nom propre « Gaveston » figurant dans la phrase précédente, est dépréciatif, non seulement à cause du démonstratif à valeur péjorative, mais aussi en raison du sémantisme du substantif choisi, mettant en relief la subordination du personnage et faisant allusion, dans le contexte du récit, à ses relations homosexuelles avec le nouveau roi. La suite du récit nous montrera toute la noirceur du personnage, et il semble bien que Mme de Tencin, dans ce portrait, n'en dévoile qu'une partie, soit parce qu'elle souhaite laisser le lecteur découvrir le reste au fil de sa lecture, soit parce qu'elle peine à se détacher des stéréotypes louangeurs.

Les portraits de Mlle de Glocester et d'Isabelle sont aussi relativement développés et celui de la fille de Philippe le Bel est beaucoup moins idéalisé. Ils présentent également la caractéristique originale d'être croisés :

> Les femmes de la première qualité d'Angleterre étaient venues à Boulogne pour faire leur cour à la reine ou pour former sa maison : elles étaient presque toutes belles et bien faites ; mais la beauté de mademoiselle de Glocester surpassait toutes les autres, et, quoique très différente, ne pouvait être comparée qu'à celle de la reine. Mademoiselle de Glocester avait le regard tendre, et je ne sais quoi de passionné dans toute sa personne. Isabelle, au contraire, était belle de cette beauté qui pique plus qu'elle ne touche : les qualités de son âme répondaient à sa figure ; elle était plus susceptible de passion que de tendresse, plus capable de bien haïr que de bien aimer, impérieuse, fière, ambitieuse et douce, complaisante, bonne même quand son intérêt le demandait. Comme elle était dans la première jeunesse, elle paraissait n'avoir de goût que pour les plaisirs. La coquetterie remplissait son ambition : mais cette coquetterie était encore plus le désir de dominer que celui de plaire.[1331]

---

[1330] *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette Université, coll. Langue, Linguistique, Communication, 1981, pp. 140 sqq. Jean-Michel Adam, parle, lui, de « thème-titre » dans *La Description*, Paris, PUF, coll. Que-sais-je ?, 1993, pp. 104 sqq.

[1331] p. 432.

On atteint là à une certaine complexité dans la présentation physique et morale de ces deux personnages. D'abord Mlle de Glocester est décrite par comparaison aux autres dames anglaises, pour qui le modalisateur « presque » est pour le moins péjoratif, et constitue une sorte de reprise parodique des panégyriques qu'on trouve dans les autres récits de Mme de Tencin. C'est la même phrase qui compare Mlle de Glocester à Isabelle, dont le portrait se développe ensuite de façon complexe et presque entièrement péjorative. Les compliments s'y transforment en blâme (« complaisante, bonne même quand son intérêt le demandait ») ; les comparaisons (« plus qu'elle ne touche », « plus capable… », « plus susceptible… », « plus le désir… »), les parallélismes (« bien haïr » / « bien aimer ») et les oxymores (« bien haïr », « ambitieuse et douce ») contribuent à la dévalorisation du personnage. La confrontation de ces portraits présente évidemment l'intérêt narratif d'instaurer d'emblée les deux femmes comme des rivales.

Dans le récit intercalé que fait Saint-Martin, on trouve une autre paire de personnages féminins antithétiques, Mlle de Lascy et Mlle de Lancastre, mais celle-ci ne donne pas lieu à des portraits comparatifs statiques ; leurs différences s'apprécient seulement dans leur comportement.

Mais c'est peut-être avant tout une rivalité cachée qu'il faut repérer dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre : Mlle de Glocester, qui devient ensuite Mme de Cornouailles, doit partager Gaveston beaucoup moins avec d'autres dames, comme il est explicitement raconté, qu'avec Édouard. Cette rivalité, passée sous silence par le texte, ne l'en structure pas moins, car elle est implicitement évidente. Ce trio contrasté de personnages, central mais tu, peut lui-même être mis en parallèle avec d'autres : Pembrocke, Gaveston et Mlle de Glocester ; M. de Glocester, Gaveston et Mme Sterling ; Mlle de Lascy, Mlle de Lancastre et M. de Saint-Martin ; ce dernier, le duc de Lancastre et Mlle de Lascy. La reine Isabelle fait figure d'exception puisqu'à elle seule elle attire trois amants : le duc de Lancastre, Gaveston et Mortimer.

Le déficit d'individualisation des portraits physiques se comble ainsi en partie grâce à la confrontation de personnages dont les caractéristiques morales se dessinent d'abord par leurs actions.

Les Mémoires du comte de Comminge et Les Malheurs de l'Amour jouent également de ce type de contraste entre les personnages. Nous avons déjà évoqué[1332] les structures binaires et ternaires que nous pouvons, avec Santé A. Viselli, remarquer dans la répartition des personnages des Mémoires du comte de Comminge : d'un côté nous avons les binômes constitués des frères ennemis Lussan / Comminge, et Bénavidès / Dom Gabriel ; de l'autre nous avons les trios Comminge / Adélaïde / Bénavidès, Bénavidès / Adélaïde / Dom Gabriel, et Comminge / Adélaïde / Dom Gabriel. Si tout est fait pour souligner les différences entre Comminge et Dom Gabriel d'une part et Bénavidès d'autre part, un contraste plus subtil s'établit entre les deux premiers ; ce qui frappe d'abord ce sont bien entendu les similitudes entre ces deux hommes sensibles, mais on peut aussi observer des différences : c'est peu à peu que Dom Gabriel tombe amoureux d'Adélaïde, alors que Comminge a été frappé d'un coup de foudre ; Dom Gabriel cherche avant tout le bonheur d'Adélaïde, tandis que Comminge n'hésite pas à la mettre en danger par égoïsme ; rival magnanime, Dom Gabriel va jusqu'à aider Comminge – tandis que ce dernier se bat avec Bénavidès ; Comminge choisit de se retirer dans un monastère où il pourra se complaire masochistement dans la douleur, mais Dom Gabriel décide d'aller faire la guerre. Il est clair cependant que le contraste le plus flagrant est celui qui s'établit entre les deux héros, Comminge dévirilisé se complaisant égoïstement dans sa douleur, incapable d'une action efficace, et Adélaïde faisant preuve de générosité et d'héroïsme ; Comminge s'enfermant dans une attitude fétichiste, et Adélaïde aimant vraiment Comminge ; Comminge écrivant ses mémoires pour lui, et Adélaïde lui écrivant une lettre à lui. Cette valorisation de l'héroïne au détriment du héros, patente dans le récit, est au demeurant une caractéristique fort classique – présente entre autres dans La Princesse de Clèves.

Dans Les Malheurs de l'Amour, les contrastes sont multiples : Barbasan se distingue d'abord, par ses nombreuses qualités, des « petits-maîtres » qui courtisent Pauline, mais il ne lui reste pas fidèle, tandis que le président d'Hacqueville est un modèle de fidélité et de pondération. Les deux rivales, Pauline et Hippolyte, sont fort différentes : cette dernière n'hésite pas à tromper Barbasan pour le séduire et à se compromettre avec lui, alors que Pauline n'use jamais que de procédés honnêtes dans ses relations avec lui. Les parents de Pauline forment

[1332] Cf. *supra* p. 255.

également un couple disparate, une mère vaine, grotesque et impérieuse, un père débonnaire et soumis. Les deux amies d'enfance, Eugénie et Mlle de Magnelais, constituent une paire contrastée, la première étant sincère et douce, la seconde hypocrite et cruelle. Les deux rivaux, La Valette et Blanchefort, fonctionnent sur le même mode, puisque l'un aime sincèrement Eugénie, et l'autre n'hésite pas à l'abandonner avec leur enfant, dans l'espoir d'épouser la sœur du connétable de Luynes ; ce contraste est renforcé par le jugement de l'opinion publique, qui condamne celui qui est vertueux et loue celui qui est hypocrite. Mais le couple dissymétrique le plus remarquable du récit est composé de l'aristocrate qui s'instaure directeur de conscience, Eugénie, et de la bourgeoise qu'elle constitue son élève, Pauline, la première tenant pour la rigidité du devoir, et la seconde plaidant pour la possibilité du bonheur. La dissymétrie est d'autant plus remarquable qu'Eugénie souhaite l'anéantir, la transformer en un stricte gémellité ; elle a en effet l'ardent désir de niveler leurs différences en modelant Pauline à son image, en lui imposant le même corset moral que celui dans lequel elle s'enserre elle-même et en lui interdisant la sensibilité ; elle va réussir à lui faire commettre les mêmes erreurs que celles dans lesquelles elle est tombée, en particulier épouser par dépit un homme qu'elle n'aime pas. Le parallélisme ici est poussé très loin puisque, de la même façon que c'est sous l'influence des conseils de Mme de Polignac qu'Eugénie épouse Blanchefort (« Eh bien, dit madame de Polignac, punissez-le [La Valette] en épousant le comte de Blanchefort, d'avoir voulu vous faire croire qu'il vous aimait »[1333]), c'est poussée par les recommandations conjointes d'Eugénie et du commandeur de Piennes que Pauline épouse d'Hacqueville pour châtier Barbasan. Mais sous la réussite apparente d'un tel mimétisme, le contraste perdure ; comme le remarque Annie Rivara :

> Tandis que, dans la solitude symbolique de sa cellule, Eugénie éprouve par la soumission de La Valette et de la touchante Pauline le triste accomplissement de son orgueil blessé, elle peut au moins se dire qu'elle a voulu son renoncement et dirigé deux âmes. Pauline n'a rien : elle n'est point religieuse, elle n'a pas été mère comme Eugénie ou Hippolyte. Éternellement mineure, […] elle n'a point cette consolation de modeler une âme sur sa propre amertume et de recueillir son affection admirative. Sans volonté de pouvoir, si

[1333] p. 94.

> elle assure la subsistance du fils de son amant, c'est sans s'autoriser la reconnaissance qu'il pourrait lui témoigner. Elle ignore la puissance négative d'Eugénie, se contente de l'imiter humblement. […] L'aristocrate Eugénie a affiné moralement Pauline, mais elle l'a en même temps détruite de l'intérieur.[1334]

On peut même avancer que, si l'on compare les histoires d'Eugénie et de Pauline, en fait le contraste moral se renverse, puisque c'est Eugénie qui, malgré ses principes, accepte un mariage secret et connaît la honte d'un accouchement clandestin, et Pauline qui, malgré son aspiration au bonheur, se marie au grand jour avec un président à mortier. Eugénie inculque à Pauline des valeurs morales qu'elle-même ne suit pas, mais auxquelles sa pupille bourgeoise va, malgré ses doutes, bel et bien se conformer.

Le Siège de Calais, qui compte le plus de personnages, ne comporte pas autant de personnages contrastés ; le récit s'organise plutôt autour de parallélismes, au premier rang desquels on trouve les trois couples principaux, Mme de Granson et Canaple, Mlle de Mailly et M. de Châlons et Mlle de Roye  et milord d'Arundel. Même si le premier couple commence son histoire de façon originale, les personnages qui le composent ne sont pas fort différents des quatre autres ; ils sont sincères et les obstacles qui s'opposent à leur bonheur viennent non pas de rivaux, avec lesquels un contraste aurait été possible, mais de malentendus ou de circonstances familiales. Seules s'opposent nettement Mme du Boulay d'un côté et de l'autre sa nièce, Mlle de Roye, et celle qui devient sa belle-fille, Mlle de Mailly. Notons aussi qu'à ces couples structurant l'histoire du Siège de Calais correspondent des figures elles aussi triangulaires, puisqu'à deux au moins de ces couples vient s'adjoindre un troisième personnage, qui n'est pas un rival mais qu'on prend pour tel en raison de malentendus : Canaple croit que Mme de Granson aime son mari, tandis qu'elle croit que Canaple aime Mlle de Mailly ; cette dernière croit que M. de Châlons est l'amant de Mlle de Liancourt, tandis qu'il pense qu'elle aime milord d'Arundel ; seul le couple formé de ce dernier et de Mlle de Roye ne connaît pas de tiers personnage – sauf à penser que leur enfant joue ce rôle, lui qui ne

---

[1334] *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, op. cit.,* p. 388.

semble valoir pour chacun des parents que parce qu'il représente l'image de l'autre[1335]. Ces structures ternaires répétées renforcent les parallélismes.

Une autre façon de particulariser les personnages consiste à les faire sortir du milieu où les a cantonnés le roman classique, à les recruter non parmi la noblesse, mais parmi la bourgeoisie ou le peuple. Même si l'abbé Desfontaines affirme, parlant des Mémoires du comte de Comminge, que Mme de Tencin ne conduit jamais son lecteur « parmi les gens de la lie du peuple », que « tous ses personnages sont nobles », et qu'il n'y a « rien de bourgeois, rien de bas dans ces peintures »[1336], notre auteur va, dans Les Malheurs de l'Amour, bel et bien introduire des protagonistes bourgeois, voire populaires. Dans ses autres récits, Mme de Tencin n'hésitera pas non plus à mettre en scène des personnages secondaires issus de la bourgeoisie ou du peuple et à leur confier un rôle d'adjuvant ou d'opposant, comme Saint-Laurent dans les Mémoires du comte de Comminge, Saint-Val, qui accède au statut de narrateur intradiégétique dans Le Siège de Calais, Mme Sterling, Cidlé, Mme Ilde ou encore Jain dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre.

Et bien entendu, le choix du roman-mémoires montre l'importance que Mme de Tencin conférait à la définition de personnages nettement individualisés. Comme l'écrit Ian Watt, parlant de ce type de roman :

> […] les personnages de l'histoire et la scène de leurs actions devaient être situés dans une perspective littéraire nouvelle : l'intrigue devait se jouer entre individus particuliers, dans des circonstances particulières, contrairement à ce qui se passait d'habitude autrefois, où des types généraux d'humanité se détachaient sur un fond déterminé d'avance par une convention littéraire appropriée.[1337]

---

[1335] Cf. p. 161 (« Je reconnais, disait-il [milord d'Arundel], les traits de sa mère ; voilà sa physionomie ; voilà cette douceur aimable qui règne sur son visage ; voilà ses grâces ») et p. 191 (« mon fils, sans vous serait tout pour moi ; avec vous, il n'est que mon fils » dit Mme d'Arundel).
[1336] *Observations sur les écrits modernes*, *op. cit.*, p. 258, cf. *supra* p. 196.
[1337] « Réalisme et forme romanesque », *in* Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité,* Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1982, p. 20 [1ère parution *in Poétique,* n° 16, novembre 1976].

Dire « je », dans le cadre du roman-mémoires, est le signe le plus patent de l'individualisation d'un personnage. Lorsque Comminge ou Pauline s'expriment à la première personne, ou lorsque le narrateur intradiégétique d'un récit intercalé prend la parole avec un dispositif énonciatif analogue, le lecteur a l'impression d'une communication d'individu à individu ; l'illusion du vrai en sort bien entendu renforcée.

Mme de Tencin individualise aussi ses personnages en leur faisant prononcer des sentences représentatives de leur être, comme on l'a vu au chapitre précédent. Même si chaque sentence a une portée générale, sa signification s'accorde avec le personnage qui la prononce, et le lecteur peut y voir une sorte de devise, un substrat individuel condensé dans une formule frappante, une façon particulière de considérer l'existence.

Ainsi, nous ne pouvons souscrire aux affirmations de certains des biographes de Mme de Tencin, qui écrivirent, l'un :

> Les personnages n'existent pas : ce sont des ombres vaines ; ils ne sont là que pour être impliqués dans des situations et subir des crises minutieusement détaillées.[1338]

Et l'autre :

> Pauvres ombres décolorées, dont on sait qu'ils ont tous « la plus parfaite régularité des traits », et les plus vifs « agréments de l'esprit », et qui sont moins des individus que des résidus d'espèces.[1339]

Non, Mme de Tencin, afin d'améliorer l'illusion de vérité, a tenté d'aller vers une meilleure individualisation de ses personnages – et, à bien des égards, elle y a réussi[1340]. Essayant dans

[1338] Henri Potez, « Notice sur Madame de Tencin », *in Mémoires du comte de Comminge,* notice citée, p. 14.

ses récits de synthétiser ce que les préceptes de Du Plaisir pouvaient comporter de contradictoire – individualiser les héros sans pour autant caractériser leur apparence physique autrement que par des portraits fort brefs et vagues –, elle a su progressivement s'écarter de la description sommaire et stéréotypée pour parvenir à une caractérisation plus détaillée de ses personnages, même sur le plan physique. Du point de vue moral, ceux-ci acquièrent une véritable épaisseur, que l'on constate non seulement au gré de portraits en action, mais aussi grâce aux nombreux contrastes qu'elle établit entre eux et qui, comme dans une œuvre picturale, en font par comparaison ressortir les caractéristiques propres.

Une autre façon d'individualiser les personnages, c'est de se servir de personnages historiques, qui, nécessairement, sont des individus et non des types.

## II. Les personnages historiques

Comme nous l'avons vu[1341], Mme de Tencin n'hésite pas à utiliser la caution de l'histoire pour construire l'illusion de vérité dans ses récits. Cela la conduit à y introduire des personnages historiques connus. Les deux récits les plus concernés par ce procédé sont ceux qui possèdent une chronographie classique[1342] : Le Siège de Calais et les Anecdotes de la

---

[1339] Pierre-Maurice Masson, *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 148.

[1340] Philip R. Stewart remarque cependant qu'un des personnages de Mme de Tencin est une pure utilité apparaissant *ex nihilo ;* il s'agit de celui que le comte de Comminge mentionne dans le passage suivant : « […] je me déterminai d'envoyer à Bordeaux pour savoir où elle [Adélaïde] était un homme qui était avec moi depuis mon enfance et qui m'était venu retrouver pendant ma maladie ; il avait été à Bagnières avec moi ; il connaissait Adélaïde ; il me dit même qu'il avait des liaisons dans la maison de Bénavidès » (p. 54). Philip R. Stewart commente ainsi ce passage : « Il est évident que cet homme est né à cet instant pour réunir toutes ces compétences. Nous serions plus convaincus s'il avait été mentionné antérieurement. » *[Obviously this man is born on the spot to meet all those qualifications. We would be more convinced if he had been mentioned earlier.] (Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, op. cit.,* p. 283.) Un autre personnage de Mme de Tencin lui ressemble : il s'agit de Fanchon, la femme de chambre et confidente de Pauline, avec qui elle va à Francfort et qu'on ne rencontre qu'une fois dans *Les Malheurs de l'Amour* (p. 78). Peut-être faut-il cependant relativiser la maladresse de Mme de Tencin en ces occurrences en considérant le fait qu'il s'agit dans les deux cas de domestiques et qu'il n'apparaissait pas indispensable de présenter des personnages de cette classe sociale dans le type de récit qu'elle écrivait.

[1341] Cf. *supra* pp. 158 sqq. et 162 sqq.

[1342] Cf. *supra* pp. 222 sqq.

Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre. C'est plus flagrant encore dans ce dernier, car les personnages principaux du récit ont tous – mis à part celui qui porte le pseudonyme de Saint-Martin – réellement existé, tandis que dans la « nouvelle historique », les rôles principaux sont tenus par des personnages fictifs et les personnages historiques sont tous secondaires (M. de Vienne, Eustache de Saint-Pierre et les bourgeois de Calais, les rois de France et d'Angleterre, la reine d'Angleterre). Seul milord d'Arundel est attesté historiquement et a pris part au siège de Calais[1343], mais Mme de Tencin l'emploie – contrairement à M. de Vienne et à Eustache de Saint-Pierre, qui ne figurent que dans leur rôle historique, respectivement, de gouverneur et de « bourgeois » de Calais – dans une intrigue sentimentale bien sûr entièrement inventée. Le personnage de Mauny, qui a dans le récit de Mme de Tencin un rôle fort mineur[1344], est également présent dans les Chroniques de Froissart[1345]. Henri Coulet remarque aussi que « si un Jean de Châlon combattit en effet contre les Anglais, il fut tué à la bataille de Crécy », c'est-à-dire avant le siège de Calais[1346].

Dans Les Malheurs de l'Amour, on note des allusions à des noms historiques : l'abbesse du Paraclet est Mme de La Rochefoucault, sa sœur Mme de Polignac ; La Valette est le fils aîné du duc d'Épernon ; Bellomont a rompu son mariage prévu avec Mlle de Luxembourg ; Blanchefort souhaite épouser la sœur du connétable de Luynes ; Eugénie se révèle être la fille du duc de Joyeuse. Notons qu'outre le grand maître qui a fondé à Malte la ville qui porte son nom[1347], Mme de Tencin a aussi pu trouver le nom de La Valette dans la biographie d'Henri

---

[1343] Froissart parle à de nombreuses reprises du comte d'Arondiel, cf. *Chroniques,* Dernière rédaction du premier livre, édition du manuscrit de Rome Reg. lat. 869 par George T . Diller, *op. cit.,* chapitres XXII, LXIII, LXIV, CXXVI, CCXLIV, CCLIII, CCLXVI.

[1344] M. de Mauny est amoureux de Mlle de Liancourt, et M. de Clisson de Mlle d'Auxy. Ces deux jeunes filles ont été élevées par leurs frères qui avaient résolu de faire un double mariage. Les frères appellent Clisson et Mauny en duel, mais ce dernier a été obligé de passer en Angleterre, si bien que Clisson demande à M. de Châlons de lui servir de second. Cela va être à l'origine d'un malentendu, Mlle de Mailly pensant que Châlons aime Mlle de Liancourt (pp. 60-65).

[1345] Il s'agit de Gautier de Mauny, cf. *Chroniques, op. cit., passim.* Chez Froissart comme chez Mme de Tencin, c'est ce personnage qu'Édouard envoie à Jean de Vienne pour lui demander une reddition totale (CCLIII) – mais Mme de Tencin lui adjoint milord d'Arundel ; c'est également lui qui incite Édouard à la clémence lorsque le roi d'Angleterre exige de pouvoir rançonner ou tuer les Calaisiens, puis lorsqu'il veut rançonner seulement les chevaliers de Calais ; Mauny fait en sorte que le roi n'exige que la mort de six bourgeois (CCLIV). Mme de Tencin résume ces épisodes en quelques lignes seulement, et ne donne pas les détails du fléchissement progressif d'Édouard vers plus de clémence (p. 196).

[1346] « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », art. cité, p. 35.

[1347] Jean Parisot de La Valette (1494 ? – 1568).

de Joyeuse, puisque sa femme était Catherine de La Valette[1348]. Ce n'est pas un hasard si tous ces personnages figurent exclusivement dans l'histoire d'Eugénie, qui, bien qu'à l'origine ignorante de son identité, est légitimement en contact avec la grande aristocratie française ; cela établit un contraste marqué avec la bourgeoise Pauline. Quant aux Mémoires du comte de Comminge, on n'y compte aucun personnage historique ; seules les maisons de Comminge et de Foix sont historiquement attestées, mais non les personnes que Mme de Tencin met en scène.

Cette répartition des personnages historiques dans les récits de Mme de Tencin ne doit pas nous surprendre. Les Malheurs de l'Amour sont significatifs à cet égard : si l'histoire de Pauline fait principalement illusion par le biais du genre du roman-mémoires dans lequel elle s'énonce, celle d'Eugénie y parvient non seulement grâce à son inclusion dans l'histoire de Pauline, mais aussi grâce aux personnages historiques que ce personnage côtoie. De même, le genre et l'énonciation des Mémoires du comte de Comminge rendent superflu l'emploi de personnages historiques. En revanche, Le Siège de Calais et les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre ont besoin d'étayer l'illusion de vérité qu'ils sécrètent sur de tels personnages. On retrouve la distinction que nous avons observée entre document historique et chronique historique[1349].

C'est que les personnages historiques, dans une œuvre de fiction, possèdent un fort pouvoir illusionniste. En leur présence, les personnages fictifs paraissent aussi « vrais » qu'eux. Loin d'établir un contraste entre personnages historiques et fictifs, cette association, au service de l'illusion, englobe ceux-ci dans l'aura d'authenticité de ceux-là. Déjà Aristote affirmait :

> Dans la tragédie, on s'attache aux noms d'hommes qui ont existé ; la cause en est qu'on ajoute foi au possible […]. Néanmoins dans certaines tragédies, un

[1348] Un marquis et une marquise de la Valette apparaissent aussi, fugitivement, dans les *Mémoires du comte de Comminge :* au début du récit, lorsque Comminge est à Bagnières, on le mène dîner chez ce marquis. C'est à cette occasion qu'il rencontre Adélaïde (p. 24). Au cours de la promenade qui suit, il s'arrête avec la marquise (p. 27).
[1349] Cf. *supra* chapitre 3.

> ou deux noms seulement sont parmi les noms notoires et les autres sont inventés […].[1350]

Il est certain que Mme de Tencin, comme d'autres auteurs de la même époque, se sert de personnages historiques pour construire l'illusion de vérité. Nous venons d'esquisser une répartition des récits de Mme de Tencin en fonction de l'insertion plus ou moins grande de personnages historiques en eux – plus l'illusion de vérité est assurée par le masque du document authentique, moins l'auteur a besoin de faire appel à des personnages historiquement attestés ; inversement, plus cette illusion est prise en charge par le biais de la chronique, et plus les personnages historiques sont nécessaires.

En envisageant la question sous un autre angle, on peut tenter de brosser une typologie de ces personnages dans les récits de notre auteur, en fonction de leur degré d'historicité ou de fictivité.

Certains personnages historiques, quoique figurant dans une œuvre de fiction, sont utilisés pour le rôle qu'ils ont joué dans l'histoire et ne sont mêlés que de loin à la fiction. C'est généralement le cas des souverains, pour qui la marge de manœuvre fictionnelle est bien sûr étroite (Philippe le Bel, Édouard III et la reine dans Le Siège de Calais, le jeune Louis XIII dont le nom n'est pas même cité dans Les Malheurs de l'Amour[1351], Édouard I^er^ et même Édouard II dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre), mais pas uniquement (M. de Vienne, Eustache de Saint-Pierre, le connétable de Luynes, le duc d'Épernon peuvent aussi être rangés dans cette catégorie). On peut dire que ces personnages sont en quelque sorte relativement préservés de la déformation que la fiction pourrait leur faire subir.

D'autres sont employés dans leur dimension historique tout en prenant une part active à la fiction imaginée par Mme de Tencin. Il en va ainsi de milord d'Arundel et de M. de Mauny dans Le Siège de Calais, du duc de Joyeuse dans Les Malheurs de l'Amour, et, dans les

---

[1350] *Poétique, op. cit.,* 1451b, p. 42

[1351] Seules « les fêtes données en l'honneur du mariage du roi » sont évoquées (p. 89).

Anecdotes, de presque tous les personnages, qui sont impliqués à la fois dans l'histoire de l'Angleterre et dans des intrigues amoureuses inventées – notamment Gaveston, Mlle de Glocester et son frère, le duc de Lancastre, Mortimer, Pembrocke, mais aussi Isabelle. La fiction fait subir à ces personnages une transformation importante, même si elle préserve toutefois leur rôle historique.

On trouve également une longue liste de personnages qui n'ont d'historique que leur nom. Par lui, ils appartiennent à une maison connue. L'auteur associe ce nom à sa fiction en inventant des personnages qui le portent. C'est bien entendu la catégorie qui relève le plus de la fiction et le moins de l'histoire. On y trouve des personnages comme le comte de Comminge ou Mlle de Foix dans les Mémoires du comte de Comminge, Mme de Montmorency dans Le Siège de Calais, le commandeur de Piennes ou Mlle de Luxembourg dans Les Malheurs de l'Amour. En revanche, ce type de personnages ne figure pas dans les Anecdotes. Ici la transformation est maximale puisqu'un personnage fictif est créé seulement à partir d'un patronyme aristocratique réel ; l'auteur n'hésite pas à ajouter un rameau à l'arbre généalogique de la famille concernée.

Mentionnons enfin, pour mémoire, les personnages non historiques, qui sont également nombreux (Lussan, Saint-Odon, d'Auxy, Mouy, Barbasan[1352], Mme Sterling…).

On constate que parmi les personnages qu'on pourrait qualifier d'« historiques », seuls le sont vraiment ceux qui appartiennent aux deux premières catégories. Le premier type offre en quelque sorte un écrin de vérité à la fiction ; c'est le deuxième qui associe le plus étroitement la fiction et l'histoire et qui légitime le procès en diffamation que certains critiques ont attenté au roman de l'époque[1353], puisque des personnages ayant réellement existé sont pris dans des intrigues amoureuses fictives. Le troisième type relève de la supercherie démiurgique, puisqu'il crée des êtres à partir d'un nom. Mais tous participent à l'illusion de vérité en mêlant à la fiction des éléments à référent réel – que ce soient des personnages ou simplement des

[1352] Encore que Mme de Tencin ait peut-être pu s'inspirer – ne serait-ce que pour le patronyme – d'Arnauld Guilhem, seigneur de Barbazan (1360-1431), capitaine qui combattit les Anglais sous les rois Charles VI et Charles VII. En outre, une famille portant le patronyme de Barbasan existait au moment où Mme de Tencin écrivait ce récit, puisqu'on trouve trace d'un comte de Barbasan, Louis d'Astorg d'Aubarède, marquis de Roquépine, lieutenant général des armées du roi en 1776.

noms –, même si ceux-ci, en entrant dans la fiction, sont « fictivisés ». Comme l'écrit Aart J. A. Van Zoest :

Même s'il [l'auteur d'un texte fictionnel] introduit des noms propres à référent non-fictif, des personnages vivants et réels par exemple, ces personnages, par le caractère globalement fictif de l'univers dans lequel ils s'intègrent, n'ont pas de statut essentiellement dissemblable des personnages désignés par des noms fictionnels. Ces personnages « historiques » ont seulement ceci de particulier qu'à leur fictivité principielle se mélange une certaine non-fictivité, qui est le résultat de connaissances extra-textuelles provenant le plus souvent d'autres textes, non-fictionnels.[1354]

Ce sont ces connaissances extra-textuelles, issues, pour le lecteur du XVIIIe siècle, autant de textes non-fictionnels que d'un savoir diffus (en particulier au sujet des patronymes aristocratiques) qui permettent à l'auteur de construire l'illusion de vérité grâce à ces personnages. L'« extra-textuel » ainsi mobilisé vient se fixer sur les entités fictivisés et authentifie l'ensemble du récit.

Mais si l'emploi de personnages historiques permet de bâtir l'illusion de vérité, l'onomastique des autres personnages peut également y contribuer.

## III. L'onomastique des personnages non historiques

En guise de préliminaire à ces remarques sur les noms des personnages non historiques, il peut être intéressant de se livrer à un exercice qui, s'il n'est pas rigoureusement scientifique, est susceptible de donner quelques indications : il s'agit de rapprocher les noms des personnages de Mme de Tencin de ceux que Saint-Simon cite dans ses Mémoires, sachant que

---

[1353] Cf. *supra* pp. 138-139.

le duc et Mme de Tencin sont presque exactement contemporains[1355]. Nous excluons de cette expérience les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, puisque les personnages, appartenant pour la plupart à l'histoire d'Angleterre, n'ont pas vocation à figurer dans les pages du mémorialiste. Sur la cinquantaine de personnages qui reçoivent un nom dans les trois autres récits, on retrouve les patronymes de vingt-neuf d'entre eux chez Saint-Simon, parfois avec de légères modifications[1356]. Même s'il est vrai que la liste que nous établissons à partir des Mémoires de Saint-Simon recoupe en partie celle des personnages historiques, nous pouvons, semble-t-il, inférer de ce rapprochement entre les personnages fictifs de Mme de Tencin et les personnages réels du mémorialiste que notre auteur utilise de préférence non pas des noms qu'il invente mais des patronymes réels : en matière d'onomastique, il semble que ce n'est pas seulement l'histoire qui l'aide à bâtir l'illusion de vérité, mais qu'il puise également dans un vivier patronymique contemporain.

De nombreux critiques avaient signalé depuis longtemps l'importance de l'onomastique dans le roman nouveau ; celle-ci a un rôle important dans la construction de l'illusion de vérité. Segrais remarque dès 1656 que les noms français sont préférables, dans la « nouvelle », aux noms exotiques, même s'ils plaisent moins au public – en tout cas à cette époque encore marquée par le roman précieux[1357]. En 1670, Subligny insiste sur le fait qu'avant lui, « peu de gens […] s'étaient avisés de donner des noms français à leurs héros »[1358], mettant en relief son innovation, même si elle est usurpée, puisqu'elle raye d'un hâtif trait de plume un des apports de La Princesse de Montpensier de Mme de Lafayette huit ans auparavant. Subligny justifie cette onomastique nouvelle ainsi : « Je suis un bon Picard qui appelle un chacun du nom qui

---

[1354] « Le fictionnel et le non-fictionnel », *in Zagadnienia Rodzajów Literakich*, 23 (1), 1980, p. 8.

[1355] Saint-Simon est né en 1675 et mort en 1755 ; rappelons que Mme de Tencin est née en 1682 et morte en 1749.

[1356] Pour les *Mémoires du comte de Comminge*, Comminge, Lussan, Foix, Bénavidès, *Saint-Laurent (de); pour *Le Siège de Calais*, Vienne, Beaumont, *Canaples, Mailly, du Boulay, Liancourt, Clisson, Châtillon, d'Hamilton, Soyecourt, Roye, Montmorency ; pour *Les Malheurs de l'Amour,* du Fresnoy, Piennes, Polignac, La Rochefoucauld, Blanchefort, Epernon, Luxembourg, Luynes, Joyeuse, *Hocqueville, *Essey (nom de lieu chez Saint-Simon, l'abbaye d'Essey), *Halluin. Nous signalons par les astérisques les noms qui, chez Saint-Simon, ne sont pas exactement identiques à ceux des personnages de Mme de Tencin.

[1357] « Prologue » des *Nouvelles françaises ou les Divertissements de la princesse Aurélie, op. cit.,* pp. 19-20.

[1358] Préface à *La Fausse Clélie, in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.,* p. 1084 [1ère éd. 1670].

lui est propre »[1359] ; il semble de cette façon faire vivre dans son récit des personnages authentiques.

Mme de Tencin va donc suivre cet exemple et utiliser, pour les personnages non historiques, non seulement des noms français, mais encore des noms attestés. Ainsi, en ce qui concerne les Mémoires du comte de Comminge, on peut remarquer que le nom Lussan appartient à une romancière contemporaine fort appréciée du public, Marguerite de Lussan (1682-1758), qui écrivit des récits comparables à ceux de Mme de Tencin[1360]. En utilisant ce patronyme, peut-être Mme de Tencin a-t-elle voulu inscrire dans le récit lui-même une certaine proximité littéraire avec cette romancière ; mais, dans le cas de Mme de Tencin, la révérence ne peut que s'accompagner d'un coup de griffe, et il est possible aussi que son intention fût de prendre ses distances avec elle en donnant son nom à un personnage qui finit son existence dans le blasphème, travesti en moine trappiste. Peut-être même est-ce pour cette raison qu'elle prétend, dans l'« Avis au lecteur », que les « noms sont mal choisis »[1361].

Érik Leborgne compare l'emploi que fait Mme de Tencin du nom historique de Comminge et du patronyme contemporain de Lussan, le premier étant selon lui dévalorisé au profit du second :

> Lussan et Comminge sont deux toponymes de la même région (les Pyrénées, le sud de la France le plus proche de l'Espagne, patrie de la mère de Louis XIV…). Pour quelles raisons sont-il jugés inappropriés ? En 1735, la maison de Comminge est éteinte depuis longtemps, et le roman laisse penser que la race s'éteint avec le héros – dont le destin s'achève significativement sous le signe de la chasteté. Comment alors ne pas relire de manière ironique une des premières phrases des Mémoires : « La Maison de Comminge, dont je sors, est une des plus illustres du royaume »[1362] ? Le néant social auquel aboutit le roman ne rend que plus béant l'écart entre le nom « illustre » – mais déjà

[1359] *Ibid.*
[1360] Les titres de ses œuvres sont significatifs : *Histoire de la comtesse de Gondez, écrite par elle-même* (Paris, Nicolas Pepie, 1725) ; *Anecdotes de la Cour de Philippe-Auguste* (Paris, Veuve Pissot, 1733) ; *Anecdotes de la cour de François Ier* (Londres, J. Nours, 1748), etc. Du reste, les *Anecdotes de la cour de Philippe-Auguste,* qui racontent la légende de Gabrielle de Vergy et du sire de Coucy, furent reprises par Belloy – comme *Le Siège de Calais* – et par Baculard d'Arnaud – comme les *Mémoires du comte de Comminge.*
[1361] p. 19.
[1362] p. 21. C'est Érik Leborgne qui souligne.

> dévalué à l'époque du texte – et son vide absolu au XVIIIe siècle. Après la chute de la maison de Comminge, il ne reste, du nom noble masculin, rien d'autre qu'un emploi purement romanesque, que Mme de Tencin inscrit dans une pratique subversive, voire irrévérencieuse, du nom historique. Quant au nom de Lussan, s'il est dit « mal choisi », c'est sans doute parce qu'il est porté en 1735 par une romancière célèbre, Marguerite de Lussan (1682-1758), auteur proche de Claudine de Tencin dans sa vision contestatrice du mythe de la grande passion – et des types féminins rattachés à cette idéologie classique. Au nom mort de Comminge s'oppose donc le nom bien vivant de la contemporaine de Claudine-Alexandrine : la scission entre les deux branches aristocratiques s'accompagne d'une valorisation implicite du nom que porte l'héroïne.[1363]

Il peut sembler excessif de parler de « subversion » et d'« irrévérence » au sujet de l'utilisation que Mme de Tencin fait du nom historique. Le raisonnement d'Érik Leborgne, qui aboutit à teinter d'ironie la première phrase du récit, à enfermer le nom de Comminge dans l'autotélicité d'une littérature « purement romanesque », et donc en dernier ressort à lui dénier toute visée authentifiante, ne tient que si le nom de Comminge est effectivement éteint non pas au moment où le récit est publié, mais lorsque le comte est censé écrire ses mémoires. Or ce n'est pas tout à fait ce que dit Jean Decottignies dans son Introduction aux Mémoires du comte de Comminge[1364], sur laquelle Érik Leborgne s'appuie pourtant. Si Jean Decottignies affirme : « Le dernier comte de Comminge mourut sans enfants, en 1540 »[1365], c'est pour ajouter aussitôt :

> Le nom continua cependant à être porté, à titre de surnom, par diverses branches, dont les droits n'étaient d'ailleurs pas exempts de contestations.[1366]

---

[1363] « Loi morale et inhibition dans les *Mémoires du comte de Comminge* de Claudine de Tencin », art. cité, pp. 154-155.

[1364] Rappelons que selon la chronologie de Jean Decottignies, « on peut admettre que le roman de Mme de Tencin se situe dans les années glorieuses du début du règne de Louis XIV » (« Introduction » citée, p. 44-45). Cette chronologie est toutefois contestée par Martina Bollmann (cf. *supra* p. 225).

[1365] « Introduction » citée, p. 46.

[1366] *Ibid.*

En outre, il précise en note :

> H. Castillon[1367] détaille la généalogie des sires de Guitaut, qui, sous Louis XIV, se faisaient appeler de Comminges. Presque tous ont suivi la carrière des armes, plusieurs sont morts au service du roi. Le dernier, nommé François, disparut en 1732. Cependant, en 1781, Aymeri-Roger-Augustin de Comminges, né en 1753, sollicita d'être admis aux honneurs de la cour de France. Le généalogiste du roi établit la régularité de son ascendance. Sur ce point, voir le Dictionnaire des familles françaises[1368], Paris, 1912, t. XI, p. 278.[1369]

Mme de Tencin a donc fait le « choix d'une famille qui, sans être éteinte, n'avait plus rien de son ancienne illustration, et dont les titres, sans être abolis, étaient privés de caractère officiel »[1370]. Il est ainsi fort probable qu'à l'époque de la publication des Mémoires, le patronyme de Comminge était ressenti par les contemporains comme appartenant à l'histoire. Le flou du contexte historique, dans les Mémoires du comte de Comminge, laisse également penser que ce nom peut encore être vivant à l'époque où le comte écrit ses mémoires. Par ailleurs, la valorisation de l'héroïne au détriment du héros se fait aussi, comme on l'a vu[1371], par d'autres voies que par l'onomastique. Mais ce qui est certain, c'est que le patronyme contemporain (Lussan) concurrence – ou plutôt complète – le nom historique (Comminge) dans la construction de l'illusion de vérité.

Notons également que le prénom de l'héroïne, Adélaïde, n'est pas sans écho dans la contemporanéité de Mme de Tencin, puisqu'une des filles de Louis XV, née trois ans avant la publication des Mémoires du comte de Comminge, s'appelle ainsi[1372].

---

[1367] *In Histoire des populations pyrénéennes, du Nebouzan et du pays des Comminges, depuis les temps les plus anciens jusqu'à la Révolution de 89…,* Paris, Treuttel et Würtz, 1842.
[1368] [Gustave Chaix d'Est-Ange], *Dictionnaire des familles françaises anciennes ou notables à la fin du XIXe siècle*, Évreux, Hérissey, 1903-1929, 20 vol., et Paris, Vendôme, 1983, 11 vol.
[1369] « Introduction » citée, n. 25 p. 216.
[1370] *Ibid.*, p. 46.
[1371] Cf. *supra* p. 293.
[1372] Marie Adélaïde de France, qui sera dite Madame Adélaïde (Versailles, mai 1732 – Trieste, mars 1800).

Dans Le Siège de Calais, on relève un personnage qui se nomme Mlle de Mailly ; or il s'agit du nom de la fille aînée du duc de Nesles, qui est, à la date de la parution du récit, la maîtresse de Louis XV. Marie-Françoise Vachon se demande même si, « en faisant un portrait aussi flatteur de Mlle de Mailly », Mme de Tencin n'essaierait pas « de faire sa cour à la favorite »[1373]. Il faut dire qu'à cette époque, l'abbé de Tencin tente de regagner la faveur du cardinal de Fleury et que ce dernier approuve la liaison du roi, car sa maîtresse ne se pique pas de se mêler de politique. D'autres personnages de ce récit ont également reçu des noms qui apparaissent dans la réalité contemporaine de Mme de Tencin. Par exemple, Christophe de Beaumont peut avoir donné son nom à la comtesse amie de Mme de Granson, sœur de Canaple, même si c'est surtout à partir de son accession à l'archevêché de Paris, en 1746, qu'il est connu pour sa lutte contre les jansénistes, lutte qu'il partagera avec Mme de Tencin dans son désir de voir accéder son frère aux plus hautes charges ecclésiastiques. Le duc de Châtillon appartient à une fort ancienne maison de France, et est le gouverneur du Dauphin. Le personnage de M. de Mouy (oncle de Soyecourt, lui aussi amoureux de Mlle de Roye), trouve un écho dans la correspondance de Mme de Tencin, où elle parle de M. et Mme de Muy[1374], ainsi que dans le patronyme du romancier le chevalier Charles de Fieux de Mouhy (1701-1784), qui avait déjà, à la date de parution du récit de Mme de Tencin, publié deux de ses romans les plus célèbres : La Paysanne parvenue (1735-1736) et surtout La Mouche (1736-1738). Hamilton est non seulement le nom de la jeune fille que milord d'Arundel devait épouser, mais aussi celui de l'auteur des Mémoires du comte de Grammont (1713). Soyecourt est également le patronyme d'une famille réelle à l'époque de Mme de Tencin[1375].

Dans Les Malheurs de l'Amour, Mme de La Rochefoucault est l'abbesse du couvent du Paraclet où est enfermée la jeune Mlle d'Essei ; or c'est Mme de La Rochefoucauld qui dirige

---

[1373] *Les Romans de Madame de Tencin*, thèse non publiée réalisée pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », Columbia University, 1975, p. 71.

[1374] M. de Muy est un militaire. « On fait valoir M. de Coigny à l'excès : les troupes, dit-on, ont en lui une entière confiance, parce qu'elles sont assurées qu'il paie de sa personne, et que le courage est ce qui les frappe, ce qui leur impose le plus. Ce discours, tel que je viens de vous l'écrire, m'a été tenu hier par madame de Muy. Vous vous souviendrez qu'elle était livrée à Chauvelin, et qu'elle et son mari le sont aujourd'hui au contrôleur-général. » (*Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé, op. cit.*, p. 180).

[1375] Un des membres de cette famille, Maximilien de Belleforière, marquis de Soyecourt, fut, sous Louis XIV, grand veneur de France (1669) et inspira à Molière, sur la suggestion du roi lui-même, le personnage de Dorante,

l'abbaye de Saint-Sauveur d'Évreux à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, c'est-à-dire à l'époque où Mme de Tencin est elle-même au couvent de Montfleury et essaie d'en sortir ; il est probable que le patronyme de l'abbesse fictive vient de là plutôt que du duc moraliste ou même du cardinal Jérôme de La Rochefoucauld.

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, on ne trouve pas de nom susceptible de rencontrer un écho contemporain significatif pour les lecteurs de Mme de Tencin, puisque le récit se déroule en Angleterre.

On peut remarquer que Mme de Tencin a, comme les autres auteurs de son époque, une prédilection pour les personnages et les noms nobles – qu'ils soient historiques, contemporains, ou les deux ensemble : c'est, comme l'écrit Philip R. Stewart, parce que « les nobles ne sont pas simplement n'importe qui »[1376]. Nettement individualisés, ils participent donc à la construction de l'illusion de vérité ; avec des personnages nobles, le lecteur acquiert l'impression que l'histoire est authentique.

Mme de Tencin ne se contente pas de puiser dans la réalité qui lui est contemporaine pour trouver des noms à ses personnages. Choisissant ici encore un procédé intertextuel, elle va également se servir de quelques noms fictifs venant d'œuvres d'autres auteurs. Ces patronymes ont en quelque sorte acquis une légitimité ; ils sont dans l'air du temps presque autant que des noms de personnes authentiques. Comme les composants narratifs intertextuels que nous avons étudiés[1377], ces noms peuvent paradoxalement contribuer à entraîner le lecteur dans l'illusion, dans la mesure où celui-ci se laisse plus facilement duper par des éléments qui ont pour lui un air de familiarité.

---

le chasseur des *Fâcheux* (acte II, scène 6) ; cf. la note de Gilbert Sigaux, *in Mémoires de M. d'Artagnan,* Paris, Mercure de France, coll. Le Temps retrouvé, 1987, n. 1 pp.453-454.

[1376] *« nobles are not just nobodies »* (*Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, op. cit.,* p. 219).

[1377] Cf. *supra* chapitre 5.

On trouve ainsi quelques héroïnes portant le prénom d'Adélaïde avant la parution des Mémoires du comte de Comminge[1378]. On a déjà cité Adélaïde de Messine, de Louis Belin de la Fuye[1379] ; Laurent Versini signale également Adélaïde de Vitsburg ou la pieuse pensionnaire de Michel-Ange Marin[1380]. Mais ce qui appelle surtout l'attention, c'est qu'Adélaïde est le prénom du principal personnage féminin des Anecdotes de la Cour de Philippe-Auguste[1381] de Marguerite de Lussan, qui semble bien fournir l'origine du nom complet du personnage de Mme de Tencin, alliance du nom réel de l'auteur et du prénom fictif de son personnage.

Pour ce qui est du Siège de Calais, Mlle de Roye se trouve être un des personnages du Prince de Condé[1382] (1675) d'Edme Boursault, et également l'héroïne du Comte d'Amboise (1689) de Catherine Bernard, dont l'intrigue rappelle cependant davantage Les Malheurs de l'Amour[1383].

On peut également remarquer qu'« Adélayde » et « Eugénie » sont les titres de deux des Nouvelles françaises[1384] (1656) de Segrais, qui mettent en scène les héroïnes éponymes.

Mme de Tencin n'a que peu recours à des noms qu'elle fabrique elle-même. Parmi ceux-ci on peut citer par exemple Saint-Odon, Langaunois, Granson, d'Auxy, Saint-Val, Du Crevant, Bellomont, Sterling. À part le dernier, qui se situe dans le contexte anglais des Anecdotes,

---

[1378] Il est vrai que, comme le remarque Laurent Versini, « les Adélaïde […] fleurissent surtout après 1760 ; leur nom est toujours associé à la lutte entre le vice et la vertu. » Il cite les *Mémoires d'Adélaïde* (s.l. [Paris], s.n., 1764) ; *Adélaïde, ou l'Amour et le repentir (op. cit.)* , *Les Heureux Malheurs ou Adélaïde de Wolver* de Pierre-Joseph Bernard (Cologne et Paris, 1773) (« De quelques noms de personnages dans le roman du XVIIIe siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* LXI, 1961, p. 182).
[1379] Cf. *supra* p. 249.
[1380] Avignon, 1734. *In* « De quelques noms de personnages dans le roman du XVIIIe siècle », art. cité, p. 182.
[1381] *Op. cit.*
[1382] *Op. cit.*
[1383] Le comte d'Amboise est amoureux de Mlle de Roye, mais s'efface devant le rival qu'elle lui préfère, le marquis de Sansac. Les manœuvres d'une confidente de Mlle de Roye la persuadent que Sansac ne lui est pas fidèle ; aussi, par dépit, épouse-t-elle le comte d'Amboise qu'elle estime. Sansac tente d'empêcher ce mariage en écrivant à Mlle de Roye, mais cette lettre est remise au comte d'Amboise le lendemain du mariage. Il en tombe malade et meurt en enjoignant sa femme d'épouser Sansac. Mme d'Amboise fait une retraite de quelques mois, après quoi elle revoit Sansac. Elle comprend le malentendu dont elle a été la victime, mais éprouve de grands scrupules à renouer avec Sansac. C'est alors que ce dernier est tué en combattant les huguenots.
[1384] *Op. cit.*

tous les autres constituent des noms français probables. Dans cette forgerie onomastique relativement réduite, Mme de Tencin se sert peu des syllabes que Laurent Versini désigne comme usuelles dans la fabrication des noms de personnages à cette époque : val, cour, mont, ange, ac[1385] (on ne les retrouve que dans Saint-Val et Bellomont) ; elle n'utilise pas, en particulier, les significations qu'ont acquis par contamination avec les personnages dans les patronymes desquels ils entrent les « suffixes » -ange (la vertu) et -ac (le libertinage et la cruauté). Pour construire l'illusion, notre auteur fait plus confiance à des noms déjà attestés.

Elle utilise aussi parfois un autre procédé, fort courant à l'époque : celui qui consiste à ne donner que l'initiale d'un nom. Le lecteur peut alors s'imaginer qu'un nom authentique se dissimule derrière cette lettre, généralement suivie d'astérisques ou de points de suspension, et donc qu'un personnage réel est impliqué dans l'histoire racontée. Comme l'écrit Georges May :

> L'habitude, si irritante pour le lecteur moderne, de faire semblant de cacher l'identité réelle des protagonistes ou les noms de lieu sous des initiales, des points de suspension ou des astérisques, n'était qu'un procédé entre maints autres dans l'arsenal quasi inépuisable des romanciers désireux de faire passer leurs ouvrages pour ce qu'ils n'étaient pas.[1386]

Il s'agit donc bien d'un moyen de bâtir l'illusion de vérité, mais qui a été tellement utilisé qu'il s'est dévoyé ; Joan Hinde Stewart signale, à cet égard que

> Leprince de Beaumont se moque de l'emploi des astérisques dans La Nouvelle Clarice (1767)[1387] quand Hariste, la confidente, écrit en plaisantant qu'elle a

[1385] « De quelques noms de personnages dans le roman du XVIIIe siècle », art. cité, pp. 179 et 182-186.
[1386] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, p. 145.
[1387] *La Nouvelle Clarice*, histoire véritable, Lyon, P. Bruyset-Ponthus, 1767.

envie de publier l'histoire de Clarice incognito : « L'auteur sera Madame trois étoiles ».[1388]

C'est pourquoi Mme de Tencin ne l'utilise qu'avec parcimonie. C'est l'abbé de R… qui, dans les Mémoires du comte de Comminge, informe le père du comte que les pièces établissant ses droits se trouvent dans les archives de l'abbaye de R… Dom Gabriel, avant de connaître la femme de son frère, voulait épouser Mlle de N… Dans Les Malheurs de l'Amour, la mère de Pauline veut la marier au marquis de N…, fils du duc et de la duchesse de N…, afin que sa fille soit un jour à son tour duchesse. Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, M. de Saint-Martin parle de son père en disant « M. de… »[1389], ce qui ne manque pas de piquant, puisqu'il s'agit en principe d'un récit oral, dans lequel une telle suspension paraît improbable. On constate que chez Mme de Tencin, ce procédé ne concerne que des personnages secondaires. Certains noms de lieu sont également susceptibles d'être désignés ainsi, comme l'« abbaye de La T… » dans les Mémoires du comte de Comminge – mais en l'occurrence le décryptage est relativement aisé –, la « place de … » qu'attaque Saint-Martin en Écosse[1390], l'abbaye de…, où Mme de Cornouailles se retire après la mort de son mari[1391].

On peut également remarquer que Pauline et ses parents n'ont pas de nom de famille, mais le cas est alors sensiblement différent : alors que pour certains noms nobles l'anonymat est requis pour des raisons qui sont présentées au lecteur comme relevant de la discrétion, d'où les astérisques ou les points de suspension, pour les bourgeois la nomination paraît être inutile au-delà du prénom ; ce n'est pas leur nom, qui, contrairement au nom noble, n'a rien d'unique, qui peut les définir comme individus ; comme l'écrit Sophie Dencausse-Cler : « La famille et la fortune de l'héroïne, toutes deux d'origine ignoble, se trouvent ravalées au rang

---

[1388] *« Leprince de Beaumont makes fun of the use of asterisks in* La Nouvelle Clarice (1767) *when Hariste, the confidante, writes in jest that she is tempted to publish Clarice's story incognito : 'l'auteur sera Madame trois étoiles.' »* (*Gynographs : French Novels by Women of the Late Eighteenth Century,* Lincoln (Nebraska) et Londres, University of Nebraska Press, 1993, pp. 16-17.)

[1389] p. 470.

[1390] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 489.

[1391] *Ibid.,* p. 538. Nous sommes ici dans la partie des *Anecdotes* rédigée par Mme de Beaumont.

de l'innommable »[1392]. Du reste, même le prénom de l'héroïne tarde à apparaître dans le récit – on n'en trouve la première occurrence qu'à la page 61 dans l'édition moderne – alors que c'est à la première page de ses mémoires que le comte de Comminge divulgue son nom. On retrouve ici la scénographie aristocratique qui semble prédominer dans les récits de Mme de Tencin, même dans celui-ci – mais nous avons vu qu'il pouvait ne s'agir que d'un camouflage.

Les personnages participent de façon importante à la construction de l'illusion dans les récits de Mme de Tencin. Même si elle était encore, d'une certaine façon, influencée par la conception classique des personnages, elle a senti que leur individualisation accrue allait dans le sens d'une amélioration de l'illusion. C'est pourquoi elle s'est progressivement détachée d'une caractérisation sommaire pour aller vers davantage de détails, que ce soit dans des portraits statiques, dans des portraits en action, ou encore en établissant des contrastes révélateurs entre les personnages.

L'insertion de personnages historiques dans les récits a également une visée authentifiante, qu'ils soient mêlés de loin ou de près au récit.

Enfin, Mme de Tencin a apporté beaucoup de soin dans l'onomastique de ses personnages, afin de leur donner des noms possibles ; elle a utilisé non seulement des patronymes historiques, mais a également employé des noms de personnages réels et fictifs contemporains. Elle s'est servi sans excès – contrairement à d'autres auteurs – du subterfuge des astérisques ou des points de suspension.

Ces personnages sont pris dans des intrigues dont il va être maintenant intéressant d'étudier la structure, qui, elle aussi, participe significativement à la construction de l'illusion.

---

[1392] Préface aux *Malheurs de l'Amour,* préface citée, p. 15.

# CHAPITRE 8 : LES STRUCTURES NARRATIVES

Nous avons vu[1393] que ce qui caractérise la « vraisemblance » au XVIIIe siècle, c'est avant tout la « plausibilité narrative », selon les termes de Jan Herman[1394]. D'après cet auteur, la vraisemblance, « externe » au XVIIe siècle, c'est-à-dire perçue d'après son adéquation à la réalité extérieure à l'œuvre, devient « interne » au XVIIIe, c'est-à-dire dépendant de l'agencement des éléments narratifs au sein de l'œuvre. Rappelons que l'auteur de la « Lettre de M. de Passe à Madame D… sur les romans » avait dès 1749 affirmé : « L'art consiste […] à tromper agréablement par la liaison […] des faits »[1395]. Au XVIIIe siècle, l'illusion se construit donc en grande partie grâce aux structures narratives. Mme de Tencin, en cette matière également, peut être saisie comme un auteur de transition : elle utilise à la fois d'anciennes structures narratives – en particulier les récits intercalés[1396] –, et des structures

---

[1393] Cf. *supra* pp. 37 sqq.

[1394] *Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, op. cit.,* p. 152.

[1395] *Op. cit.*, p. 104.

[1396] Un certain flou terminologique entoure cette notion, comme le montre Bernard Bray dans son article « L'introduction des récits secondaires dans *La Princesse de Clèves* » (*in* Pierre Rodriguez et Michèle Weil (eds.), *Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800…, op. cit.* pp. 145-154) : en ce qui concerne ces récits dans *La Princesse de Clèves,* Valincour les nommait des « digressions » ; plus près de nous Alain Niderst les appelle des « épisodes », Charles Dédéyan des « récits épisodiques », Pierre Malandain des « récits au second degré », François Gevrey des « histoires enchâssées », lui-même des « récits secondaires ». Certains ont pensé que Sade désignait de tels récits par les termes de « fables implexes », mais Michel Delon pense que chez cet auteur cette expression signifie « compliquées » : « *Implexes.* Dont l'intrigue est compliquée. Corneille dans son *Examen de Cinna* parle des 'pièces embarrassées, qu'en termes de l'art on nomme implexes, par un mot emprunté du latin.' Marmontel précise à l'article *Dénouement* de l'*Encyclopédie* : 'Aristote divise les fables en fables simples, qui finissent sans reconnaissance et sans péripétie ou changement de fortune, et en implexes qui ont la péripétie ou la reconnaissance, ou toutes les deux' (*Encyclopédie*, t. IV, col. 831 b.) » (*in Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans, op. cit.*, note de Michel Delon p. 420). Mais dans les propos de Sade le terme est ambigu ; il peut aussi bien signifier « compliqué » qu'« intercalé » : « toi [Prévost, le « Richardson français »] seul eus l'art d'intéresser longtemps par tes fables implexes, en soutenant toujours l'intérêt, quoiqu'en le divisant, pour que l'intrigue principale dût plutôt gagner que perdre à leur multitude et à leur complication […] » (*ibid.*, p. 40). Ajoutons que d'autres encore parlent de « tiroirs », de « récits intercalaires », de « récits intercalés » (c'est le cas de Marie-Thérèse Hipp, *in Mythes et réalités, Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700), op. cit. ;* c'est aussi celui de Raymond Trousson, dans sa Préface et ses introductions aux *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op. cit.*) Nous préférons pour notre part les termes suggestifs de récits « enchâssés » ou « intercalés », car ceux-ci ne nous semblent pas, du moins chez Mme de Tencin, seconds ou secondaires.

innovantes – propres au « roman nouveau », selon l'expression de Du Plaisir ; elle n'hésite pas, en outre, à introduire des microstructures particulières. Mais elle met cet ensemble, y compris les structures narratives dont elle hérite du roman précieux, au service de la construction de l'illusion.

## I. D'anciennes structures narratives au service de l'illusion

Lorsqu'on lit Le Siège de Calais, ce qui frappe, c'est l'abondance des récits intercalés. Ils sont également présents dans les autres récits de Mme de Tencin, même s'ils y sont moins fréquents. Ils constituent un héritage du roman précieux. Comme tels, ils sont condamnés par les théoriciens du roman nouveau. Ainsi, Du Plaisir estime, en 1683 :

> Le mélange d'histoire particulières avec l'histoire principale est contre le gré du lecteur.[1397]

Dans son Discours sur les nouvelles, d'Argens affirme également, l'année même de la parution du Siège de Calais :

> [Dans une nouvelle], [t]out […] est dans une action vive et continuelle.
>
> Semper ad eventum festinat.[1398]
>
> Les longs épisodes, les ornements étrangers n'y sont point admis.[1399]

---

[1397] *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style, op. cit.,* p. 45.
[1398] « Il se hâte toujours vers le dénouement », Horace, *Art poétique,* v. 148.
[1399] *Op. cit.,* p. 27.

L'abbé Granet se fonde sur des griefs similaires lorsqu'il blâme précisément la construction du Siège de Calais :

> […] lorsque le lecteur suit avec un désir impatient et curieux le fil singulier et les conséquences de cette méprise, qui frappe d'autant plus que ce sont deux personnes vertueuses de part et d'autre, voici épisode sur épisode qui vient en suspendre l'intérêt.[1400]

La plupart des critiques modernes ne sont guère plus indulgents avec ces récits et pensent qu'ils risquent de briser l'illusion de vérité que l'auteur tente de construire : Philip R. Stewart y voit les « indices les plus sûrs »[1401] de la fictionalité ; Alain Niderst, à propos de La Princesse de Clèves, affirme :

> […] les épisodes forment comme des nouvelles à l'intérieur du roman. Mais ces nouvelles, quand nous les lisons, prennent à nos yeux la même réalité que l'intrigue centrale. Si bien que tout s'équivaut, ce qui devrait être la réalité, ce qui devrait être les ragots, souvenirs ou relations. Et ce procédé, qui en suscitant une extension, quelque timide qu'elle soit, paraît rendre le roman plus réaliste, finit en fait par « l'irréaliser ». Ce n'est qu'une histoire parmi d'autres. La princesse de Clèves n'est pas plus réelle qu'Anne Boleyn ou Mme de Tournon. En intercalant ces récits, qui s'assument comme récits, et en leur donnant la même valeur qu'à l'histoire centrale, la romancière nous fait comprendre que cette intrigue n'est aussi qu'une fiction.[1402]

---

[1400] *Réflexions sur les ouvrages de litérature* [sic], *op. cit.*, pp. 52-53.

[1401] *« […] the surest indexes a reader had for distinguishing a novel from the real thing. »* (*Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, op. cit.*, p. 43.)

[1402] *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Librairie Larousse, collection Larousse Université, Thèmes et textes, 1973, p. 141.

Concernant la critique de Philip R. Stewart, remarquons que ce qu'on peut considérer comme des indicateurs de fictionalité, au sein d'un récit, sont bien souvent aussi les procédés qui permettent l'illusion. C'est ainsi que Käte Hamburger considère que l'emploi du prétérit allemand – donc, en français, celui de l'imparfait et du passé simple – associé à des déictiques temporels est un indice de fictionalité, de même que l'emploi au prétérit et à la troisième personne de verbes désignant des processus internes, comme « croire », « penser », « espérer », ou encore l'utilisation du discours rapporté indirect libre[1403]. Si ces éléments apparaissent comme des indices de fictionalité, on peut tout aussi bien affirmer qu'ils sécrètent l'illusion dans lequel va plonger le lecteur, et donc, paradoxalement, qu'ils gomment la fictionalité en permettant l'illusion. Tout dépend de quel angle on les considère. Ici le regard du linguiste ou du critique littéraire est fondamentalement différent de celui du lecteur « de bonne foi », puisqu'en débusquant et en analysant les processus conduisant à l'illusion ils se condamnent à ne pas s'y laisser prendre – ce qui ne veut nullement dire qu'ils ne sont pas efficaces. Nous nous trouvons ici dans une situation où la perception de l'objet analysé est singulièrement modifié par le regard l'analysant. Ainsi le lecteur – par opposition au critique – ne percevra pas les récits intercalés comme des « indices de fictionalité », mais au contraire comme des vecteurs d'une illusion dans laquelle il se laissera entraîner.

D'autre part, si, comme l'écrit Alain Niderst, les récits intercalés « prennent à nos yeux la même réalité que l'intrigue centrale », il ne s'ensuit pas nécessairement que l'ensemble nous paraisse fictif. Au contraire, récits principal et secondaires peuvent conjointement nous sembler vrais. L'analyse ne doit pas se faire, ici encore, par rapport à une « réalité » qui se situe hors de l'œuvre, mais par rapport à une vérité, une authenticité du texte. Et pourquoi devrait-on dire qu'un personnage qui prend la parole pour raconter entache de fausseté le récit dans lequel son histoire s'insère ? Cette situation est tout aussi concevable dans la chronique historique et dans le document authentique, les deux masques principaux du roman, comme on l'a vu.

---

[1403] *Logique des genres littéraires, op. cit.,* pp. 72 sqq.

Remarquons aussi que dans La Princesse de Clèves les récits intercalés sont tous fort bien rattachés à l'intrigue principale. Comme l'écrit Jean Rousset, à propos de la nouvelle historique de Mme de Lafayette :

> Ce sont bien des récits seconds, insérés dans récit principal et assumés par des agents internes de narration, comme dans la Clélie ; ils sont, eux aussi, rétrospectifs. Leur statut réel est cependant très différent, si on y regarde près. Bien qu'ils utilisent la première personne, ils ne sont pas autobiographiques par leur contenu, à l'exception de l'histoire du Vidame. Mme de Chartres parle à sa fille des mœurs de la cour, de la liaison du roi et de Mme Valentinois, M. de Clèves raconte à sa femme la passion de son ami Sancerre pour Mme de Tournon, la Dauphine celle de Henry VIII pour Anne Boleyn ; on notera que ces trois récits s'adressent à la même auditrice, l'héroïne, sur laquelle ils agiront à court et à long terme. Même s'il leur arrive d'y glisser un avis ou un aveu personnels – c'est le cas de M. de Clèves –, ces narrateurs ne disent pas leur propre histoire, mais celle de personnages qui n'appartiennent qu'aux marges du roman. Seul le Vidame parle de lui-même ; sa confession parviendra, elle aussi, à l'héroïne, par le relais de Nemours, premier auditeur. Cette permanence de la même destinataire assure, à côté de la liaison thématique, le ferme ancrage des insertions dans la trame centrale.[1404]

En ce qui concerne les récits de Mme de Tencin – et c'est pour cette raison que nous préférons mettre de côté toute dénomination sous-entendant une subordination –, on peut même dire que les récits intercalés font partie de l'intrigue principale, qu'ils la constituent.

Dans Les Mémoires du comte de Comminge, l'histoire de Dom Gabriel ne forme nullement une digression par rapport à l'intrigue principale ; étant, comme le comte de Comminge, amoureux d'Adélaïde, il prend part en tant que tel à l'histoire de ces deux personnages ; son récit permet de le comparer à Comminge et à Bénavidès et prépare l'assistance qu'il va offrir à l'amant malheureux. De même, l'histoire d'Adélaïde, à la fin du récit, lui est consubstantielle. Ces deux récits s'insèrent dans celui de Comminge, mené à la première personne, sans remettre en cause l'illusion de document authentique que Mme de Tencin vise à produire.

De même, dans Le Siège de Calais, il est impossible de dissocier certains personnages qui ne figureraient que dans ce qui serait l'intrigue principale d'autres personnages ne prenant place que dans des intrigues secondaires. Tous les personnages sont embarqués dans une intrigue commune, qui subit divers modes de narration, ce qui, loin de briser l'illusion de vérité, bien au contraire la renforce. Les aventures de M. de Châlons, de milord d'Arundel, de Mme d'Arundel, qui font toutes l'objet d'un récit intercalé, sont étroitement intriquées avec celles de M. de Canaple et de Mme de Granson, qui ne peuvent être considérées comme « principales », mais tout au plus comme premières, dans l'ordre du récit. Les histoires de ces trois couples sont en quelque sorte panachées pour ne plus en former qu'une seule. Châlons est introduit dès le début du récit puisque c'est chez lui que demeure Canaple quand il part chasser le cerf et décide de passer la nuit dans le château des Granson ; il rencontre milord d'Arundel dès la première partie et le croit amoureux de Mlle de Mailly ; Canaple agit pour le compte de Châlons, comme le lui demande ce dernier à la fin de la première partie ; à son tour Châlons agit pour milord d'Arundel, comme ce personnage l'en prie à la fin de la troisième partie, après l'avoir fait prisonnier ; Mlles de Roye et de Mailly sont à la fois parentes et amies… Et, bien entendu, tous les personnages sont réunis pour la scène finale du récit, face au roi d'Angleterre. Les interactions entre les récits sont si incessantes qu'il semble plus juste de parler d'une seule intrigue composite. L'impression de complexité qui ressort du Siège de Calais vient sans doute de cette association, et aussi de ce que l'on atteint parfois un troisième niveau diégétique[1405], quoique cela ne dure jamais très longtemps, et que là encore il s'agisse de la même intrigue : l'histoire de Mlle de Mailly, qui s'intercale dans celle de M. de Châlons, s'étend sur à peine deux pages dans l'édition moderne[1406], celle de Soyecourt, qui s'insère dans l'histoire de milord d'Arundel, sur un peu plus de deux pages[1407], et enfin celle de Saint-Val, également intercalée dans le récit de milord d'Arundel, sur environ trois pages[1408]. Mme de Tencin est en outre attentive à rappeler au lecteur des événements que la richesse de

---

[1404] *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman, op. cit.,* p. 54.
[1405] Très fugacement atteint aussi dans les *Mémoires du comte de Comminge,* lorsque Dom Gabriel rapporte, au sein de son propre récit intercalé, les propos qu'Adélaïde lui a tenus au discours narrativisé : « Elle me conta comment elle vous avait connu : l'amour que vous aviez pris pour elle, le premier moment que vous l'aviez vue. Elle ne me dissimula point l'inclination que vous lui aviez inspirée » (p. 79.)
[1406] pp. 41-43.
[1407] pp. 134-137.
[1408] pp. 156-159.

l'histoire racontée a pu lui faire oublier ; ainsi, par exemple, au début de la quatrième partie, après que milord d'Arundel a raconté son histoire pendant la partie précédente, elle remémore au lecteur, avec élégance et discrétion, ce qui est arrivé à Mme de Granson :

> L'outrage que le comte de Canaple lui avait fait, les services qu'il lui avait rendus, la tendresse qu'elle ne pouvait s'empêcher d'avoir pour lui, l'amour dont elle le soupçonnait pour Mlle de Mailly, toutes ces différentes pensées l'occupaient tour à tour, et ne la laissaient pas un seul moment d'accord avec elle-même.[1409]

Dans Les Malheurs de l'Amour, de même, l'histoire de La Valette est indissociable de l'histoire d'Eugénie, comme celle, autodiégétique, d'Hippolyte ou celle de Barbasan racontée par son domestique Beauvais le sont de l'histoire de Pauline. Tout au plus pourrait-on dire que les histoires de Pauline et d'Eugénie sont distinctes si les deux personnages n'étaient pas reliés par autant d'oppositions et leurs histoires par autant de parallélismes, et si ce n'était pas Pauline qui se faisait la récitante de la vie d'Eugénie.

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, enfin, l'histoire de Mlle de Glocester fait partie intégrante du récit entier. Le récit de Saint-Martin pourrait paraître plus « secondaire », s'il ne mettait pas en scène, lui aussi, le duc de Lancastre et si, dans la troisième partie, Mme de Beaumont ne le rattachait pas fermement à l'intrigue « principale » grâce à l'intervention de Gaveston en faveur de Mme de Saint-Martin, et au legs de cette dernière, ce qui précipite la chute du favori – et du roi lui-même. Nous ne saurons jamais si Mme de Tencin eût relié encore plus habilement l'histoire de Saint-Martin, de telle sorte qu'elle fût totalement intégrée dans l'intrigue première. Dans la partie rédigée par Mme de Beaumont, on trouve également le récit de Mme Ilde, qui ne s'étend que sur un peu plus de trois pages, et présente la caractéristique de ne pas être rapporté au discours direct et donc de ne pas faire intervenir le je – sauf dans quelques lignes, à la fin[1410] : les propos de

[1409] p. 175.
[1410] p. 497.

Mme Ilde sont pris en charge par le narrateur extradiégétique ; si ce récit permet de compléter celui de Saint-Martin, son dispositif énonciatif paraît maladroit et artificiel : le lecteur adhère moins facilement à des propos qui ne sont pas énoncés de manière à présenter Mme Ilde comme un témoin, mais donne de ce personnage secondaire l'image d'une auxiliaire artificielle d'une narration hégémonique. Cette façon de faire s'éloigne de l'écriture de Mme de Tencin.

À part ce dernier, dû à la plume de Mme de Beaumont, les récits intercalés, tels que les conçoit et les pratique Mme de Tencin, présentent de nombreux avantages pour la construction de l'illusion. Ils permettent d'introduire la première personne et prennent une apparence autobiographique ; or les marques de l'autobiographie sont un masque privilégié du roman, comme on l'a vu[1411]. Même si celles-ci ne sont pas présentes dans le récit entier, mais seulement dans des histoires intercalées, comme c'est le cas dans Le Siège de Calais ou les Anecdotes, le lecteur adhère plus aisément à ce qui lui est rapporté par un je ; comme l'écrit l'abbé Prévost :

> Les auteurs des meilleurs romans n'ont pas imaginé de plus puissantes méthodes pour plaire et pour attacher, que de mettre leur narration dans la bouche même du héros.[1412]

Grâce à leur interaction, ces récits intercalés offrent également la possibilité de ménager des effets de polyphonie. Ils se complètent ou se contredisent, comme nous l'avons vu dans le cas des deux romans-mémoires[1413] ; ces interactions se vérifient aussi dans les deux récits qui n'adoptent pas le masque des mémoires. Ainsi, dans Le Siège de Calais, le récit de milord d'Arundel et celui de Saint-Val qui s'y intercale permettent de corriger celui de M. de Châlons, qui prend alors conscience de ses erreurs dans l'interprétation des faits. Le récit que

---

[1411] Cf. *supra* pp. 166 sqq.
[1412] *Lettres de Mentor à un jeune seigneur*, Lettre IVe, *in Œuvres choisies de l'abbé Prévost*, Amsterdam et Paris, Hôtel Serpente, 1783-1785, t. XXXIV, p. 52 [1ère éd. Londres (Paris), P. Vaillant, 1764], cité par Jean Rousset, *in Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman, op. cit.*, p. 128.
[1413] Cf. *supra* p. 171.

Saint-Val lui fait directement achève de le convaincre. Le récit de Mme d'Arundel apprend au lecteur ce qu'elle est devenue depuis qu'elle a été séparée de son mari. Dans les Anecdotes, le récit analeptique de Mlle de Glocester permet de mieux comprendre le personnage de Gaveston ; celui de Saint-Martin donne un éclairage supplémentaire sur le duc de Lancastre et sa fille. Il est certain que ces rectifications ou ces compléments conviennent mieux à la construction de l'illusion que s'ils venaient du narrateur extradiégétique. C'est pourquoi le récit de Mme Ilde, rapporté au discours indirect, paraît très maladroit : il ne semble pas émaner de ce personnage, mais du narrateur. Dans tous les autres cas, la vérité semble surgir du récit lui-même et non d'une instance démiurgique qui lui serait supérieure. La vérité change ainsi de nature : elle n'est plus édictée par une instance supérieure, mais surgit de la confrontation de plusieurs témoignages, qui permettent d'établir les faits.

Ainsi, de tels récits intercalés reflètent la complexité de la vie même ; grâce à eux les ouvrages de Mme de Tencin – mais il en va ainsi, par exemple, des récits de l'abbé Prévost également – n'apparaissent plus autant que les autres romans comme des simplifications abusives et invraisemblables de l'existence.

Ces récits permettent également de jouer sur les relais énonciatifs. Même si à l'époque de Mme de Tencin il n'était pas question de transposer à l'écrit des marques propres à l'oralité, et si le style des récits intercalés censés oraux ne se distingue pas de celui des récits écrits, les relais de parole introduisent une certaine diversité qui est à associer à la « sous-scène englobante » de la littérature de salon[1414]. L'oralité supposée de ces récits implique un auditoire, représentant du lecteur au sein de la fiction, et vecteur efficace de l'illusion, surtout lorsque cet auditoire manifeste des réactions, comme ce peut être le cas au milieu ou à la fin du récit intercalé. Par exemple, le comte de Comminge intervient alors que Dom Gabriel raconte son histoire :

> Quoi ! m'écriai-je à cet endroit du récit de Dom Gabriel, j'avais touché l'inclination de la plus parfaite personne du monde, et je l'ai perdue ?

[1414] Cf. *supra* pp. 127 sqq.

> Cette idée pénétra mon cœur d'un sentiment si tendre que mes larmes qui avaient été retenues jusque-là par l'excès de mon désespoir commencèrent à couler.
>
> Oui, continua Dom Gabriel, vous en étiez aimé […]. [1415]

Mais le plus souvent, les réactions du narrataire se font après qu'il a entendu le récit. Ils constituent alors une modalité d'insertion du récit intercalé. Le comte de Comminge réagit ainsi après le récit de Dom Gabriel :

> Dom Gabriel cessa de parler ; je ne pus lui répondre ; ma voix était étouffée par mes soupirs et par mes larmes ; il en répandait aussi bien que moi ; il me quitta enfin sans que j'eusse pu lui dire une parole.[1416]

Dans Le Siège de Calais, le narrateur prend soin d'indiquer que M. de Châlons n'interrompt pas milord d'Arundel ; sa réaction à la fin du récit n'en a que plus de force :

> Depuis que milord d'Arundel avait commencé de parler, monsieur de Châlons, agité de mille passions, l'aurait interrompu cent fois, si le désir d'être plus pleinement éclairci n'avait retenu son impatience ; mais, n'étant plus alors son maître, et embrassant milord d'Arundel et lui serrant les mains de la manière la plus tendre : « Vous me rendez la vie une seconde fois, lui dit-il. Que dis-je ? vous me donnez plus que la vie. […] »[1417]

Dans Les Malheurs de l'Amour, la réaction de Mlle d'Essei suspend le récit de La Valette :

---

[1415] *Mémoires du comte de Comminge,* p. 79.

> Mademoiselle d'Essei avait écouté jusque-là le marquis de La Valette avec un saisissement de douleur, qu'elle avait eu peine à cacher, mais elle n'en fut plus la maîtresse.
>
> Quoi ! s'écria-t-elle en répandant un torrent de larmes, le comte de Blanchefort est marié ! Ces paroles furent les seules qu'elle put prononcer : elle tomba en faiblesse […].[1418]

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Mme d'Herefort prend la parole pour donner son avis après que sa sœur lui a raconté son histoire :

> En vérité, dit madame d'Herefort quand mademoiselle de Glocester eut cessé de parler, vous me donnez tant de colère contre Gaveston, et il me paraît d'ailleurs si ennemi de sa fortune, que je ne saurais le plaindre.[1419]

Parfois, le récit intercalé se termine par une injonction à l'auditeur ; ainsi M. Châlons exige de Canaple qu'il aille à Calais trouver Mlle de Mailly après lui avoir conté son histoire[1420]. Après lui avoir narré son histoire, Eugénie demande à Pauline de ne pas s'enfermer dans un couvent, contrairement à elle, et l'encourage à épouser d'Hacqueville[1421].

L'emploi fréquent du topos de la réaction de l'auditeur à un récit appelle l'attention du lecteur précisément lorsque il n'est pas utilisé, ce qui est le cas à la fin de la plus longue histoire intercalée de l'œuvre de Mme de Tencin, celle d'Eugénie dans Les Malheurs de l'Amour[1422]. Pauline ne réagit pas à ce récit, alors que, dans le cadre d'un roman-mémoires où la narratrice s'exprime en utilisant le je, le lecteur anticipe d'autant plus une réaction. Cela insiste sur le

---

[1416] *Ibid.,* p. 86.
[1417] p. 159.
[1418] p. 113.
[1419] p. 459.
[1420] *Le Siège de Calais,* pp. 52-53.
[1421] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 122.
[1422] p. 122.

fait que Pauline est incapable de tirer de l'histoire d'Eugénie l'enseignement qui lui serait utile, et va commettre les mêmes erreurs que son aînée, poussée par elle.

Nous venons d'examiner la façon dont la fin du récit intercalé s'enchaîne avec le récit premier ; ses modalités d'introduction font tout autant appel à l'auditoire. Mme de Tencin a en effet presque toujours recours au dialogue pour insérer avec souplesse le récit intercalé. Il surgit alors d'une conversation assez brève entre le narrateur et son narrataire, au cours de laquelle se fait sentir le besoin de la narration. Par exemple, dans les Mémoires du comte de Comminge :

> Je souhaitai de voir Dom Gabriel parce que sa vue devait encore augmenter ma peine ; je priai Dom Jérôme de l'amener ; ils vinrent ensemble dans ma chambre le lendemain. Dom Gabriel s'assit auprès de mon lit ; nous restâmes tous deux assez longtemps sans nous parler, il me regardait avec des yeux pleins de larmes. Je rompis enfin le silence.
>
> Vous êtes bien généreux, monsieur, de voir un misérable pour qui vous devez avoir tant de haine.
>
> Vous êtes trop malheureux, monsieur, me répondit-il, pour que je puisse vous haïr.
>
> Je vous supplie, lui dis-je, de ne me laisser ignorer aucune circonstance de mon malheur ; l'éclaircissement que je vous demande préviendra peut-être les événements que vous avez intérêt d'empêcher.
>
> J'augmenterai mes peines et les vôtres, me répondit-il, n'importe, il faut vous satisfaire ; vous verrez du moins dans le récit que je vais vous faire que vous n'êtes pas le seul à plaindre ; mais je suis obligé pour vous apprendre tout ce que vous voulez savoir de vous dire un mot de ce qui me regarde.[1423]

[1423] pp. 72-73.

Alors que dans les autres récits, Mme de Tencin apporte un certain soin pour que le dialogue introductif paraisse naturel, dans les Anecdotes, le procédé exhibe tout son artifice ; on devine à ce genre de détails qu'elle n'aurait sans doute pas publié son manuscrit en l'état :

> Un jour que la comtesse [d'Herefort] gardait le lit pour quelque légère indisposition, et que mademoiselle de Glocester était seule auprès d'elle : Je vous trouve plus rêveuse qu'à l'ordinaire, ma chère sœur, lui dit la comtesse ; avez-vous quelque peine que j'ignore ? Je ne veux les savoir que pour les partager avec vous. Comment pourrai-je, répondit mademoiselle de Glocester en se jetant dans les bras de sa sœur, vous avouer mes faiblesses ? Oui, ajouta-t-elle, je dois vous le dire, et pour me punir et pour m'aider de vos conseils.[1424]

Le récit d'Adélaïde n'est cependant pas introduit par un dialogue, mais présenté comme une ultime confession d'une pécheresse à l'agonie :

> Il y avait trois années que je menais cette vie sans que mes peines eussent eu le moindre adoucissement, quand je fus appelé par le son de la cloche pour assister à la mort d'un religieux ; il était couché sur la cendre, et on allait lui administrer le dernier sacrement, lorsqu'il demanda au père abbé la permission de parler.[1425]

La voix d'Adélaïde s'élève ainsi avec solennité d'un lieu où le silence est la règle, préparant le lecteur à l'extraordinaire révélation que le personnage va faire. Son récit semble surgir du néant, et, significativement, va se clore avec la mort de la narratrice.

L'insertion du récit d'Eugénie bénéficie également d'une modalité d'introduction particulière, puisque entre le dialogue qu'elle a avec Pauline, et qui est semblable aux autres dialogues

---

[1424] p. 435.
[1425] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 88.

introductifs, et son récit, on trouve ces quelques lignes justifiant le caractère indirect de la relation d'Eugénie, qu'on a déjà eu l'occasion de citer[1426] :

> Ce qu'elle m'apprit de ses aventures me fit tant d'impression, que pour avoir la satisfaction de les relire, je la priai de consentir que je les écrivisse ; et c'est ce que j'ai écrit que je donne ici.[1427]

De plus, avec cette histoire, on passe à la seconde partie des Malheurs de l'Amour, et le sous-titre « Histoire d'Eugénie »[1428] avertit le lecteur, de façon redondante avec les lignes qu'on vient de citer, de ce qu'il va lire. Alors que dans les autres cas, Mme de Tencin s'efforce s'estomper le passage vers le récit intercalé, ici elle surexpose cette frontière ; c'est sans doute pour mettre en relief combien Eugénie prend, pour Pauline, la posture d'une sorte de leçon vivante. Dans les autres récits, il n'y a pas de rapport hiérarchique moral entre le personnage principal du récit intercalé et celui qui l'écoute, mais ici, Eugénie se fait l'éducatrice de Pauline ; c'est à ce titre que son récit est ainsi exhibé : il s'enfle alors jusqu'aux dimensions que Pauline lui confère ; ses modalités d'insertion tentent de mimer l'écho qu'il obtient en pénétrant en elle.

Ces modalités d'insertion, la plupart dialogiques, pour banales qu'elles soient, n'en facilitent pas moins la construction de l'illusion, grâce à la souplesse de la transition d'un récit à l'autre – mis à part ce dernier exemple. Le lecteur n'a pas l'impression de ruptures, mais au contraire d'une coexistence, et même d'une co-nécessité harmonieuse.

Mais Mme de Tencin ne se contente pas d'employer d'anciennes structures pour bâtir l'illusion de vérité, elle se sert également de techniques narratives mises au jour depuis l'avènement du « roman nouveau ».

---

[1426] Cf. *supra* p. 174.
[1427] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 85.
[1428] *Ibid.,* p. 87.

## II. De nouvelles structures narratives au service de l'illusion

Du Plaisir, qui théorisa ces nouvelles structures dans son ouvrage Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style[1429], insiste sur l'importance d'établir au plus tôt le cadre spatio-temporel de l'histoire ; il s'agit, au contraire du roman précieux, d'ancrer l'histoire dans un espace et dans une époque précis :

> On donne dès l'ouverture de l'histoire une idée du lieu et du règne que l'on a choisis.[1430]

On sait que le critique ne faisait là que théoriser ce que Mme de Lafayette pratiquait depuis La Princesse de Montpensier (1662), dont la première phrase est :

> Pendant que la guerre civile déchirait la France sous le règne de Charles IX, l'amour ne laissait pas de trouver sa place parmi tant de désordres et d'en causer beaucoup dans son empire.[1431]

Mme de Tencin applique ce précepte à la lettre dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, qui commencent ainsi :

> Le règne d'Édouard Ier ne fut presque qu'une suite de victoires ; la principauté de Galles était soumise et réunie à la couronne ; l'Écosse, conquise trois fois, paraissait enfin accoutumée au joug.[1432]

---

[1429] *Op. cit.*
[1430] *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style, op. cit.,* p. 53.
[1431] *Op. cit.,* p. 13.

Dans Le Siège de Calais, le titre, associé à la première phrase, donne au lecteur des indices suffisants pour relier l'histoire au « règne choisi » :

> Monsieur de Vienne, issu d'une des plus illustres maisons de Bourgogne, n'eut qu'une fille de son mariage avec mademoiselle de Chauvirey.[1433]

Ces incipit présentent l'avantage de plonger immédiatement le lecteur dans l'illusion d'une époque. Ils vont de pair avec les apparences de la chronique historique sous lesquelles se cachent ces récits. Les Mémoires du comte de Comminge et Les Malheurs de l'Amour, qui empruntent le masque du document authentique, privilégient un dispositif énonciatif intime à l'exhibition d'un cadre temporel. Mais, d'une manière générale, Mme de Tencin soigne particulièrement les incipit de ses récits, consciente de leur importance dans la construction de l'illusion. Elle privilégie une entrée rapide et abrupte dans l'univers fictionnel, ne laissant pas au lecteur le temps de se rendre compte qu'il y est plongé, comme le montre l'emploi presque toujours immédiat du passé simple. Le « cadre » de l'histoire n'est pas brossé dans des paragraphes introductifs à l'imparfait, sauf dans les Anecdotes, mais suggéré au lecteur grâce à des indices disséminés dans la narration des événements. Dans les Mémoires du comte de Comminge, après un paragraphe de cinq lignes (dans l'édition moderne) qui met en scène l'acte d'écriture de l'auteur fictif au présent d'énonciation, on entre de plain-pied dans l'histoire, au passé simple[1434]. Le Siège de Calais commence par le paragraphe cité ci-dessus, et se poursuit aussitôt avec l'histoire de Mme de Granson ; le passé simple est utilisé dès la première phrase. Dans Les Malheurs de l'Amour, la narratrice commence par présenter ses parents dans une quinzaine de lignes où l'imparfait et le présent gnomique dominent, puis

---

[1432] p. 429.
[1433] p. 9.
[1434] À propos du début des *Mémoires*, Jean Decottignies remarque : « On ne peut manquer de constater ici l'exceptionnelle concision de cette exposition. Rien ne manque de tout ce qui constituera l'action et permettra de la nouer : le caractère du père, ressort essentiel, est largement souligné ; la substitution d'héritage, origine du

vient la narration de sa naissance et de son enfance, au passé simple. Seul le début des Anecdotes est plus lent, présentant d'abord précisément le contexte historique ; l'histoire ne commence vraiment qu'avec le récit analeptique de Mlle de Glocester, à la sixième page.

Du Plaisir recommande également une introduction rapide des personnages principaux :

> Toutes les personnes qui ont une part considérable à ces nouvelles, pourraient être dépeintes au plus tôt.[1435]

Comme l'écrit Françoise Gevrey :

> La nouvelle veut se distinguer des grands romans qui, par la technique du début in medias res, faisaient apparaître immédiatement les personnages sans toujours les nommer ni dire qui il étaient afin, comme l'a écrit Scudéry dans la préface d'Ibrahim, « de donner de la suspension au lecteur dès l'ouverture du livre. » La figure de la suspension imposait une esthétique de la surprise, encore goûtée malgré les entorses aux bonnes règles de la narration que Sorel souligne dans De la connaissance des bons livres. La nouvelle devait donc abandonner ce procédé, venu des romans en dix volumes, pour introduire rapidement les héros dans le récit.[1436]

Dans les Mémoires du comte de Comminge, le comte se présente dès les premières lignes de son récit et introduit sa famille et la famille de Lussan. Adélaïde fait son entrée dans le récit à la cinquième page. Dans Le Siège de Calais, ce procédé conduit à introduire cinq personnages en un peu plus d'une page : M. de Vienne, M. et Mme de Granson, M. de Canaple et Mme de Beaumont. Les personnages formant les deux autres couples apparaissent un peu plus tard,

---

litige et point de départ de l'intrigue, est indiquée ; enfin les deux protagonistes sont discrètement introduits dans la dernière phrase. » (« Introduction » citée, n. 5 p. 240.)

[1435] *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style, op. cit.,* p. 53.

[1436] *L'Illusion et ses procédés, De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises », op. cit.,* p. 64.

mais dans une zone encore située au début du récit[1437], à part Mlle de Roye, qui doit attendre le début de la troisième partie[1438] – mais elle est la nièce de Mme de Mailly et est liée d'amitié à sa cousine Mlle de Mailly, deux personnages que le lecteur, à ce stade du récit, connaît très bien. Pauline, au début des Malheurs de l'Amour, introduit ses parents et se présente elle-même tout de suite[1439], Eugénie apparaît peu après[1440], de même que Barbasan[1441]. Les personnages propres à l'histoire d'Eugénie apparaissent également très tôt dans la seconde partie[1442]. De même, dans les Anecdotes, les personnages principaux apparaissent dès le début du récit : Édouard, Gaveston, Isabelle, le duc de Lancastre, Mlle de Glocester, Mortimer, Pembrocke nous sont présentés dans les premières pages du récit[1443] ; seuls Saint-Martin, Mlle de Lascy et Mlle de Lancastre n'apparaissent qu'un peu plus tard[1444]. L'introduction rapide des principaux personnages permet de placer sans attendre le lecteur au cœur de l'illusion.

Notons que dans les deux romans-mémoires, Mme de Tencin affiche une maladresse qu'on pourrait croire intentionnelle, tant elle est récurrente, dans la façon de communiquer au lecteur le nom de certains des personnages ; elle essaierait ainsi de feindre l'inexpérience narrative des auteurs fictifs, Comminge et Pauline, qui usent du même procédé maladroit pour introduire les noms de ceux qu'ils côtoient : l'incidente explicative. Ainsi, le comte de Comminge écrit : « Adélaïde, c'était le nom de cette belle fille »[1445], « Dom Gabriel (c'était son nom) »[1446] et « Dom Jérôme, c'était le nom de ce religieux »[1447]. De même, Pauline écrit, à quelques pages d'intervalle : « Eugénie (c'était le nom de la religieuse) »[1448] et « le

---

[1437] Dans l'édition moderne, qui compte deux cent vingt-six pages, M. de Châlons apparaît à la page 18, Mlle de Mailly à la page 38, milord d'Arundel à la page 45.
[1438] Elle est introduite page 119.
[1439] Dans l'édition moderne (dans lequel le récit ne commence qu'à la page 36 à cause de la présentation liminaire), à la page 37. L'entrée en matière de ce récit est cependant déroutante, comme on l'a dit (cf. *supra* p. 197), par l'importance conférée aux richesses de la famille, qui paraît supérieure à celle des personnages qui la composent.
[1440] p. 39.
[1441] p. 45.
[1442] Cette seconde partie commence à la page 87 ; Blanchefort y fait son apparition à la page 89 et La Valette à la page 90.
[1443] pp. 429-434
[1444] Au début de la deuxième partie, pp. 469-475.
[1445] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 26.
[1446] *Ibid.*, p. 59.
[1447] *Ibid.*, p. 70.
[1448] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 39.

comte de Barbasan (c'était le nom de celui à qui il [le marquis de Fresnoi] parlait »[1449] ; elle récidive dans le courant du récit pour présenter des personnages secondaires : « Beauvais, c'est le nom du valet de chambre »[1450] ; « Fanchon, c'était le nom de ma femme de chambre »[1451]. C'est également une manière qu'adopte Hippolyte, quoique ce ne soit pas pour donner à son narrataire un nom propre mais une dénomination métaphorique et hypocoristique : « Mon cher maître (c'était le nom que je lui donnais [à Barbasan], et que mon cœur lui donnait plus encore que ma bouche) »[1452] ; il y a là comme un écho ironique au procédé de Pauline, car si cette dernière n'introduit par ce biais que des noms propres, sa rivale Hippolyte lui donne à voir ainsi le type de relation qui l'unit à l'homme qu'elles aiment toutes deux. On retrouve également ce procédé dans les récits intercalés d'apparence autobiographique : par exemple on trouve dans les propos de Saint-Martin : « madame Ilde (c'était le nom de cette femme) »[1453] ou encore « Forville (c'est le nom de ce valet de chambre) »[1454].

Mais le principal problème, dans le roman-mémoires, est de donner le nom du scripteur. Dans le cas où celui-ci est noble, comme pour Comminge, la célébrité de la maison aristocratique permet d'introduire d'emblée son patronyme. En revanche, le prénom de Pauline n'apparaît qu'assez tardivement dans le récit[1455], dans une scène au registre pathétique, puisqu'il est prononcé par son père en train de mourir, produisant une sorte de testament railleusement mi-matériel mi-spirituel où il apparaît que le père bourgeois ne peut laisser à sa progéniture qu'un prénom, de l'argent et des conseils – mais pas de patronyme :

> Je prévois ses desseins [de ma femme] pour vous, ma chère Pauline, ne prenez, s'il vous est possible, un mari que du consentement de votre raison ; défiez-vous de votre cœur ; ou, si vous l'écoutez, promettez-moi du moins de mettre à l'épreuve celui qu'il vous nommera : je vais vous en donner le moyen. Voilà un petit portefeuille qui contient presque tout mon bien : celui qui paraîtra

[1449] *Ibid.*, p. 45.
[1450] *Ibid.*, p. 70.
[1451] *Ibid.*, p. 78.
[1452] *Ibid.*, p. 130.
[1453] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 474.
[1454] *Ibid.*, p. 486.
[1455] À la page 61.

après ma mort ne sera pas assez considérable pour que l'on songe à vous épouser par des vues d'intérêt.[1456]

Une des autres novations du « roman nouveau » réside dans l'ordre linéaire qu'observe le récit. Chez Mme de Tencin, les anachronies sont peu nombreuses. Elles sont en outre aisément repérables car elles coïncident avec les récits intercalés, qui sont en général, selon la terminologie de Gérard Genette, des analepses internes, complètes et complétives[1457] : elles font partie de la même temporalité, la fin de l'analepse rattrape l'instant où l'histoire en était arrivée auparavant, et elles en complètent les lacunes[1458]. Fait exception l'histoire d'Eugénie, qui est une analepse externe. La linéarité du récit, la simplicité des analepses et la fonction qu'elles occupent dans l'économie du récit sont des adjuvants dans la construction de l'illusion, qui pourrait être mise en péril par des manipulations trop complexes de l'ordre des événements narrés.

La durée du récit procède essentiellement par scènes et par sommaires ; on a vu que les pauses descriptives sont rares et brèves[1459] ; les ellipses sont encore moins fréquentes : dans Le Siège de Calais, on en rencontre une, par exemple, dans le récit intercalé de M. de Châlons ; encore est-elle comblée lorsque ensuite il reprend sa narration[1460]. Soit le temps de la narration

---

[1456] pp. 61-62.

[1457] *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1972, pp. 90-105. Analepse interne : « dont le champ temporel est compris dans celui du récit premier » (p. 90) ; analepse interne compétive : « comprend des segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit » (p. 92) – de telles analepses constituent des « renvois », contrairement aux analepses internes répétitives, qui sont des « rappels » (p. 95) ; analepse complète : « qui vient se raccorder au récit premier, sans solution de continuité entre les deux segments de l'histoire » (p. 101).

[1458] L'une d'entre elles est assez maladroite : c'est celle au cours de laquelle Mlle de Glocester raconte son histoire à sa sœur, comme si cette dernière ignorait tout de son existence et de celle de Mme de Surrey leur tante ; le lecteur se rend bien compte qu'il est le véritable destinataire de ce discours et qu'il s'agit d'un artifice pour lui transmettre certaines informations nécessaires à l'intrigue (*Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* pp. 435 sqq.).

[1459] Cf. *supra* pp. 214 sqq. pour les descriptions de paysages et pp. 290 sqq. pour les portraits.

[1460] M. de Châlons raconte à Canaple qu'il a assisté à une scène qui l'a persuadé que Mlle de Mailly lui était infidèle : « Je rejetai avec indignation des doutes qui avaient suspendu en quelque sorte ma douleur ; elle devint alors extrême, et mon ressentiment lui fut proportionné ; peut-être lui aurais-je tout permis, si un événement singulier qui me força de sortir de Calais dès le lendemain n'avait donné à ma raison le temps de reprendre quelque empire » (p. 49). On n'apprend que plus loin la nature de ces « événement singulier », dans le cadre d'une nouvelle analepse qui complète la première, elle-même déjà complétive : « Vous vous souvenez [il parle toujours à Canaple] qu'en vous contant les aventures de cette malheureuse nuit, je vous dis qu'un événement singulier m'avait obligé de sortir de Calais ; le voici : […] » (p. 61.)

coïncide avec le temps de l'histoire, soit il lui est inférieur (mais non nul, afin que le lecteur ne croie pas qu'il lui manque des informations) ; le lecteur acquiert donc l'impression d'un récit rapide, dans lequel beaucoup d'informations sont enserrées[1461]. C'est également un facteur qui assure son niveau d'attention et qui le maintient dans la fiction. Comme l'écrit Thomas Pavel :

> Un des traits les plus attrayants des romans classiques français (la Princesse de Clèves, Manon Lescaut, Adolphe, le Diable au corps, le Coup de grâce, la Chute) est la prépondérance de la diégèse sur les « scènes » : cette technique encourage le sens du détachement et de la maîtrise relativement à de vastes segments de la destinée humaine. Elle donne aussi au lecteur le sentiment que l'attention investie rapporte au maximum. Puisque dans ces textes aucun détail ne peut être sauté sans d'importantes pertes d'information, le contrôle du décodage atteint une parfaite efficacité. Guidé par l'auteur d'une main ferme, le lecteur n'a d'autre choix que d'accepter cette discipline, tant l'effort d'attention est bien récompensé par la pertinence sans faille du texte.[1462]

Chez Mme de Tencin aussi, le maillage narratif ne présente aucune solution de continuité. Ces remarques de Thomas Pavel reflètent la préoccupation de Du Plaisir au sujet de l'économie de moyens dans le roman nouveau et surtout la promotion qu'il assure à la toute-puissance de la nécessité dans la création narrative :

---

[1461] Même si parfois des informations secondaires, de l'ordre du détail, font défaut, précisément pour ne pas nuire à la rapidité du récit ; par exemple, Philip R. Stewart remarque que dans *Le Siège de Calais*, le lecteur ne saura jamais comment Canaple a pu retrouver le bracelet de Mme de Granson ; tout ce que le narrateur lui dit, c'est : « M. de Canaple mit tout en œuvre pour le recouvrer, et y réussit » (pp. 77-78). Ph. Stewart pense que « l'imprécision est une abdication de la responsabilité créative : l'authenticité serait accrue en remplaçant l'indéterminé par du précis » *[Vagueness is an abdication of creative responsibility : authenticity would be gained by replacing the indeterminate with the precise.] (Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, op. cit.,* p. 161.) Le lecteur est cependant habitué à ce que tous les détails d'une histoire ne lui soient pas nécessairement rapportés ; il comble alors avec sa propre imagination ces « trous », qui, partant, ne vont pas à l'encontre de l'illusion (cf. *supra* pp. 45 sqq.). Le tempo vif du récit concourt lui aussi à l'entraîner dans l'illusion.

[1462] *Univers de la fiction, op. cit.,* pp. 131-132. Ce que T. Pavel appelle des « scènes » semble ici correspondre à ce que Gérard Genette nommerait des « pauses » ou des « ralentis » ; au contraire, la « diégèse » de T. Pavel coïnciderait aux « scènes » et aux « sommaires » genettiennes.

> On n'écrit plus rien dans une histoire qui ne lui soit indispensablement nécessaire […].[1463]

Rien de superflu, rien d'étranger à l'histoire ne doit venir s'y immiscer. Ce précepte favorise grandement la construction de l'illusion, car tout se met au service de celle-ci ; chez Mme de Tencin tout concourt à l'histoire racontée, tout est efficace, même les sentences, comme nous l'avons vu[1464].

Cette nécessité se reflète également dans les indices narratifs que Mme de Tencin introduit dans ses récits. Prenons l'exemple des Mémoires du comte de Comminge. Le talent de peintre de Comminge est signalé au début du récit[1465] ; il va permettre plus tard au héros de pénétrer dans la demeure de Bénavidès[1466]. La lettre d'Adélaïde est placée dans la bourse qui contient déjà son portrait, et que Comminge place sur son cœur[1467] ; ce sont ces objets qu'il contemplera à La Trappe[1468]. Saint-Laurent exhorte son maître à ne pas parler à Adélaïde[1469] ; bien sûr celui-ci contreviendra à cette recommandation[1470]. L'illusion se bâtit aussi grâce à de tels détails ; le lecteur prend appui sur eux pour s'introduire dans le monde fictif du récit. Ils lui donnent l'impression d'un univers où tout est cohérent et dont la clôture est parfaite. Chaque détail, chaque information est perçue comme efficace, et, partant, doit être retenue, car elle va être réutilisée plus tard.

Du Plaisir évoque également l'intensification de l'action dans le roman nouveau :

> [L]a course doit toujours être de plus en plus précipitée parce que les lecteurs deviennent toujours de plus en plus impatients et curieux. Il faut peu à peu oublier sa propre satisfaction, et se souvenir davantage de leur marquer de la

---

[1463] *Ibid.*, p. 65.
[1464] Cf. *supra*, pp. 269-270.
[1465] p. 28.
[1466] p. 56.
[1467] p. 51.
[1468] p. 87.
[1469] p. 56.
[1470] Il lui parle p. 60 sans qu'elle lui réponde, puis de nouveau lorsqu'il va la voir dans son appartement, p. 63, ce qui va être à l'origine de son combat avec Bénavidès et de sa fuite.

> complaisance, et de cette sorte il ne faut plus faire de peintures vers la fin, puisqu'ils n'y demandent plus que des actions et des dénouements.[1471]

Mme de Tencin suit ce conseil. Dans les Mémoires du comte de Comminge, le récit semble paradoxalement s'accélérer à partir du moment où Comminge décide d'entrer à La Trappe. La confession d'Adélaïde, qui en marque le dénouement, vient juste après ; ensuite, les événements sont remplacés par l'écriture elle-même, dans laquelle le héros s'enferme. Dans Le Siège de Calais, l'intensification de l'action coïncide avec l'épisode historique des bourgeois de Calais : la trentaine de pages qui suit la décision d'Édouard voit en effet Canaple, M. de Châlons et Mme de Granson faire assaut de bravoure, cette dernière découvrir – enfin ! – que Canaple l'aime sincèrement, le roi revenir sur sa cruelle décision, la marâtre Mme de Mailly mourir, et deux mariages se faire, tandis que les Calaisiens sont épargnés. La fin des Malheurs de l'Amour suit la même logique, avec la révélation qu'Hippolyte fait à Pauline, la mort de d'Hacqueville, la tentative d'enlèvement de Pauline commanditée par le duc de N… et la mort de Barbasan. Aidée par l'histoire d'Angleterre, Mme de Beaumont a également adopté la technique de l'intensification à la fin des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre – le roi et Gaveston fuyant de château en château, finalement rattrapés par les confédérés, Gaveston exécuté –, mais elle l'a alourdie et a presque même été jusqu'à en contredire l'effet avec près de deux pages d'un sommaire historique que Mme de Tencin aurait probablement évité, comme elle l'a fait dans Le Siège de Calais, où seules quelques lignes tracent des perspectives historiques postérieures – et encore sont-elles intimement associées aux personnages du récit :

> Ils [madame de Granson et monsieur de Canaple] allèrent en Bourgogne attendre monsieur de Vienne, qui fut obligé de conduire les habitants de Calais au roi Philippe.
>
> Ces pauvres gens, forcés d'abandonner leur patrie, venaient en demander une nouvelle. Leur fidélité parlait en leur faveur : on leur donna des terres, où ils

[1471] *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style, op. cit.,* p. 63.

> allèrent s'établir et où ils n'eurent point à regretter les pertes qu'ils avaient faites. Eustache de Saint-Pierre et sa famille restèrent attachés au comte de Canaple et en reçurent un traitement digne de leur vertu.
>
> Comme la reine se trouva grosse et qu'Édouard, pour affermir sa conquête, voulut passer l'hiver à Calais, milord d'Arundel, demanda et obtint la permission d'y faire venir madame d'Arundel. Monsieur de Mauny avait déjà obtenu de monsieur de Liancourt, à force de services et d'amitié, le pardon de madame de Mauny et le sien.[1472]

L'intensification de l'action est également un procédé qui concourt à entraîner le lecteur dans l'illusion, comme d'ailleurs le sous-entend Du Plaisir en parlant de lecteurs « de plus en plus impatients et curieux »[1473].

En dépit du tramage serré du roman nouveau, quelques rares détails peuvent sembler superfétatoires par rapport aux structures narratives. Nous ne les nommerons pas « effets de réel » avec Roland Barthes, de crainte d'un anachronisme[1474], mais dirons plutôt, avec Philip R. Stewart, qu'ils constituent une « information non pertinente »[1475]. Celle-ci, selon Ph. Stewart, « est marquée du sceau de l'authenticité : puisqu'elle est inutile, elle n'est précisée que parce qu'elle est vraie »[1476]. Roland Barthes définit cette information superflue comme des détails laissés pour compte par l'analyse structurale[1477]. Diderot a été sans doute été le premier à comprendre toute l'importance de ces détails ; on connaît le célèbre passage de la « verrue » dans Les Deux amis de Bourbonne[1478] ; Diderot y distingue « trois sortes de contes » : « le conte merveilleux », « le conte plaisant » et « le conte historique, tel qu'il est

---

[1472] pp. 225-226.
[1473] *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style, op. cit.,* p. 63.
[1474] « L'effet de réel », *in Littérature et réalité, op. cit.,* pp. 81-90 [1ère parution *in Communications,* 11, 1968]. Cette terminologie convient en effet surtout au roman réaliste du XIXe siècle.
[1475] *« Inconclusive information » (Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, op. cit.,* p. 126).
[1476] *« Inconclusive information […] has a ring of authenticity about it : since it is useless, it is being told only because it is true » (ibid.)*
[1477] Ce sont des « détails 'superflus' (par rapport à la structure) » (« L'effet de réel », art. cité, p. 81.)
[1478] *In Œuvres complètes, op. cit.,* t. XII, *Le Neveu de Rameau,* fiction IV, édition critique et annotée, présentée par Henri Coulet *et al.*, Paris, Hermann, 1989, pp. 415-457 [1ère éd. 1770].

écrit dans les nouvelles de Scarron, de Cervantès, etc. »[1479] ; il s'arrête beaucoup plus longuement sur ce dernier :

> Au diable le conte et le conteur historique ! C'est un menteur plat et froid… Oui, s'il ne sait pas conter. Celui-ci se propose de vous tromper, il est assis au coin de votre âtre ; il a pour objet la vérité rigoureuse ; il veut être cru […]. Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici : il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là. […] Un exemple emprunté d'un autre art, rendra peut-être plus sensible ce que je veux vous dire. Un peintre exécute sur la toile une tête ; toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi ; j'en cherche le modèle dans la nature, et je ne l'y trouve pas ; en comparaison tout y est faible, petit et mesquin. C'est une tête idéale, je le sens ; je me le dis… Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure, et d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines.[1480]

Georges May parle d'ailleurs de « procédé de la verrue »[1481] pour désigner ce que Diderot définit dans ces célèbres lignes. Même si l'on ne peut pas dire que Mme de Tencin « parsème » ses récits de tels détails apparemment insignifiants, elle en utilise cependant quelques-uns, qui accroissent l'illusion de vérité qu'elle entend bâtir ; en voici quelques exemples : lorsque Comminge se bat avec le chevalier de S. Odon, ils s'infligent à chacun deux blessures[1482] ; le nombre indiqué n'a d'autre but que de « faire vrai ». Quand Comminge arrive au château de Bénavidès, le narrateur nous donne cette information superflue au sujet de son logement et des tâches confiées au faux architecte Saint-Laurent : « On me logea avec

---

[1479] *Ibid.*, pp. 454-455.
[1480] *Ibid.*, p. 455.
[1481] *Quatre visages de Denis Diderot*, Paris, Boivin, 1951, p. 203.
[1482] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 28.

le prétendu architecte qui de son côté devait conduire les ouvriers »[1483]. Dans Le Siège de Calais, M. de Châlons est fort choqué à la vue du vêtement que porte l'enfant qu'il croit être de Mlle de Mailly : « Quoique j'en détournasse la vue avec horreur, je ne sais comment j'aperçus qu'il était couvert d'une hongreline faite d'une étoffe étrangère que j'avais donnée à mademoiselle de Mailly »[1484]. Le nom du vêtement ne figure que par souci d'authenticité[1485]. Les détails donnés par milord d'Arundel au sujet de l'église dans laquelle il emmène Mlle de Roye pour célébrer leur mariage secret obéissent à la même logique : « une petite église peu éloignée »[1486]. Il en va de même lorsque ces deux personnages se retrouvent dans la maison religieuse où celle qui est devenue Mme d'Arundel se trouve enfermée : les quelques notations descriptives ont pour but de « faire vrai » :

> En passant sur un petit pont rustique pour traverser un ruisseau, il vit, du côté où il allait, une personne assise sur une pierre, dont la rêverie était si profonde, qu'elle ne s'aperçut que l'on venait à elle que lorsqu'on en fut proche.[1487]

Après avoir rencontré pour la première fois Barbasan au théâtre, Pauline le croise à nouveau chez un peintre « qui avait des tableaux d'une beauté singulière »[1488]. Son père lui donne un « petit » portefeuille au moment de mourir[1489]. On apporte du bouillon à Barbasan prisonnier[1490]. Pauline apprend « à sept heures du matin » que l'évasion de Barbasan est réussie[1491]. Eugénie obtient de venir à Paris « dans l'abbaye de Saint-Antoine »[1492]. Glocester

---

[1483] *Ibid.*, p. 57.
[1484] pp. 48-49.
[1485] Il s'agit d'un justaucorps ample et large à longues basques doublé de peluche ou de fourrure, agrafé sur le devant, dont le nom vient des cavaliers hongrois qui le portaient. Au XVIIe siècle, ce vêtement fut porté par les femmes comme une sorte d'ancêtre du tailleur (On trouve, dans *Le Virgile travesti* de Scarron : « Chaque Dame eut une hongreline / Avec sa jupe d'étamine », nouvelle éd. revue, annotée et précédée d'une étude sur le burlesque par Victor Fournel, Paris, Garnier frères, s.d. p. 81.) Il est déjà démodé à la fin du XVIIe siècle, comme le montre cet article du *Dictionnaire de l'Académie française :* « Sorte d'habillement de femme qui n'est plus guère en usage. » (1ère édition, Paris, Veuve Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 568.)
[1486] p. 148.
[1487] p. 187.
[1488] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 48.
[1489] *Ibid.*, p. 62.
[1490] *Ibid.*, p. 73.
[1491] *Ibid.*, p. 75.

et Gaveston font « quelques tours de promenade » avant que celui-ci n'avoue à celui-là son amour pour sa sœur[1493]. C'est après s'être « mis[e] au lit » que Mlle de Glocester réfléchit à ses sentiments pour Pembrocke[1494], etc.

Inversement, un certain flou dans la caractérisation ou dans la narration permet aussi d'accroître l'illusion de vérité, en faisant croire au lecteur que le texte laisse dans l'ombre certaines informations secondaires, qui sont alors perçues comme ne pouvant être que vraies. Cela se fait souvent grâce à l'adjectif numéral « mille » employé de manière hyperbolique. Le comte de Comminge raconte :

> Après avoir ajusté le bracelet de façon que mon vol ne pût être découvert, j'allai le porter à Adélaïde. Madame de Lussan me dit sur cela mille choses obligeantes.[1495]

Ce discours narrativisé de Mme de Lussan, synthétisant ses paroles, paraît encore plus authentique qu'une transposition fidèle de propos anodins. On retrouve ce procédé, par exemple, dans Les Malheurs de l'Amour :

> J'étais à peine rentrée dans la maison que madame la duchesse de N… vint pour présenter son fils dans les formes. J'avais tant pleuré, que mes yeux étaient encore rouges. La duchesse en prit occasion de me dire mille fadeurs sur le bon naturel qui me faisait craindre de quitter mes parents.[1496]

De même, Pauline accroît l'impression d'authenticité qui ressort de la narration de son voyage à Francfort, sur les pas de Barbasan, en écrivant :

---

[1492] *Ibid.*, p. 121.
[1493] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 440.
[1494] *Ibid.*, p. 452.

> Après dix jours de marche, et plusieurs petites aventures qui ne méritent pas d'être dites, nous arrivâmes à Francfort.[1497]

Si, pour construire l'illusion de vérité, Mme de Tencin utilise volontiers des structures narratives appartenant au roman nouveau, elle n'hésite pas non plus mettre en œuvre des structures plus singulières.

## III. Quelques particularités de structure au service de l'illusion

Mme de Tencin ne répugne pas à se servir de parallélismes et de contrastes. Nous l'avons vu avec les personnages[1498], mais c'est aussi le cas avec des éléments de la structure narrative. Par exemple, dans les Mémoires du comte de Comminge, on trouve un parallélisme entre l'épisode analeptique de la substitution des héritages et celui de la substitution des portraits d'Adélaïde par Comminge ; l'entreprise de spoliation que le bisaïeul du héros a menée au détriment de son grand-père paternel trouve un écho dans l'œuvre de faussaire que Comminge réussit ; la substitution juridique ancienne se double d'une substitution picturale nouvelle ; les deux actions sont aussi immorales l'une que l'autre ; la tache qui assombrit l'arbre généalogique des Comminge est renouvelée par l'arrière-petit-fils comme s'il s'agissait d'une malédiction. Or la substitution initiale est à l'origine du récit lui-même ; non seulement c'est ce que raconte Comminge en premier, mais surtout c'est ce qui va faire naître tous les développements malheureux dont le récit se nourrit. La substitution de Comminge paraît donc être, dans un tel contexte, à la fois un rappel des agissements du bisaïeul et un témoin, dans le récit lui-même, de l'origine du récit.

---

[1495] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 29.
[1496] p. 54.

De même, le baiser au portrait d'Adélaïde que Comminge y porte après en avoir acquis la possession se reflète dans l'embrassement dans lequel il tient l'héroïne morte à la fin du récit. Le baiser à l'icône et l'embrassement du cadavre insistent sur l'absence de tout autre contact physique entre les deux jeunes gens.

Dans Le Siège de Calais, on remarque bien sûr le parallélisme de l'histoire des trois couples qui arrive – fait unique dans l'œuvre de Mme de Tencin – à une fin heureuse. La coïncidence presque parfaite de deux des mariages à la fin du récit y insiste. À la fin de la première partie, M. de Châlons demande à M. de Canaple d'agir en sa faveur auprès de Mlle de Mailly ; à la fin de la troisième partie, c'est milord d'Arundel qui demande à M. de Châlons d'aller voir Mlle de Mailly pour l'instruire des manœuvres de sa belle-mère et pour qu'elle apprenne à Mme d'Arundel que son fils est retrouvé. La troisième partie s'achève sur une double révélation parfaitement symétrique : le récit de milord d'Arundel « rend la vie » à M. de Châlons en l'assurant de la fidélité de Mlle de Mailly et en lui révélant les vils agissements de la marâtre ; inversement, M. de Châlons permet à milord d'Arundel de retrouver son fils. Pour autant, il peut sembler excessif de parler, avec Chantal Thomas, de « reproductions en miroir », et d'« exacte similitude du dédoublement »[1499]. Chacun des trois couples a sa spécificité, la plus flagrante étant la façon dont l'intrigue amoureuse entre Mme de Granson et Canaple commence ; mais on peut également citer le mariage secret, et anticipé par rapport aux deux autres, de milord d'Arundel et de Mlle de Roye, et le fait que milord d'Arundel d'une part et d'autre part Canaple et Châlons appartiennent à des camps ennemis.

Dans Les Malheurs de l'Amour, les effets de parallélisme concernent avant tout les histoires respectives de Pauline et d'Eugénie. Mais nous observons également qu'au mariage avorté de Pauline avec le futur duc de N… correspond le mariage réussit de sa mère avec le même homme. Barbasan tue le marquis de Fresnoi dans la première partie, et il est tué par les hommes de main du duc de N… dans la seconde. Les grossesses tragiques peuvent également être mises en parallèle : celle de la mère de Pauline, qui provoque sa mort et suscite la

---

[1497] p. 78.
[1498] Cf. *supra* pp. 291 sqq.
[1499] « Les rigueurs de l'amour, Étude sur Mme de Tencin et Stendhal », art. cité, p. 84. Chantal Thomas utilise cette expression à propos des récits intercalés du *Siège de Calais.*

tentative d'enlèvement de Pauline ; celle d'Eugénie, se passant dans la clandestinité et donnant naissance à enfant qui meurt au bout de six mois ; celle d'Hippolyte, abandonnée par Barbasan et laissant son fils à la charge de Pauline, la seule à ne pas avoir eu d'enfant et caractérisée par son horreur des relations sexuelles avec d'Hacqueville.

Dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, nous pouvons également remarquer, par exemple, le parallélisme qui s'établit entre les trois entretiens entre Pembrocke et Mlle de Glocester / Mme de Cornouailles : le premier au cours duquel il lui avoue son amour ; le deuxième qui l'avertit que des troupes confédérées marchent contre le roi et son mari ; le troisième pour la demander en mariage, après la mort de Gaveston : c'est ici Mme de Beaumont qui complète le parallélisme en ajoutant ses deux derniers termes.

Ces parallélismes confortent l'illusion en ce qu'ils suggèrent au lecteur qu'il se trouve dans un univers où règne non pas le hasard mais la nécessité ; c'est un monde clos pourvu de repères fiables ; s'y mouvoir est aisé. Des dispositifs existent pour le structurer et y faciliter l'évolution du « moi fictionnel » du lecteur.

On peut également noter des parallélismes entre les récits de Mme de Tencin. Le personnage de Bénavidès dans les Mémoires du comte de Comminge et celui de Lancastre dans les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre se ressemblent : ce sont tous deux des hommes cruels ; ils n'hésitent pas à maltraiter et séquestrer leurs épouses. On peut également mettre en parallèle deux personnages féminins de manipulatrices et de séductrices sans scrupule : Mlle de Magnelais, dans Les Malheurs de l'Amour, et Mlle de Lancastre, dans les Anecdotes. Mlle de Roye, dans Le Siège de Calais, Eugénie et Hippolyte, dans Les Malheurs, se retrouvent toutes trois abandonnées avec leur enfant par le mari qu'elles ont épousé dans le secret ou par leur amant. Dans Le Siège, c'est une bague qui permet à Mme de Granson de savoir qui a abusé d'elle ; dans les Anecdotes, c'est également grâce une bague que Mlle de Glocester comprend que Gaveston lui a été infidèle. Dans Le Siège, Mme du Boulay persécute sa belle-fille Mlle de Mailly et cherche à lui faire épouser son fils ; dans Les Malheurs, c'est le beau-père de Pauline, le duc de N… qui cherche à la

faire enlever afin d'éviter qu'elle n'ait une descendance. À la fin des Mémoires, Adélaïde se travestit en homme pour pouvoir pénétrer à La Trappe ; à la fin du Siège, Mme de Granson se déguise elle aussi en homme afin de pouvoir se livrer au roi Édouard. Dans les Mémoires, Comminge, à l'abbaye de La Trappe, contemple le portrait et relit les lettres d'Adélaïde ; dans Le Siège, c'est Mme d'Arundel, dans la maison religieuse au milieu des bois où elle est enfermée, qui en fait autant avec le portrait et les lettres de son mari. M. de Châlons, prisonnier de milord d'Arundel, dans Le Siège, est libéré par lui afin d'aller prendre des nouvelles de Mlle de Roye ; dans les Anecdotes, c'est Cidlé qui, prisonnier de Saint-Martin, est libéré par lui pour aller s'enquérir de Mlle de Lascy[1500].

Ces similitudes ne sont pas le reflet d'une imagination poussive ; elles ne proviennent pas seulement, comme l'écrit Henri Coulet[1501], d'une récurrence des topoï. Elles traduisent le désir plus ou moins conscient de l'auteur de créer un univers fictif cohérent non seulement à l'intérieur d'une œuvre donnée, mais aussi entre toutes les œuvres écrites. Le lecteur aura ainsi plus de facilité à passer de l'une à l'autre, et à tomber sous le coup de l'illusion.

Mme de Tencin apprécie également le motif structurant de la mise en abyme. Nous avons déjà évoqué celui qui place l'acte de lecture au cœur des Malheurs de l'Amour[1502].

Dans les Mémoires du comte de Comminge, on peut voir dans les lettres que le héros écrit à Adélaïde mais qu'il ne lui envoie pas le motif en réduction du livre entier, mémoires sans destinataire, occupation à la fois narcissique et masochiste. On sait que Comminge trouve du plaisir dans la remémoration de ses malheurs, qu'il souhaite « graver, encore s'il est possible, plus profondément dans [s]on souvenir »[1503]. C'est mû par un sentiment similaire qu'il rédige ces lettres, après s'être promené dans la nature aride qui entoure le château où son père le retient prisonnier :

---

[1500] Ce répertoire a été en partie établi grâce aux remarques que fait Henri Coulet dans « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », pp. 41-42.
[1501] *Ibid.*, pp. 38-42.
[1502] Cf. *supra* pp. 277-278.
[1503] p. 21.

> Cette demeure si sauvage me plaisait par cela même qu'elle ajoutait à ma mélancolie ; je passais les journées entières dans les bois ; j'écrivais quand j'étais revenu des lettres où j'exprimais tous mes sentiments. Cette occupation était mon unique plaisir. Je les lui donnerai un jour, disais-je, elle verra par là à quoi j'ai passé le temps de l'absence.[1504]

On retrouve dans ces lignes l'alliance de la solitude, de la « mélancolie » et du plaisir qui président à l'écriture des mémoires entiers.

Dans Le Siège de Calais, le rapport métaphorique que nous avons signalé[1505] entre le siège de Calais et le siège du cœur de Mme de Granson par M. de Canaple peut se lire comme une mise en abyme. En effet, le siège de la ville de Calais reproduit sur le mode métaphorique ce qui se passe entre les deux personnages. Il est particulièrement long et cruel, marqué par des belligérants qui ne veulent faire aucune concession, entre lesquels la communication ne réussit pas à s'établir, jusqu'au jour de la reddition, présentée presque comme un événement heureux par Mme de Tencin. Il est significatif que les deux « sièges » trouvent leur issue en même temps, dans une dynamique de fin heureuse.

Dans Les Malheurs de l'Amour, on trouve également un personnage très secondaire – il n'est pas même nommé – qui peut faire penser à Pauline narratrice, elle qui a connu l'épreuve de la mort de son amant ; il s'agit de l'amie du commandeur de Piennes, qui a soin des prisonniers, et qui accepte de mener Pauline voir Barbasan en prison ; voici comment Pauline la décrit :

> Celle-ci avait de plus, pour prendre part à mes peines, le souvenir d'un amant que la mort lui avait enlevé.[1506]

---

[1504] p. 43.
[1505] Cf. *supra* p. 128.
[1506] p. 72.

Ne dirait-on pas qu'à ce moment Pauline rencontre le double de celle qu'elle sera quelques années plus tard, ou encore qu'elle introduit dans ses mémoires le personnage qu'elle est devenu au moment où elle écrit ses mémoires ?

Ces quelques mécanismes de mise en abyme vont dans le même sens que les parallélismes que nous avons pu relever auparavant ; ils impriment leur structure sur l'univers fictif que bâtit Mme de Tencin et apportent à l'illusion perfectionnement et raffinement.

Il en va de même des phénomènes de bouclage qu'on peut observer dans les récits de Mme de Tencin, où l'explicit coïncide souvent avec l'incipit. Dans les Mémoires du comte de Comminge, le retour aux conditions de l'énonciation au présent et le traitement du même thème – la déploration toujours recommencée des malheurs passés – laisse un impression de cycle qui recommence :

> Je partis dès l'instant pour ce lieu [l'ermitage] ; j'y suis depuis plusieurs années, n'ayant d'autre occupation que de pleurer ce que j'ai perdu.[1507]

À l'intérieur même du récit le voyage de Comminge fait lui aussi une boucle : à peine rentré de Bagnières, son père l'y renvoie puisque le château où il a décidé de le tenir prisonnier se trouve à proximité immédiate de la ville d'eau :

> La terre où je devais passer le temps de mon exil était dans les montagnes, à quelques lieux de Bagnières, de sorte que je fis la même route que je venais de faire.[1508]

---

[1507] p. 94.
[1508] p. 38.

Le circuit géographique auquel se livre Comminge est à l'image du circuit fermé de ses mémoires ; nous retrouvons ici la figure de la mise en abyme. Le polyptote du verbe « faire » souligne le ressassement auquel il est condamné. Mais cette répétition est contenue en germes dans la première phrase qu'il écrit, dont il faut souligner maintenant le caractère pléonastique, presque tautologique :

> Je n'ai d'autre dessein en écrivant les Mémoires de ma vie que de rappeler les plus petites circonstances de mes malheurs, et de les graver, encore s'il est possible, plus profondément dans mon souvenir.[1509]

Cette phrase inaugurale souligne de façon assez curieuse le fait que des mémoires sont faits pour raconter son propre passé, comme le montre la triple occurrence des termes « Mémoires », « rappeler », « souvenir ». Toutefois on peut considérer qu'il s'agit d'ajuster au récit, en le commençant, le masque des mémoires. Mais ce qui est encore plus significatif, c'est la figure de boucle sans fin que produit la phrase, et qui est camouflée par la négation restrictive portant sur la locution verbale « avoir dessein de » et permettant de construire deux infinitifs coordonnés : ce que dit en substance Comminge, c'est qu'il cherche à se souvenir… pour pouvoir se souvenir ! Les « petites circonstances » qu'il va « rappeler » constituent déjà des souvenirs, et c'est pourtant ce qu'il entend « graver […] dans [s]on souvenir » ! Il y a là une sorte de tautologie du souvenir, dans le contexte de laquelle l'hypothétique « s'il est possible » se voile d'ironie, puisque le propre d'une tautologie est d'être toujours possible. Le déplacement de l'adverbe « encore », qui porte non sur « s'il est possible » mais sur « plus profondément », achève de rendre étrange cet incipit.

Ainsi non seulement la fin du récit forme une boucle avec le début, mais le début lui-même en constitue une. Tout ce mécanisme est à l'image d'un héros qui tourne en rond et se révèle incapable d'agir.

---

[1509] p. 21.

Même si ce phénomène y est moins sophistiqué, il existe également dans Les Malheurs de l'Amour. En effet le récit commence avec l'entrée au couvent de Pauline enfant (« L'usage est établi de mettre à un certain âge les filles dans un couvent pour leur faire remplir les premiers devoirs de la religion : la vanité décida de celui où je devais être. »[1510]), et il se termine avec l'entrée de Pauline adulte au couvent (« J'allai m'enfermer avec ma chère Eugénie ; et sans m'engager par des vœux, je renonçai au monde pour jamais. »[1511]) De même, il commence avec la jeune Pauline et s'achève sur la figure du fils de Barbasan et d'Hippolyte, ignorant de son identité, marqué par une naissance honteuse, bénéficiant du soutien attentif mais caché de Pauline, et jeune militaire : un personnage idéal pour constituer à son tour un futur auteur de mémoires ! Mais ce qui frappe surtout à la fin de ces mémoires de Pauline, ce sont ses tout derniers mots : « la mortification de se connaître »[1512] ; même s'ils s'appliquent au fils de Barbasan, quel paradoxe de les trouver à la fin d'un texte dont un des buts ne peut qu'être précisément de « se connaître »… Nous sommes ainsi conduit à réévaluer rétrospectivement l'ensemble du récit de Pauline, et à constater qu'il n'a peut-être été pour elle qu'une « mortification ».

Le début Siège de Calais nous raconte le mariage de Mlle de Vienne avec M. de Granson ; la fin relate le mariage de Mme de Granson, devenue veuve, avec M. de Canaple, le seul qui a lieu dès le lendemain de la reddition de Calais – celui de milord d'Arundel et de Mlle de Roye s'étant fait secrètement, et celui de M. de Châlons et de Mlle de Mailly allant se célébrer quelques mois après.

C'est l'histoire qui permet aux Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, de former une sorte de cycle, puisque le début voit la mort d'Édouard Ier et l'accession au trône d'Édouard II, et la fin la mort de ce dernier et le couronnement d'Édouard III. C'est donc Mme de Beaumont qui s'est chargée de parachever la boucle.

On pourrait retrouver ces effets de bouclages même dans certains des récits intercalés. Par exemple, dans Les Malheurs de l'Amour, le récit d'Eugénie commence avec son entrée à

---

[1510] p. 37.
[1511] p. 149.
[1512] *Ibid.*

l'abbaye du Paraclet et se termine avec son entrée à l'abbaye de Saint-Antoine. Dans les Anecdotes, Saint-Martin commence par raconter l'accusation de trahison qui a été portée contre son père, et termine son récit en narrant comment il s'est mis au service du roi Bruce après avoir bénéficié de l'asile de l'Anglais Lascy, puis – nouvelle trahison – en relâchant son prisonnier Cidlé pour avoir des nouvelles de sa femme.

Ces boucles font des récits des mondes clos d'où il est difficile de s'échapper une fois qu'on est la dupe de l'illusion qu'ils distillent. De la même façon que les parallélismes et les mises en abyme, les circuits qu'elle forment mettent en place une économie de la nécessité, un monde où tout est lié et où l'on se trouve pris comme dans des rets.

Reste maintenant à nous interroger sur un dernier point concernant la structure narrative chez Mme de Tencin : il s'agit du caractère volontaire, ou au contraire fortuit, de l'inachèvement des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre. Jean Ehrard remarque la « prédilection pour l'inachevé » de la littérature des Lumières[1513] ; il cite en particulier, bien sûr, les romans de Marivaux, mais aussi d'autres œuvres qui s'achèvent selon lui sur un point d'interrogation parodique ou ironique comme Zadig, Candide, les Lettres persanes, ou encore Cleveland. À propos de Marivaux, Henri Coulet affirme qu'il « avait compris que l'intérêt d'une histoire n'était pas dans sa conclusion et s'était fait une règle de l'inachèvement »[1514]. Jean Ehrard, toujours à propos de Marivaux, ajoute :

> Les deux romans étaient donc voués à l'inachèvement. L'auteur aurait-il réussi à contraindre sa « paresse » qu'ils auraient nécessairement perdu de leur

[1513] « Tradition et innovation dans la littérature du XVIIIe siècle français : les idées et la forme », *in La Littérature des Lumières en France et en Pologne. Esthétique - Terminologie - Échanges. Actes du Colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de Varsovie en collaboration avec l'Institut de Recherches Littéraires de l'Académie Polonaise des Sciences, Romanica wratislaviensia, 12,* Varsovie et Wrocław, Państwowe wydawnictwo naukowe, coll. *Acta Universitatis Wratislaviensis,* 1976, p. 20.
[1514] « Introduction », *in Nouvelles du XVIIIe siècle, op. cit.,* p. XXXIX.

> cohérence ou de leur crédibilité. Imagine-t-on la naïveté de Jacob durablement préservée de la contamination d'un monde corrompu ?[1515]

Régine Jomand-Baudry souligne également le caractère délibéré de l'inachèvement de Ah quel conte ! de Crébillon fils :

> L'inachèvement de l'œuvre participe de cette poétique qui joue sur une promesse de sens toujours déçue et toujours renouvelée. […] Dans la version de 1754 [contrairement au manuscrit de Madrid], l'auteur abandonne ses personnages en pleine action ; éternellement figés dans un désir qui ne s'accomplira pas. Cette démarche paradoxale qui va de l'achèvement à l'inachèvement marque bien l'évolution de sa poétique. Et l'on peut penser que Crébillon laisse finalement son récit ouvert pour parfaire le jeu avec le lecteur, déjà engagé par le titre. Il donne le dernier mot aux auditeurs du conte. La suspension volontaire de l'intrigue apparaît comme une ultime rouerie envers le lecteur par laquelle l'auteur démontre de manière magistrale sa toute-puissance de créateur. En même temps, les conventions du conte sont mises à distance, dans une transgression parodique, non plus par l'excès, mais par le manque.[1516]

On peut également penser que l'inachèvement des Anecdotes n'est pas fortuit, même s'il ne peut être expliqué par les mêmes raisons. Pour Henri Coulet, cet inachèvement ne peut être seulement dû à une circonstance biographique :

---

[1515] *Littérature française, le XVIIIe siècle, I, 1720-1750, op. cit.*, p. 182.

[1516] « Introduction » à *Ah quel conte! Conte politique et astronomique, in* Crébillon fils, *Œuvres complètes,* t. 3, Paris, Classiques Garnier, 2001, pp. 296-297. Régine Jomand-Baudry passe en revue de façon plus détaillée les raisons qui ont conduit Crébillon à laisser son récit inachevé dans son article « Inachèvement et égarement du lecteur dans *Ah quel conte!* de Crébillon fils » (*in* Annie Rivara et Guy Lavorel (eds), *Actes du Colloque international (11 et 12 décembre 1998), L'Œuvre inachevée,* Lyon, Université Lumière-Lyon II et Université Jean Moulin-Lyon III, C.E.D.I.C. [Centre d'Études des Interactions Culturelles], 1999, pp. 131-139). Elle y insiste non seulement sur l'effet parodique que produit l'inachèvement, mais voit également dans ce refus de finir l'acmé de la frustration des lecteurs qui est orchestrée par Crébillon dans tout le conte.

> Les romans posent des questions non résolues, mais fournissent des éléments de réponse complémentaires ou contradictoires au-delà desquelles se situe la vérité du texte, présente et non explicitée. Lorsque ces éléments de réponse ou de réflexion sont absents, le roman comporte une béance, cette béance est sa vérité même, sa raison d'être, inexplicable ; c'est le cas des romans inachevés, si l'inachèvement est voulu par l'auteur, et non l'effet de sa vieillesse, de son découragement ou de sa mort, si ce n'est pas un faux inachèvement, justifié par l'indication dans le corps du texte de toutes les données d'une conclusion. Or les romans inachevés sont nombreux au XVIIIe siècle et obligent leur lecteur à s'interroger non pas tant sur leur suite possible et la fin de leur intrigue, que sur les raisons de leur inachèvement, donc sur l'intention générale de l'œuvre : une circonstance purement biographique de saurait à elle seule expliquer pourquoi ont été laissées inachevées […] les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, de Mme de Tencin (achevées et publiées en 1776 par Mme Élie de Beaumont) […].[1517]

Peut-être sous l'influence de son familier qu'était Marivaux Mme de Tencin a-t-elle compris l'intérêt de l'inachèvement et voulu en faire l'expérience avec les Anecdotes. Considérons le récit constitué seulement de ses deux premières parties. Le mariage de Mlle de Glocester et de Gaveston n'a pas eu lieu, peut-être Pembrocke a-t-il encore une chance de la conquérir ; on ne sait pas si Saint-Martin va retrouver sa femme, ni si celle-ci va pouvoir échapper au terrible duc de Lancastre, etc. Même si la connaissance de l'histoire de l'Angleterre permet de résoudre certaines interrogations ainsi laissées en suspens, d'autres peuvent recevoir plusieurs réponses, correspondant à plusieurs « possibles narratifs » pour reprendre la terminologie de Claude Brémond[1518]. Alors, c'est l'imagination du lecteur qui prend seule le relais de l'illusion du récit ; le lecteur devient encore davantage co-énonciateur de l'œuvre. On ne peut pas dire que l'illusion du récit, à cause de son inachèvement, cesse tout d'un coup ; non, cette illusion survit dans le lecteur, sans même le support de l'œuvre. Celle-ci a enclenché un mécanisme qui se poursuit sans elle dans l'imagination du lecteur, à charge pour lui de terminer le récit à sa guise. C'est sans doute la forme la plus pure de l'illusion qu'un récit peut produire, puisqu'il ne sert que de catalyseur à une illusion que le lecteur produit presque tout seul.

---

[1517] « La violence du texte romanesque », *in* Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (eds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution, op. cit.,* p. 471.
[1518] « La logique des possibles narratifs », *in Communications*, 8, 1966, pp. 60-76.

A l'appui de cette thèse rendant volontaire l'inachèvement des Anecdotes, nous pouvons faire appel à la forme autobiographique qu'adopte volontiers Mme de Tencin, et qui est par nature non conclusive. En particulier, le roman-mémoires, genre dans lequel s'inscrivent deux de ses récits, implique « différents états d'inachèvement », comme le fait remarquer Jan Herman dans son article « Topos de l'enfant abandonné et figures rhétoriques de l'inachèvement dans Histoire d'une Grecque moderne de Prévost »[1519]. Il y affirme que le changement de paradigme qui a lieu dans le deuxième quart du XVIIIe siècle et qui substitue au terme « roman » les étiquettes « Histoire » et « Mémoires » met en lumière une « poétique narrative de l'inachevé, du désordre, du fragmentaire »[1520]. Dans les Mémoires du comte de Comminge et dans Les Malheurs de l'Amour, même si le récit a toutes les apparences de l'achèvement, le fait que le narrateur lui survive laisse au lecteur un mince espace qu'il peut combler au gré de son imagination. Peut-être Mme de Tencin a-t-elle voulu pousser plus loin cette expérience avec un récit clairement inachevé.

Dans cette perspective, la suite de Mme de Beaumont est fort mal venue, d'autant que, comme nous l'avons vu[1521], elle infléchit le récit de Mme de Tencin dans des directions que celle-ci n'aurait certainement pas prises. En particulier, Mme de Beaumont fait très vite mourir M. et Mme de Saint-Martin, et ne donne pas comme centre à la troisième partie les relations entre Mlle de Glocester et Gaveston ; elle accorde une place plus grande à l'histoire et raconte dans le détail la fuite du roi et de son favori, tout en faisant soigneusement l'impasse sur leurs relations réelles. Après la mort de Gaveston, elle ne retient pas l'option heureuse du Siège de Calais, qui voit le mariage de la veuve de M. de Granson avec M. de Canaple se faire, mais celle de l'histoire d'Eugénie, qui s'enferme au couvent en dépit des instances de La Valette, et surtout celle de la Princesse de Clèves, puisque Mlle de Glocester ne se remarie pas avec Pembrocke – la seule incartade que Mme de Beaumont commet par rapport à l'histoire[1522], c'est celle qui lui permet de se rapprocher de Mme de Lafayette. Et s'il n'est pas impossible de penser que l'histoire d'Eugénie est prise, pour partie, dans un mécanisme ironique, Mme de Beaumont ne semble pas prendre beaucoup de recul, en 1776,

---

[1519] *In* Annie Rivara et Guy Lavorel (eds), *Actes du Colloque international (11 et 12 décembre 1998), L'Œuvre inachevée*, p. 161.
[1520] *Ibid.*, p. 162.
[1521] Cf. *supra* pp. 118-119, 234-235, 270.

par rapport à sa devancière de 1678. Et surtout elle clôt un récit que Mme de Tencin aurait pu vouloir laisser ouvert.

Mme de Tencin a utilisé des structures narratives provenant à la fois du roman précieux et du roman nouveau. Si elle s'est servi des récits intercalés, elle a également employé ce qui a fait le succès de la nouvelle historique : le cadre spatio-temporel et les personnages sont introduits au plus tôt ; les récits comptent peu d'anachronies ; leur durée narrative procède par scènes et par sommaires ; ils tissent un tissu très serré d'informations ; ils mettent en œuvre une action qui va s'intensifiant ; ils utilisent des détails qui visent à faire vrai.

Mme de Tencin a également introduit des parallélismes et des contrastes à l'intérieur de ses récits, mais aussi entre ceux-ci, employé le procédé de la mise en abyme et mis en place des textes paraissant fonctionner en circuit fermé. Elle a même essayé de laisser un récit inachevé, peut-être pour que ce soit l'imagination du lecteur qui le termine.

Tous ces procédés, elle les a mis au service de l'illusion ; sous sa plume, ils visent en effet à améliorer le leurre. Mais il nous reste à examiner la dernière arme qu'elle va produire pour perfectionner le mécanisme illusionniste : son style.

---

[1522] Cf. *supra* n. 179 p. 163.

# CHAPITRE 9 : LA DIMENSION STYLISTIQUE

Avant de montrer que Mme de Tencin met jusqu'à son style au service de l'illusion qu'elle souhaite créer dans ses récits, nous devons nous interroger sur la notion même de style à l'époque où elle écrit. Certains pensent en effet que le style des Lumières n'est pas différent du style classique. Ainsi Georges May voit dans le style un échec de la littérature romanesque du XVIIIe siècle[1523]. Roger Laufer affirme au contraire que lors de ce siècle on a assisté à la création d'un nouveau style, qu'il appelle le « style rococo »[1524] ; mais, comme on l'a vu[1525], il dénie à Mme de Tencin toute participation à ce renouveau, et traite ses œuvres de « mauvaise littérature romanesque post-classique »[1526]. Roger Laufer, en créant cette nouvelle catégorie, s'oppose vivement à l'idée selon laquelle, au XVIIIe siècle, si les idées changent, le style reste classique, idée qu'on trouve exprimée, par exemple, par Jean Ehrard :

> On peut même dire que le classicisme du XVIIIe siècle s'accorde mieux avec sa vision du monde que celui du XVIIe avec le pessimisme augustinien. Le XVIIe siècle associait paradoxalement à une religion théocentrique une esthétique pour qui l'homme, principe et fin de l'activité artistique (puisque le but de l'art est de plaire en imitant la nature) est la mesure de toutes choses ; cette esthétique était donc le dernier refuge de l'humanisme, mais au prix d'une contradiction qui ne devait être résolue que par l'optimisme cosmologique et moral de l'époque suivante.[1527]

---

[1523] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, p. 68.
[1524] *Style rococo, style des « Lumières », op. cit.*
[1525] Cf. *supra* pp. 82-83.
[1526] *Style rococo, style des « Lumières », op. cit.*, p. 17.
[1527] « Tradition et innovation dans la littérature du XVIIIe siècle français : les idées et la forme », art. cité, p. 17.

Mais d'après Roger Laufer, le style du XVIIIe siècle réalise une synthèse entre « un classicisme défunt et un romantisme embryonnaire »[1528]. Il voit dans le qualificatif « rococo », importé de la critique allemande, l'avantage « de nous suggérer que la première moitié de l'âge des Lumières est à la fois pseudo-classique et baroque, la seconde néo-classique et préromantique »[1529]. Il définit ainsi ce style :

> Ce style, qui porta « l'esprit français » à travers l'Europe, une manière de vivre et de penser entre l'indifférence et l'indignation, l'acceptation et le refus, ce style du sourire, de la désinvolture (c'est-à-dire du désengagement), ou plus précisément de la distanciation ironique, je propose de l'appeler le style rococo.[1530]

Avec une telle définition, on voit mal pourquoi les œuvres de Mme de Tencin n'auraient pas elles aussi participé à l'élaboration de ce style. Ne synthétisent-elles pas le classicisme crépusculaire et l'aurore du romantisme ? Ne se situent-elles pas précisément « entre l'indignation et le refus », ne sont-elles pas pleines de désinvolture, des tentatives de « distanciation ironique » n'y font-elles pas leur apparition ? Mais si l'on poursuit la lecture de l'ouvrage de Roger Laufer, on se rend compte que cette définition subit une inflexion notable, qui circonscrit l'aire de la notion ; il oppose ainsi l'« unité hiérarchique » du style classique à l'« unité organique » du style rococo :

> J'ai parlé d'unité organique. J'ajouterai, en poursuivant l'image, qu'une telle unité implique la vie, le mouvement. Il s'agit donc d'une unité jamais stabilisée, en devenir. Or l'œuvre d'art est achevée, ou ne vaut rien. C'est pourquoi la réussite de l'œuvre rococo implique l'harmonisation d'un déséquilibre. Les éléments symétriques ne s'ordonnent pas autour d'un centre omnipotent qui les domine et les justifie, comme dans l'œuvre classique : mais

---

[1528] *Style rococo, style des « Lumières », op. cit.,* p. 12.
[1529] *Ibid.,* p. 13.
[1530] *Ibid.,* pp. 20-21.

> la clarté de leur opposition impose l'existence d'un centre imaginaire, non représenté.[1531]

Cette « unité organique » fondant le style rococo paraît tout particulièrement convenir à l'auteur le plus singulier du XVIIIe siècle, Diderot, dont le style dynamique « implique » en effet « la vie, le mouvement », qui repose bel et bien sur une unité « jamais stabilisée, en devenir », mais peine à caractériser les autres auteurs de cette époque. En outre, l'auteur biffe au passage fort rapidement les œuvres inachevées, nombreuses au XVIIIe siècle, et loin d'être d'une qualité qui les rendent nulles[1532]. Quant à l'existence d'un centre « non représenté », il ne nous semble pas faire défaut aux œuvres de Mme de Tencin, dont on a vu combien elles étaient à double fond, combien elles reposaient sur des valeurs tues au détriment de valeurs exhibées mais dénoncées comme fallacieuses pour peu qu'on y regarde de près.

Les récits de Mme de Tencin paraissent répondre aux principales caractéristiques du style rococo tel que le définit R. Laufer, si l'on en excepte l'idée d'« unité organique », trait qui semble plutôt spécifiquement diderotien. Il est étonnant que celui-ci ait considéré cet auteur comme dépassé et peu digne d'intérêt ; il faut dire qu'en 1963 Mme de Tencin n'avait pas encore été exhumée du purgatoire par Jean Decottignies et pouvait encore passer seulement pour une falote imitatrice de Mme de Lafayette. En émettant cette opinion, R. Laufer ne faisait que reprendre ce que de nombreux critiques avaient dit, avant lui, du style de Mme de Tencin.

Si, comme le remarque Georges May, Mme de Tencin a subi peu d'attaques sur son style[1533], c'est parce qu'on le trouve « conventionnel »[1534], parce qu'on le considère comme purement classique ; il ne choque donc pas. Sainte-Beuve n'écrit-il pas :

---

[1531] *Ibid.*, p. 25.
[1532] Cf. *supra* pp. 328-329.
[1533] *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), op. cit.*, p. 65.
[1534] Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, 3e éd. revue et mise à jour, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 71 [1ère éd. Paris, Les Belles-Lettres, coll. Annales de l'Université de Lyon, 1955]. J. Christopher Herold affirme qu'elle écrit « avec froideur et convention » (*Love in Five Temperaments, op. cit.*, p. 49, cf. *supra* p. 81).

> Lassay, je l'ai dit, n'est pas un écrivain; son style est sans cachet, mais il parle en perfection cette langue pure, polie, incolore, exempte du moins de tout mélange, et parfaitement naturelle, que continuent de parler et d'écrire les personnes de goût de l'époque qui succède, le président Hénault, Madame de Tencin.[1535]

Son biographe Pierre-Maurice Masson vante la concision et la concentration toutes classiques dont sa prose fait preuve :

> Étant donnée une situation, dont la réalité ou la vraisemblance n'est pas à discuter, le jeu consiste à trouver l'état d'âme correspondant, et à le résumer, à le concentrer en la plus exacte et la plus courte formule.[1536]

Mme de Tencin aurait scrupuleusement tenu compte des remarques formulées par Fontenelle dans sa « Lettre […] sur le livre intitulé 'Les Malheurs de l'amour ou Éléonor d'Yvrée' à Madame *** »[1537] : il y demandait en effet « un style précis », un récit où « les paroles sont épargnées, et le sens ne l'est pas », qui « rassemble » beaucoup de pensées « en fort peu d'espace ».

Même l'éloge de Voltaire peut se lire comme s'il s'appliquait à une œuvre purement classique :

---

[1535] *Causeries du lundi, op. cit.*, t. IX, 2e éd., 1856, p. 202 [1ère éd. 1854].

[1536] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 167. Dans sa thèse, Max Nicolaus insiste également sur la brièveté du style de Mme de Tencin (*Madame de Tencin (1681 [sic] bis 1749), Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig*, Borna, Leipzig, Buchdruckerei Robert Nosken, 1908, pp. 57 sqq.).

[1537] « Lettre de M. de Fontenelle sur le livre intitulé *Les Malheurs de l'amour ou Eléonor d'Yvrée* à Madame *** », *in Le Mercure galant*, septembre 1687, p. 288, et *in Nouvelles du XVIIe siècle, op. cit.*, pp. 1653-1654.

> Je lis actuellement le Siège de Calais, j'y trouve un style pur et naturel que je cherchais depuis longtemps.[1538]

Pourtant, on l'a vu tout au long de cette étude, la convention, la concision, la concentration et la pureté supposées du style de Mme de Tencin s'accompagnent d'un certain recul parodique, que, curieusement, même Voltaire ne semble pas avoir su déceler.

On peut dire en fait que Mme de Tencin emploie le style classique, contrairement, par exemple, à Mme de Lafayette, dont c'était le style. Il y a chez Mme de Tencin une conscience du style qui rend suspect celui qu'elle semble si uniment utiliser dans ses récits, surtout si on le compare au style de ses lettres, comme nous le ferons plus loin[1539]. Pierre-Maurice Masson rapporte deux anecdotes qui montrent combien Mme de Tencin était consciente de son style :

> Un jour, elle fait écrire par l'abbé Poissonneau une lettre anonyme, dont elle ne veut point qu'on reconnaisse l'inspiratrice : il sera impossible, dit-elle à Richelieu, de me découvrir derrière mon secrétaire ; et d'avance, elle le rassure par un post-scriptum, qui trahit toute la conscience du styliste : « Je ne veux pas manquer de vous dire que le style de l'abbé Poissonneau est différent du mien comme le jour et la nuit ».[1540]

Pierre-Maurice Masson ajoute qu'« [o]n savait qu'elle avait une plume très distinguée » et qu'« on l'utilisait », et il cite un extrait d'une autre lettre, adressée au duc de Richelieu :

> « J'ai oublié de vous dire une chose plaisante […]. Le Roi a écrit une très jolie lettre à Mme de Lauraguais. Elle chargea Pont-de-Veyle de la réponse, et Pont-de-Veyle m'en chargea à son tour, sans, comme vous le croyez bien, dire que

---

[1538] D2052, Voltaire à Jeanne-Françoise Quinault, 27 juillet 1739, lettre citée, cf. *supra* p. 78.
[1539] Cf. *infra* pp. 374 sqq.
[1540] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 241. L'extrait de lettre cité se trouve dans la *Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu, op. cit.*, p. 300.

> je la ferais. J'ai donc fait cette lettre ; si on ne l'a pas gâtée, elle est très bien, je vous assure. Je voudrais de tout mon cœur que la princesse [Mme de Châteauroux] me donnât la même commission ; mais il n'y a pas moyen ; je lui écris avec une simplicité qui ne doit pas lui donner opinion de mon style ».[1541]

Cette lettre montre que son auteur a une haute idée de son style ; elle suggère que si Mme de Tencin n'a jamais fait de corrections lors des rééditions de ses œuvres, ce n'est nullement à cause d'un quelconque désintérêt pour les questions stylistiques, mais peut-être parce qu'elle estimait que ses récits étaient dès l'origine exactement comme elle les voulait. Mme de Tencin affirme également dans cette lettre qu'elle sait déguiser son style, lui faire prendre l'apparence qu'elle souhaite. Il est regrettable, à cet égard, qu'elle n'ait pas cru bon d'adopter un style différent pour rédiger ses deux romans-mémoires et donner ainsi l'illusion d'un auteur vraiment autre qu'elle-même ; mais la réflexion littéraire n'en était pas encore à ce stade et aucun romancier de son temps n'a franchi ce pas.

Dans ses récits, Mme de Tencin écrit comme Mme de Lafayette, mais à partir du moment où elle utilise ce style, on ne peut plus dire que son style est classique – d'autant moins qu'elle s'en sert pour dissimuler des valeurs qui lui sont contradictoires. C'est ce que fait également Duclos, allant jusqu'à écrire des romans libertins comme Les Confessions du comte de *** (1741) avec le style de Mme de Lafayette ; Mme de Tencin ne va pas aussi loin, ce qui rend son déguisement – et son pouvoir subversif – plus efficaces.

Une autre composante définit également son style : c'est la conversation mondaine. On retrouve ici la « sous-scène englobante » de la littérature de salon, que nous avons cru pouvoir identifier dans ses récits[1542]. Dans Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage, Frédéric Deloffre indique que « [l]'influence sur Marivaux du groupe de Fontenelle, des salons de Mme de Lambert et de Mme de Tencin est évidente »[1543]. Il est inconcevable que le salon de Mme de Tencin ne pût avoir une influence non seulement sur l'orchestration

---

[1541] *Ibid.*, p. 242. L'extrait de lettre cité se trouve dans la *Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu*, *op. cit.*, p. 311.
[1542] Cf. *supra* pp. 127 sqq.
[1543] *Op. cit.*, p. 139.

générale de ses récits, comme nous l'avons souligné, mais aussi sur son propre style. Il est probable que la désinvolture dont elle fait parfois preuve, mais aussi les éléments ludiques et raffinés que nous avons distingués dans ses récits, ainsi que sa propension aux sentences, proviennent de là.

L'analyse que Luigi Derla fait du style de Mme de Tencin ne nous semble par conséquent pas en rendre compte de façon très probante ; il parle en effet de

> la qualité du style de Mme de Tencin, son dédain de toute justification rhétorique, son indifférence pour tout artifice d'art, qui confère à ses pages une illusoire et indéfinissable saveur de vérité, à un tel point que par d'autres côtés et sur un autre plan, sa prose, ainsi dénudée, concrète, linéaire, tendra à la fin à réaliser une nouvelle dimension du vrai : celle qui justement procède d'un intellect lucide et conscient de ses propres limites et de la signification extrême de ses propres manifestations.[1544]

L. Derla voit dans le style de Mme de Tencin une sorte d'« hyperlangue », dans la terminologie de Dominique Maingueneau, « limite supérieure » de la langue naturelle, qui « fait miroiter la perfection lumineuse d'une représentation idéalement transparente à la pensée »[1545]. Il ne nous semble pas que Mme de Tencin soit indifférente « à tout artifice d'art », ni que sa prose soit « dénudée, concrète, linéaire » ; au contraire, grâce à son style elle piège le lecteur qui ne voit que du classicisme là où ce classicisme sert surtout de masque.

Mme de Tencin va, comme d'autres romanciers, utiliser ce style composite, qui associe la concision classique à l'« esprit » de la conversation de salon, et dont elle avait une si grande conscience, pour créer l'illusion. Nous allons le montrer à partir d'un certain nombre d'exemples que nous classerons en fonction de catégories grammaticales et stylistiques

---

[1544] *« […] il pregio dello stile di Mme de Tencin, il suo disdegno d'ogni giustificazione rettorica, l'indifferenza per ogni lenocinio d'arte, che alle sue pagine conferiscono appunto un illusorio e indefinibile sapore di verità, tanto che per altra via, e du une alto piano, la sua prosa, così spoglia, concreta, lineare tenderà alfine a realizzare une nuova dimensione del vero : quella appunto che procede da une inteletto lucido e consapevole dei propri limiti e del significato estremo delle proprie manifestazioni. »* (« Saggio sui *Mémoires du comte de Comminges* [sic] *di Claudine de Tencin »*, art. cité, p. 89.)

classiques : le nom, le pronom, le verbe, la phrase, les discours rapportés, les figures de rhétorique. Nous nous pencherons brièvement, ensuite, sur les différences qu'on peut relever entre le style de Mme de Tencin et celui de Mme de Beaumont, d'une part, et d'autre part sur celles qu'on peut noter entre le style de la romancière et celui de l'épistolière.

## I. Le nom

Dans les incipit, la détermination complète du nom, permettant d'identifier le référent, offre à Mme de Tencin la possibilité de faire croire au lecteur que les éléments dont parle le narrateur lui sont déjà connus. Ainsi, lorsque le comte de Comminge évoque « [l]a Maison de Comminge » dès la sixième ligne de son récit (dans l'édition moderne)[1546], l'article défini est dans son rôle d'article de notoriété, tirant l'ensemble du syntagme « Maison de Comminge » – et pas seulement « Comminge » – vers le nom propre et joue sur l'instauration d'une connivence avec le lecteur, censé connaître cette « Maison » sans autre explication. Certes, cette connivence peut aussi reposer sur l'attestation historique de cette maison aristocratique ; dans ce cas elle n'est pas fondée sur la grammaire mais sur le partage d'un savoir encyclopédique ; disons que la grammaire subvient à une éventuelle déficience encyclopédique, elle fait office d'étai, et permet de restaurer les circuits de la mémoire du lecteur – on pourrait parler d'« anaphore mémorielle » pour cet emploi de l'article défini[1547].

La toute première phrase de ce même récit est également intéressante du point de vue de la détermination : « Je n'ai d'autre dessein en écrivant les Mémoires de ma vie […] »[1548] : l'article défini est utilisé là dans une fonction d'embrayeur proche de l'adjectif démonstratif, puisque ces mémoires, le lecteur les tient dans ses mains, et l'auteur est en train de les écrire,

---

[1545] *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, op. cit.,* p. 113.
[1546] p. 21.
[1547] Comme l'écrit Georges Kleiber : « [Le destinataire] devant (re)trouver le référent visé, le locuteur a tout intérêt à tenir compte des connaissances sur le référent qu'il présume possédées par l'interlocuteur. […] Dans une telle optique, l'anaphore devient un processus qui indique une référence à un référent déjà connu par l'interlocuteur. » (« Anaphore – Deixis : où en sommes-nous ? », *L'Information grammaticale,* 51, 1991, p. 10.)

ce que l'auteur tente de faire passer pour une preuve que son personnage existe vraiment : grâce à l'embrayage, les univers réel et fictif se rejoignent ; mais lorsque Comminge écrit cela, les mémoires ne sont pas encore achevés : si l'on se réfère au moment de l'énonciation, l'article défini prend donc également une valeur cataphorique, conférant paradoxalement, dès l'incipit, une clôture à ces mémoires qui sont encore à écrire.

Le fonctionnement de l'adjectif démonstratif qui se situe au début de l'« Avis au lecteur » va exactement dans le même sens : « Ce manuscrit a été trouvé dans les papiers d'un homme après sa mort »[1549]. Il vise à faire croire au lecteur, grâce au mécanisme de l'embrayage, que ce qu'il a dans les mains est « ce » manuscrit, alors même qu'entre temps il a bien sûr été édité et n'a plus rien d'un manuscrit au sens propre. Comme l'écrit Anna Jaubert : « L'effet majeur de la désignation déictique est celui d'un monde en commun »[1550]. L'emploi de l'adjectif démonstratif « ce » a pour but de construire ici un univers commun à l'« éditeur » du manuscrit trouvé et au lecteur, et à plonger d'autant mieux ce dernier dans l'illusion du récit subséquent.

Dans l'incipit des Malheurs de l'Amour, la détermination complète des noms est marquée et opérée par des adjectifs possessifs dont certains sont employés en anaphore dans les quatre premiers paragraphes (« Mon grand-père », « Mon père », « Ma mère », « Mon éducation »[1551]). Cette façon d'identifier le référent donne vie à l'énonciateur, à qui tout est rapporté, et le fait ressentir comme « vrai ». Mais le secret de l'incipit de ce récit semble résider dans l'association de la surabondance de marqueurs de la première personne, propre au masque autobiographique (adjectifs possessifs mais aussi pronoms personnels), et de formules gnomiques – sentences que nous avons déjà relevées (« Des richesses acquises avec tant de facilité persuadent volontiers à ceux qui les possèdent qu'elles leur sont dues, et ne leur laissent qu'une espèce de mépris pour ceux que la fortune n'a pas aussi bien traités » ; « Les talents et les pensées saines sont presque toujours le fruit du besoin et du malheur »[1552]) ou énoncés généraux sur les mœurs du siècle (« L'usage est établi de mettre à un certain âge

---

[1548] p. 21.
[1549] p. 19.
[1550] *La Lecture pragmatique, op. cit.,* p. 107.
[1551] p. 37.
[1552] *Ibid.,* cf. *supra* p. 266.

les filles dans un couvent pour leur faire remplir les premiers devoirs de la religion »[1553]). La connivence avec le lecteur s'instaure grâce à ces énoncés auxquels il ne peut que souscrire, à cause de leur portée générale, et, partant, il consent également à la vérité d'un narrateur-personnage omniprésent rédigeant ses mémoires.

Dans Le Siège de Calais et les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, ce sont surtout les noms propres, pour la plupart historiques, qui, dès l'incipit, instaurent une connivence, un horizon partagé entre le narrateur et le lecteur. Dans ce cas, la détermination complète n'est pas un leurre (« une des plus illustres maisons de Bourgogne »[1554], « le règne d'Édouard Ier », « la principauté de Galles »[1555],…). L'emploi de l'adjectif démonstratif peut venir compléter ce mécanisme ; considérons par exemple la détermination complète du substantif « attachement », qui est marquée et opérée par l'adjectif démonstratif « cet » dans la phrase : « Cet attachement pour ses favoris, qui lui [au prince de Galles, futur Édouard II] fut depuis si funeste, paraissait déjà »[1556] ; le déterminant n'a pas de valeur endophorique ici, car on ne nous parle de cet attachement ni avant ni après la phrase citée[1557] ; il ne peut donc qu'avoir une valeur exophorique d'embrayeur, permettant d'identifier un référent appartenant au « monde réel », en l'occurrence à l'histoire de l'Angleterre. La détermination peut ainsi permettre à Mme de Tencin de mêler étroitement son récit fictif à l'histoire véridique en faisant fond sur les connaissances extra-textuelles que ses lecteurs partagent avec elle. En utilisant ce procédé, elle peut aussi, en l'occurrence, « mettre de la gaze » sur des propos qui, proférés crûment, auraient pu paraître choquants.

Dans le cas des romans-mémoires, l'illusion de vérité, dans l'incipit, est assurée par l'emploi de la détermination complète, qui fait croire au lecteur qu'il peut identifier le référent des éléments qui lui sont présentés ; si les récits prennent l'apparence de chroniques historiques,

---

[1553] *Ibid.*
[1554] *Le Siège de Calais,* p. 9.
[1555] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 429.
[1556] *Ibid.,* p. 430.
[1557] Tout au plus pourrait-on voir une fort discrète anaphore entre les « plaisirs » cités à la fin de la phrase précédente et « cet attachement pour ses favoris » : « Le prince de Galles, peu propre aux affaires pour lesquelles il avait de l'éloignement, n'était sensible qu'aux plaisirs. Cet attachement pour ses favoris, qui lui fut depuis si funeste, paraissait déjà. » (p. 430.) Cette anaphore relierait précisément ce que la décence de l'époque interdisait de rapprocher ; mais il faut avouer qu'elle est presque indécelable ; il faut opter pour la valeur exophorique de l'adjectif démonstratif.

alors cette illusion est plutôt ménagée grâce aux noms propres historiques connus du lecteur, auxquels peuvent également s'associer des mécanismes d'embrayage assurés par les outils de la détermination complète.

Une fois que les personnages sont bien installés dans la diégèse, l'auteur peut se servir d'eux comme référence ; ils constituent alors un trésor commun à l'auteur et au lecteur ; on ne remet plus en cause leur existence. Par exemple, la périphrase qu'utilise Mme de Tencin pour désigner Canaple au début de la deuxième partie du Siège de Calais est représentative de la métamorphose du nom propre plein d'un référent sans consistance au début du récit en une entité dotée de multiples caractéristiques que le lecteur ne va plus discuter : « un homme du mérite et du rang du comte de Canaple était au-dessus des règles ordinaires »[1558]. C'est le complément de caractérisation « du mérite et du rang du comte de Canaple » qui remplit de sens le substantif générique par excellence « homme » grâce aux connaissances qu'a acquises le lecteur au sujet du personnage de Canaple. Cette façon alambiquée de le désigner, qui sous-entend l'existence d'une classe d'êtres d'un mérite et d'un rang identiques à ceux de Canaple (grâce à l'article indéfini « un » utilisé pour sa valeur générique) pour finalement ne s'arrêter que sur l'un d'entre eux, s'appuie sur ces connaissances et les met en relief.

Au cours des récits, Mme de Tencin utilise également ce qu'Anna Jaubert appelle la « cataphore intégrée »[1559] et qui consiste en l'association d'un adjectif démonstratif, d'un substantif, éventuellement d'un modifieur et d'un complément de détermination, en général une relative. On peut par exemple relever, dans le Siège de Calais, ce passage dans lequel M. de Clisson s'adresse à M. de Châlons :

---

[1558] p. 58.
[1559] *La Lecture pragmatique, op. cit.,* p. 113.

> Je viens, me dit-il en entrant dans ma chambre, et en m'abordant avec cette liberté qui règne parmi ceux qui font profession des armes, vous prier de me servir de second dans un combat que je dois faire ce matin.[1560]

Prenons deux autres exemples dans ce court passage des Malheurs de l'Amour :

> Voilà donc Barbasan établi dans mon parloir ; il y passait les journées presque entières ; l'amour répandait sur nos moindres occupations ce charme secret qu'il répand sur tout ; et quand je ne le voyais plus, je subsistais de cette joie douce dont il avait rempli mon cœur.[1561]

Comme l'écrit Anna Jaubert pour définir son concept :

> A l'effet de réel issu d'une mise en contact abrupte, la boucle de cette cataphore intégrée substitue un embrayage de l'énoncé sur lui-même, où le démonstratif annonce la détermination subséquente, et, réciproquement, ne se justifie que par elle.[1562]

A. Jaubert souligne que dans ce cas le démonstratif « oriente le décodage dans le champ du déjà vu, où il fait jaillir de la détermination un effet de complicité »[1563]. Elle parle de « deixis forcée »[1564], et remarque que celle-ci « n'engage plus de réel concret, mais, à l'intérieur d'un univers de parole, elle gage bel et bien la référence »[1565]. Cette construction, dont les

---

[1560] pp. 61-62. C'est nous qui soulignons.
[1561] p. 67. *Id.*
[1562] *La Lecture pragmatique, op. cit.,* p. 113.
[1563] *Ibid.,* p. 114. C'est A. Jaubert qui souligne.
[1564] *Ibid.,* p. 115.
[1565] *Ibid.*

occurrences sont multiples dans les récits de Mme de Tencin, renforce encore la connivence qu'elle souhaite établir entre elle-même et le lecteur[1566].

## II. Le pronom et les termes de reprise

Les pronoms qui servent le plus efficacement à Mme de Tencin dans la construction de l'illusion sont les pronoms neutres, et tout particulièrement le pronom indéfini « on ». Nous le trouvons dès l'« Avis au lecteur » des Mémoires du comte de Comminge : « On voit bien qu'il a donné des noms faux à ses personnages », « on a donné le manuscrit tel qu'il était », « on a lieu de croire », « on a d'ailleurs quelque connaissance », « celui chez qui on l'a trouvé »[1567] ; nous avons déjà remarqué que le pronom indéfini insistait sur l'anonymat du découvreur fictif du manuscrit[1568] ; précisons que la première occurrence réunit ce personnage et le lecteur, tous deux à même de constater la prétendue maladresse dans le choix des noms propres du récit. Cette réunion et ce constat présupposent cependant la lecture de l'ouvrage qui, à ce stade, n'est qu'entamée ; ils jettent pour ainsi dire le lecteur en avant dans sa lecture ; ils le projettent dans l'illusion. Associé à la première occurrence du pronom, le lecteur aura tendance à croire plus facilement les énoncés qui comporteront ensuite ce même pronom dont il se sentira pour ainsi dire solidaire. En outre, la première occurrence est comme introduite par la voix passive de la première phrase, qui efface le sujet actif (« Ce manuscrit a été trouvé dans les papiers d'un homme après sa mort »[1569]).

Dans Le Siège de Calais, le pronom indéfini peut être employé pour donner au lecteur l'illusion d'une compagnie nombreuse dont seuls quelques membres sont nommés et agissent ; le pronom occupe alors dans le récit la même fonction qu'au théâtre les figurants :

---

[1566] Notons qu'en dépit d'une construction identique, on ne peut pas voir dans le passage analysé précédemment (« Cet attachement pour ses favoris, qui lui fut depuis si funeste, paraissait déjà ») une occurrence de cataphore intégrée à cause du référent historique que possède le substantif « attachement ». Il n'y a pas là de boucle de l'énoncé sur lui-même.
[1567] p. 19.
[1568] Cf. *supra* p. 182.

« On soupa ; on passa la soirée à différents jeux ; le hasard plaça toujours monsieur de Canaple à côté de madame de Granson »[1570]. Les deux personnages principaux se détachent au premier plan sur fond de ce « on » désignant une compagnie indistincte.

Plus loin dans ce récit, le pronom indéfini désigne les Français, en guerre contre les Anglais : « Comme on n'était point encore instruit du péril qui menaçait Calais, elle y retourna […] »[1571] ; grâce au pronom l'histoire s'immisce dans le récit intime de la mort de M. de Granson, dans une rétrospection qui souligne la connaissance qu'a le narrateur de la suite des événements, connaissance ici censée encore partagée avec le lecteur. L'histoire accrédite le récit fictif par contagion.

Nous avons déjà signalé l'utilisation du pronom indéfini « on » dans l'incipit des Malheurs de l'Amour[1572] :

> À peine avais-je les yeux ouverts, que je savais déjà que j'étais une grande héritière. Non seulement on satisfaisait mes fantaisies : on les faisait naître. On m'accoutumait à être fière et dédaigneuse. On voulait que je dépensasse ; mais on se gardait bien de m'apprendre à donner. Enfin on n'oubliait rien pour me rendre digne de l'état de grande dame, que je devais avoir un jour.[1573]

Non seulement, comme nous l'avons dit, ce pronom place Pauline en position d'objet et réunit ses parents et leurs richesses en un même vocable, mais il confère aussi au passage une valeur gnomique. Pauline paraît être une des nombreuses héritières bourgeoises à faire les expériences qu'elle raconte ; grâce au pronom « on », Mme de Tencin réussit ici aussi à faire naître chez le lecteur l'impression d'une connaissance qu'il partage avec la narratrice.

L'allusion à la rumeur publique permet également d'accroître l'illusion de vérité de l'histoire racontée ; la narratrice saisie dans un moment où elle dit craindre le qu'en-dira-t-on paraît

---

[1569] p. 20.
[1570] p. 28.
[1571] p. 97.
[1572] Cf. *supra* p. 198.

parler d'une rumeur dont le lecteur pourrait lui aussi avoir connaissance ; l'univers fictif et l'univers réel se rejoignent ici encore :

> [Le marquis de N…] avait vu Barbasan à mes genoux ; il pouvait même avoir entendu ce qu'il m'avait dit ; j'en fus troublée au dernier point : que penserait-il de moi ? Et ce qui me touchait mille fois plus, qu'en penserait-on dans le monde ?[1574]

Le pronom « on », surtout en association avec le verbe « juger », paraît parfois prendre le lecteur à parti et en faire de façon flagrante le co-énonciateur du récit ; c'est le cas dans ces passages, par exemple :

> On s'attend bien que c'étaient Adélaïde et sa mère […].[1575]

> On juge que je ne balançai pas un moment sur le parti que je devais prendre […].[1576]

> Du caractère dont je viens de la [ma mère] dépeindre, on juge bien qu'elle ne voulait vivre qu'avec des personnes de qualité […].[1577]

> Que l'on juge, s'il est possible, quelle nuit je passai : tout ce qu'il y a de plus noir, de plus tragique, se présentait à mon imagination.[1578]

---

[1573] p. 37.
[1574] p. 57.
[1575] *Mémoires du comte de Comminge,* p. 38.
[1576] *Ibid.,* p. 44.
[1577] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 41.
[1578] *Ibid.,* p. 71.

> On juge avec quel trouble et avec quelle impatience mademoiselle d'Essei en attendait la réponse.[1579]

> On juge bien que Gaveston devait réussir auprès des femmes […].[1580]

Dans ces extraits, Mme de Tencin exploite la capacité que possède le pronom « on » de prendre la valeur de n'importe quel pronom personnel sujet, dont « vous ». Que ces occurrences se rencontrent plutôt dans les deux romans-mémoires ne doit pas nous étonner, car le pronom « je » grâce auquel ils s'énoncent a pour vocation première le discours et non le récit ; dans ces passages, il réalise sa virtualité discursive pour faire entrer fictivement en communication le narrateur et le lecteur. Prendre le lecteur à témoin est aussi un des motifs récurrents de l'autobiographie, genre que ces récits paraissent revêtir.

Dans Le Siège et les Anecdotes, on trouve des passages analogues dans les récits intercalés : le narrateur interpelle alors son narrataire en utilisant le pronom « vous », ce qui n'est pas possible dans le cas du roman-mémoires : il faudra attendre Diderot pour que le lecteur soit aussi directement pris à parti dans le roman. On peut citer par exemple ce passage, extrait du récit de M. de Châlons, qui parle au comte de Canaple :

> Elle me quitta à ces paroles, et me laissa dans l'état que vous pouvez juger.[1581]

Toutefois, le fait que le narrataire ne réagisse que rarement au cours du récit intercalé a tendance à faire glisser la référence du pronom personnel « vous » de ce narrataire interne à

---

[1579] *Ibid.*, p. 105.
[1580] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 431.
[1581] *Le Siège de Calais*, p. 43.

l'histoire vers le lecteur, qui peut ainsi se croire interpellé. Par exemple, lorsque milord d'Arundel dit : « Il me serait impossible de vous peindre l'état où je me trouvai après la lecture de cette lettre »[1582], il s'adresse certes à M. de Châlons, mais comme ce dernier n'a pas dit un mot depuis le début de son récit – ce qui représente trente-six pages dans l'édition moderne –, le lecteur peut croire que le narrateur s'adresse directement à lui. S'identifiant au narrataire interne, il entre d'autant mieux dans l'illusion de l'histoire racontée.

L'ambiguïté qu'introduisent parfois dans les énoncés les pronoms, en particulier les pronoms neutres, implique également une participation active du lecteur à la co-énonciation de l'œuvre, puisqu'il doit décider quel élément ou quel segment du co-texte ils reprennent ; co-énonçant le récit, il s'y introduit alors d'autant plus facilement. Citons deux exemples, le premier mettant en jeu le pronom adverbial neutre « y » :

> J'écoutais tous ces discours avec le plus grand dégoût ; peut-être que malgré mes dispositions l'amour-propre, qui ne perd jamais ses droits, se faisait sentir, et que l'air distrait et presque ennuyé du fils y avait autant de part que les propos de la mère […].[1583]

Nous avons ici un exemple de ce que Nathalie Fournier appelle la « grande liberté fonctionnelle » de en et de y en français classique ; comme elle le fait remarquer, « contrairement à ce que voudraient imposer les remarqueurs (Bouhours notamment), en n'est pas exclusivement paraphrasable par de N, ni y par à N, mais ils peuvent exprimer des rapports syntaxiques et sémantiques très divers »[1584]. En l'occurrence, la complicité du lecteur est obligatoire dans la constitution du mécanisme anaphorique impliqué par « y » ; il n'est pas d'abord apparent que ce pronom est mis pour dans ce dégoût. L'autre exemple, tiré du Siège de Calais, porte sur le pronom personnel « la » :

---

[1582] *Ibid.*, p. 152.
[1583] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 55.
[1584] *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, coll. Belin Sup-Lettres, 1998, p. 200.

> Il ne fut pas possible à monsieur de Canaple de suivre son projet [ravitailler Calais par la mer] : enfermé dans la ville, hors d'état désormais de secourir madame de Granson, il ne lui resta que l'espérance de mourir du moins en la défendant. (p. 184.)

Il est impossible de décider si, dans cette phrase, « la » anaphorise « la ville » ou « madame de Granson ». Cette ambiguïté est constitutive de la métaphore qui associe Mme de Granson assiégée par M. de Canaple à Calais assiégée par les Anglais, et qui parcourt tout le récit, comme nous avons déjà pu le remarquer[1585] ; elle oblige également le lecteur à s'investir dans le texte, à prendre une part active au mécanisme anaphorique et à la constitution de cette métaphore.

La place des pronoms clitiques peut donner l'occasion à Mme de Tencin d'écrire dans un état de langue archaïsant ; cela peut être un moyen d'aller vers une caractérisation des personnages par le langage ; il en va ainsi de la réplique de Mlle de Roye, découvrant milord d'Arundel qui s'est introduit dans sa chambre, au couvent :

> Mon Dieu ! que vous ai-je fait ? s'écria-t-elle enfin d'une voix tremblante, et avec un visage où la frayeur était peinte : n'étais-je pas assez malheureuse ? Sortez, ajouta-t-elle, ou vous m'allez faire mourir.[1586]

Grâce au phénomène de la « montée du clitique » – l'antéposition du pronom « m' » par rapport aux semi-auxiliaires temporel « aller » et factitif « faire » –, Mme de Tencin fait de Mlle de Roye, quant à la langue, un personnage appartenant au siècle précédent ; comme le remarque Nathalie Fournier à propos de la montée du clitique devant le verbe recteur d'un infinitif :

---

[1585] Cf. *supra* p. 128.
[1586] *Le Siège de Calais*, p. 140.

> Il semble […] que le sentiment linguistique soit en train de changer vers le milieu du siècle et que la construction je le dois faire ne soit plus à partir des années 1660, de façon aussi évidente que pour Vaugelas, la construction la plus usuelle, sinon la meilleure.[1587]

N. Fournier ajoute que Corneille, « dans ses éditions de 1660 puis 1682, corrige bon nombre de vers présentant une montée du clitique »[1588]. Il n'est donc pas anodin que Mme de Tencin utilise cette tournure plus d'un demi-siècle après. Le contraste n'en sera que plus grand lorsque le lecteur verra Mlle de Roye, un peu plus tard, accepter le mariage secret que son amant lui proposera : encore une façon, pour l'auteur, de prendre du recul par rapport aux textes classiques.

C'est une autre raison qui lui fait utiliser un procédé identique dans Les Malheurs de l'Amour, par la bouche du président d'Hacqueville :

> Je ne serai pas, lui [à l'avocat de Pauline] dit-il des juges de mademoiselle, je veux la servir plus utilement : venez demain au matin, et m'apportez ses papiers ; nous irons ensuite rendre compte à mademoiselle de ce que nous aurons fait. (p. 83.)

Il semble qu'ici c'est la langue archaïque que l'homme de loi emploie dans son métier qui transparaît. C'est peut-être en se rappelant les propos de son propre père, lui aussi président à mortier, que Mme de Tencin essaie de caractériser ce personnage par son langage, afin d'accroître l'illusion de vérité.

Les termes de reprise nominaux permettent aussi à l'auteur d'introduire progressivement un personnage et sa fonction dans l'univers fictif ; c'est le cas pour le personnage d'Eugénie, au début des Malheurs de l'Amour : la narratrice parle d'abord d'« une religieuse », puis de « la

---

[1587] *Grammaire du français classique, op. cit.,* p. 82.
[1588] *Ibid.,* p. 81.

religieuse », puis d'« Eugénie (c'était le nom de la religieuse) », enfin de « mon Eugénie »[1589]. Le lecteur est ainsi peu à peu accoutumé au nouveau personnage et au rôle qu'il va jouer ; l'utilisation affective de l'adjectif possessif « mon » sous-entend qu'une relation va exister entre les deux personnages féminins.

## III. Le verbe

L'effacement du sujet dans le cadre de l'emploi de la voix passive laisse également au lecteur un travail de co-énonciation, puisqu'il doit retrouver l'agent ; cette utilisation, en outre, produit toujours, bien entendu, des effets stylistiques. On peut citer ce passage, extrait des Malheurs de l'Amour :

> Du caractère dont je viens de la [ma mère] dépeindre, on juge bien qu'elle ne voulait vivre qu'avec les personnes de qualité : les noms, les titres faisaient tout auprès d'elle ; avec quel soin, avec quelle dépense allait-elle se chercher parmi ces gens-là, des ridicules et des dégoûts ! N'importe, tout était supporté pour avoir le plaisir de se montrer aux spectacles avec une duchesse […].[1590]

La voix passive accentue le mauvais traitement dont la mère de Pauline est la victime de la part des nobles parasites dont elle s'entoure ; elle abdique son statut de sujet en menant cette existence qui la ridiculise. De même, plus loin dans le récit :

---

[1589] p. 39 pour les trois premières expressions relevées, et p. 44 pour la dernière.
[1590] p. 41.

> Je m'étais précipitée dans un abîme de malheurs, et, ce qui est encore au-dessus des malheurs, je m'étais couverte de honte. Les nuits entières étaient employées à pleurer.[1591]

Noyée dans le désespoir, Pauline perd elle aussi son statut de sujet.

On pourrait multiplier les exemples de voix passives construites sans complément d'agent, et pour lesquels le lecteur doit le retrouver dans le co-texte, s'investissant ainsi dans le travail d'énonciation du récit, et adhérant plus aisément à l'illusion qu'il sécrète.

En ce qui concerne les temps verbaux, Mme de Tencin utilise parfois le présent de l'indicatif pour des portraits ou des descriptions malgré un co-texte au passé ; le lecteur a ainsi l'impression que le personnage ou les paysages sont devant ses yeux ; par exemple :

> Deux jours après cette conversation [que j'eus avec Adélaïde], j'appris que le marquis de Bénavidès avait été préféré à ses concurrents ; tout le monde en fut étonné et je le fus comme les autres.
>
> Bénavidès a une figure désagréable qui le devient encore davantage par son peu d'esprit et par l'extrême bizarrerie de son humeur. J'en craignis les suites pour la pauvre Adélaïde.[1592]

On se souvient que, lorsque Comminge arrive au lieu de son exil dans les Pyrénées, le paysage est également décrit au présent (« on voit à l'entour des pins », « on n'entend que le bruit des torrents »[1593]).

---

[1591] p. 135.
[1592] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 52.
[1593] pp. 42-43, cf. *supra* p. 214.

Citons également ce passage des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre :

> Toutes ces choses arrêtées, mademoiselle de Lascy partit ; la maison de campagne qu'elle avait choisie est sur le bord de la mer, et n'est qu'à quelques milles de Londres.[1594]

Dans le passage précédent, le portrait de Bénavidès était fait dans une phrase qui était tout entière au présent ; ici, la description de la maison de campagne se fait dans une phrase dont les temps de référence devraient être le couple passé simple / imparfait, comme le suggère le verbe « partit » et la relative au plus-que-parfait, si bien que l'irruption du présent est quelque peu incongru. Mme de Tencin a vraisemblablement privilégié l'actualisation de la description à la logique grammaticale.

L'aspect itératif de certains passages peut également paraître étrange. C'est le cas en particulier de brefs monologues au discours rapporté direct dont les incises sont à l'imparfait alors qu'on les imaginerait plutôt au passé simple. L'itérativité peut y être lue comme un procédé d'insistance sur des sentiments dont la puissance veut être mise en évidence ; le lecteur y adhère alors d'autant mieux. On peut relever ce passage, extrait du Siège de Calais :

> Tout le cœur de monsieur de Châlons se révoltait contre cette idée, et lui reprochait qu'il faisait une injure mortelle à mademoiselle de Mailly. « Puis-je la reconnaître à cette faiblesse ? disait-il. Est-ce elle que je dois soupçonner de s'être laissée séduire par les avantages de la figure ? Ne sais-je pas que c'est à quelque vertu qu'elle a cru reconnaître en moi, que j'ai dû le bonheur de lui plaire ? »[1595]

---

[1594] p. 484.
[1595] p. 110.

Au début du même récit, après que Canaple s'est retrouvé dans le même lit que Mme de Granson, on trouve un monologue similaire :

> La raison lui revint enfin, et lui fit connaître son malheur. Il vit avec étonnement et avec effroi qu'il venait de trahir son ami, et de faire le plus sensible outrage à une femme qu'il respectait bien plus alors qu'il ne l'avait jamais respectée. Son âme était déchirée par la honte et le repentir qu'il sentait pour la première fois. Il ne pouvait durer avec lui-même : cette probité, dont il avait fait une profession si délicate, s'élevait contre lui, lui exagérait son crime, et ne lui permettait aucune excuse.
>
> « J'ai donc mérité, disait-il, la haine de la seule femme que je pouvais aimer ! Comment oserai-je me présenter à ses yeux ? irai-je braver sa colère ? irai-je la faire rougir de mon crime ? Non, il faut m'éloigner pour jamais, et lui donner, en me condamnant à une absence éternelle, la seule satisfaction que je puisse lui donner. »
>
> Cette résolution ne tenait pas longtemps, l'amour reprenait ses droits, et l'idée même de ce crime qu'il détestait ramenait malgré lui quelque douceur dans son âme.[1596]

Le début du passage est au passé simple singulatif ; l'imparfait, utilisé en association avec le passé simple (« respectait »), marque la concomitance temporelle avec lui – la périphrase verbale temporelle « venait de trahir » indiquant l'antériorité proche. Puis l'imparfait devient descriptif (« était déchirée », « ne pouvait durer »), avant d'être utilisé dans sa valeur imperfective de base (« s'élevait », « exagérait », « permettait »). L'incise du monologue est d'aspect itératif (« disait »), comme le sont les verbes qui suivent (« tenait », « reprenait »). On passe donc du passé simple singulatif à l'imparfait itératif par le biais de l'aspect imperfectif. L'itérativité du monologue et des actions qui le suivent insiste sur la force des sentiments de Canaple et sur le bouleversement qu'a provoqué en lui sa rencontre nocturne avec Mme de Granson.

L'emploi de l'irréel du passé dans les propos d'un narrateur introduit une fiction dans la fiction ; le lecteur est en quelque sorte amené à imaginer la vue perspective d'un possible narratif qui n'a pas été développé, comme dans ce passage :

> [Monsieur de Canaple] eût cependant cédé au désir de parler de madame de Granson, s'il n'avait senti qu'il ne lui serait pas possible de prononcer ce nom comme il le prononçait autrefois.[1597]

Mme de Tencin fait usage de cette valeur modale des plus-que-parfaits du subjonctif et de l'indicatif moins pour dire ce qui ne s'est pas passé que pour mieux faire comprendre et admettre ce qui se passe vraiment. Par contraste avec cette modalisation, le récit devient, pour le lecteur, plus vrai. On pourrait multiplier les citations de passages relevant de l'irréel du passé et fonctionnant de cette façon.

## IV. La phrase

Les modalités exclamative et interrogative, lorsqu'elles sont utilisées par le narrateur, constituent un bon moyen d'impliquer le lecteur dans le récit, de le plonger dans son illusion. Elles sont très souvent utilisées dans les deux romans-mémoires. Par exemple, dans Les Malheurs de l'Amour, voici la réaction de Pauline à un billet écrit par Barbasan qui n'est pas

---

[1596] pp. 20-21.
[1597] *Le Siège de Calais*, p. 27.

cité in extenso, mais dont on ne nous donne que la teneur (« j'appris à sept heures du matin, par un billet, que tout avait réussi, et que Barbasan était en sûreté »[1598]) :

> Quelle lettre ! que d'amour ! que de reconnaissance ! que de protestations ! elle m'eût payée de mille fois plus que de ce que j'avais fait.[1599]

L'exhibition des sentiments de Pauline, qui ne sont pas nommés, mais suggérés grâce à la modalité exclamative produit un effet sur lecteur : d'une part, même si elle ne constitue pas un acte de langage à part entière, l'exclamation se conçoit avant tout dans le dialogue ; son utilisation gomme le caractère indirect de la communication littéraire pour établir entre la narratrice et le lecteur une fiction de communication directe ; d'autre part, cette modalité se traduit à l'oral par une intonation particulière – descendante –, que le lecteur va reconstituer en lisant ; cela va l'amener à s'approprier ces propos.

Il en va de même pour l'interrogation rhétorique du narrateur : c'est une banalité de dire qu'elle interpelle le lecteur et l'implique dans le récit. Elles sont très nombreuses surtout dans Les Malheurs de l'Amour, traduisant la perplexité de l'héroïne et ses délibérations.

L'emploi de ces modalités dans les deux romans-mémoires montre bien que le masque utilisé pour camoufler le roman vise à établir une proximité feinte avec le lecteur, l'illusion d'une confidence intime. Dans les deux autres récits, on ne trouve en général ces modalités que dans les dialogues ou les récits intercalés.

Les présentatifs « voici » et « voilà » possèdent dans leur étymologie même une capacité d'embrayage. Utilisés par le narrateur, ils placent, en quelque sorte, l'histoire sous les yeux du lecteur. Comminge, parlant de la lettre d'Adélaïde qu'il vient de recevoir et écrivant : « Voici ce qu'elle contenait », donne au lecteur l'impression qu'il lui fait voir cette lettre ; l'exophore

---

[1598] p. 75.

se double d'un mécanisme cataphorique, annonçant la citation de la lettre en question. Il en va de même pour « voilà », qui peut synthétiser une exophore et une anaphore, comme dans le passage :

> Elle n'a jamais connu mon cœur ; elle a jugé de moi comme des autres hommes, voilà ce qui me perd.[1600]

Ces présentatifs sont encore davantage utilisés par Pauline, puisqu'elle emploie dix fois « voilà »[1601] et une fois « voici »[1602] en tant que narratrice autodiégétique, et encore une fois[1603] ce dernier comme narratrice extradiégétique racontant l'histoire d'Eugénie[1604]. Hippolyte utilise également deux fois le présentatif « voici » dans son récit intercalé autodiégétique[1605] ; ces deux occurrences sont moins remarquables, cependant, puisqu'elle s'adresse oralement à un narrataire désigné, Pauline. On note surtout, dans les cas où Pauline narratrice utilise « voilà », la récurrence de la formule pronom personnel antéposé ou nom postposé compléments de « voilà » + voilà + éventuellement donc + éventuellement attribut du complément + éventuellement complément(s) circonstanciel(s) :

> Nous voilà donc, ma mère et moi, seules dans le premier balcon.[1606]

---

[1599] p. 76.
[1600] p. 50. Dans les *Mémoires du comte de Comminge,* les autres occurrences de « voilà » apparaissent dans une lettre d'Adélaïde (p. 48), et dans les paroles de Dom Gabriel rapportées au discours direct (p. 67), et l'autre occurrence de « voici » dans la confession d'Adélaïde à la fin du récit (p. 91).
[1601] pp. 43, 45, 46, 49, 65, 67, 75, 80, 81 et 123.
[1602] p. 145.
[1603] p. 115.
[1604] Le présentatif « voilà » apparaît en outre sept fois dans des paroles rapportées au discours direct (pp. 45, 62, 79, 92, 112, 137 et 138) et une fois dans une lettre (p. 116), et on trouve « voici » une fois dans un discours direct (p. 99).
[1605] pp. 131 et 136.
[1606] p. 45.

> Le [Barbasan] voilà établi dans la maison, et moi d'une gaieté qui ne m'était pas ordinaire.[1607]

> Me voilà donc encore une fois dans le couvent […].[1608]

> Voilà donc Barbasan établi dans mon parloir […].[1609]

> Voilà donc encore ma vie attachée au retour de ce fils [le fils du geôlier].[1610]

> Me voilà donc dans mon poste avec une palpitation qui ne me quittait point […].[1611]

> Me voilà revenue à Paris et dans les bras de ma chère Eugénie.[1612]

Dans ces occurrences, « voilà » réalise surtout sa fonction d'embrayage ; si son rôle anaphorique n'est pas nul – puisque le présentatif reprend non pas un élément précis du co-texte, mais synthétise plutôt le contexte[1613], comme le montre la conjonction de coordination à valeur consécutive « donc » –, il est cependant réduit au minimum. On peut remarquer que la

---

[1607] p. 49.
[1608] p. 65.
[1609] p. 67.
[1610] p. 75.
[1611] p. 80.
[1612] p. 81.
[1613] Par exemple, pour la première occurrence, le fait d'aller au théâtre, rapporté dans le paragraphe qui précède : « Ma mère, avide de tous les lieux où l'on pouvait se montrer, retint une loge pour la première représentation d'une pièce. Nous devions y aller avec une duchesse qui nous avait pris pour pis-aller, et qui trouva une compagnie plus agréable » (p. 45) ; pour la deuxième, l'omniprésence de Barbasan, elle aussi racontée dans le paragraphe précédent : « À peine fûmes-nous de retour au logis, que Barbasan y arriva : il dit qu'il avait trouvé le moyen de se dégager, que si nous voulions de lui, il passerait la journée avec nous » (p. 49) ; etc.

dernière occurrence est proche du zeugme, la conjonction « et » reliant certes deux compléments circonstanciels de lieu, mais de nature bien différente « à Paris » et « dans les bras de ma chère Eugénie ». Mais ce qui doit surtout appeler notre attention, c'est que dans toutes ces occurrences, l'illusion est maximisée par un terme qui rend présents les personnages.

Cette utilisation des présentatifs « voici » et « voilà » est l'apanage des romans-mémoires ; dans les deux autres récits, on ne les trouve que dans le cadre de discours rapportés. C'est encore un indice montrant l'avantage qu'il y a à utiliser un masque qui permet d'énoncer le récit à la première personne, et de l'inscrire dans un dispositif qui emprunte certaines de ses caractéristiques au discours.

La syntaxe de Mme de Tencin est généralement simple, en adéquation avec le style classique dont elle revêt le masque, mais à de rares occasions elle peut perdre sa limpidité pour traduire l'émotion d'un personnage. Ainsi, après que milord d'Arundel s'est introduit dans la chambre de Mlle de Roye au couvent, il hésite à sortir de sa cachette pour lui parler :

> Ces réflexions m'auraient retenu, et je serais sorti sans me découvrir ; mais mademoiselle de Roye était si belle, je la voyais si triste, cette tristesse me peignait si vivement l'état de son âme et les suites funestes que mademoiselle de Mailly m'avait fait envisager, que, me livrant tout entier au mouvement de mon amour, j'allai me jeter à ses pieds. Son trouble et sa frayeur furent si extrêmes, que j'aurais eu le temps de lui dire dans ce premier moment tout ce qui pouvait justifier ou du moins excuser ma démarche ; mais la crainte où je la voyais me représentait, m'exagérait même d'une manière si forte le péril où je l'exposais, j'étais moi-même si troublé, que je pus à peine prononcer quelques mots mal articulés, et encore plus mal arrangés.[1614]

[1614] *Le Siège de Calais*, p. 140.

On ne compte pas moins de trois subordonnées consécutives d'intensité dans ce court passage, nombre dont l'effet est encore augmenté, dans la première, par la répétition par trois fois de l'adverbe « si » comme corrélatif, (« si belle », « si triste », « si vivement »), et par deux fois dans la dernière (« si forte », « si troublé »). Dans la première proposition, on passe de « mademoiselle de Roye était si belle » et de « je la voyais si triste », à « cette tristesse me peignait si vivement », grâce à un basculement de Mlle de Roye de sujet à objet, et grâce à la substantivation de l'adjectif dans le cadre d'une figure dérivative. Ce paragraphe si chargé qu'il en devient maladroit traduit fort bien l'émotion de milord d'Arundel face à Mlle de Roye. Il rend compte du mauvais arrangement des mots dont milord d'Arundel s'accuse. Mme de Tencin n'hésite pas, ici, à adapter sa syntaxe à l'état d'âme de son personnage pour accroître l'illusion de vérité de son récit.

Il en va de même lorsque Mlle d'Essei expose à Mme de Polignac ses perplexités quant à un éventuel mariage avec Blanchefort :

> Vous connaissez, répliqua mademoiselle d'Essei, ma répugnance pour le couvent ; mais je vous avoue aussi que j'aurais beaucoup de peine à épouser un homme qui ferait tant pour moi : il me semble qu'il faut plus d'égalité dans les mariages pour qu'ils soient heureux, et je ne voudrais point devoir mon bonheur à une illusion que je craindrais toujours qui ne vînt à finir.[1615]

Le dernier segment de ces propos est constitué de deux relatives que Nathalie Fournier qualifie d'« imbriquées ». Elle analyse ce tour – au demeurant fréquent aux XVIIe et XVIIIe siècles – comme « une construction à objet (le relatif que) et à attribut d'objet » [1616] (la relative qui ne vînt à finir). Ici, il traduit l'embarras du personnage.

Pauline essayant de se justifier face à son mari qui l'accuse d'avoir eu un enfant avec Barbasan abuse quant à elle de propositions juxtaposées en asyndète où le point-virgule abonde :

> Je ne devrais, dis-je, reconnaître personne à ce titre [d'amant] ; je vous l'ai avoué ; j'ai eu de l'inclination, même de la tendresse pour un homme que j'en ai cru digne ; mais si je me suis souvenu de lui depuis que mon devoir m'a fait une loi de l'oublier, j'en étais punie et vous en étiez vengé par les reproches que je m'en faisais : tout autre enfant que le sien aurait, dans des circonstances pareilles, obtenu mon secours ; c'est des mains de sa mère mourante que je l'ai reçu ; mais ce n'est point moi que vous en devez croire : mon honneur demande un éclaircissement qui ne laisse aucun doute ; peut-être alors aurez-vous quelque regret de la douleur que vous causez. (pp. 140-141.)

Cette longue tirade sans ponctuation forte traduit la hâte et le soin que met Pauline à se défendre.

## V. Les discours rapportés

Philip R. Stewart dénonce l'« uniformité stylistique »[1617] des romans-mémoires de cette époque : les styles des discours rapportés des personnages devraient en effet différer à la fois entre eux et de celui du narrateur. Lorsque le roman adopte le masque de la chronique, on peut imaginer que ces discours sont une création de l'auteur qui suppléerait ainsi la non-exhaustivité des documents historiques, mais le mémorialiste donne en principe des discours qu'on lui a tenus ou rapportés ; il ne devrait donc pas en changer le style pour parfaire l'illusion de vérité. Que fait Mme de Tencin en la matière ?

Les dialogues, rapportés au discours direct, sont nombreux dans ses récits. On a vu que Mme de Tencin pouvait utiliser des tours particuliers dans ces passages, par exemple pour faire

---

[1615] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 90.
[1616] *Grammaire du français classique, op. cit.,* pp. 112 sqq.
[1617] *« stylistic uniformity »* (*Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, op. cit.,* p. 286.)

exprimer les personnages de manière archaïsante[1618], ou encore pour traduire leurs émotions. C'est dans Les Malheurs de l'Amour qu'elle se rapproche le plus d'une caractérisation de certains personnages par le langage, car dans les autres récits, en dehors des cas qu'on vient de mentionner, les personnages ne se distinguent ni entre eux ni du narrateur par leur façon de parler. Au début de ce récit, le jeune âge du personnage de Pauline enfant se remarque dans les propos que Pauline narratrice nous rapporte d'elle, comme on le voit dans ce dialogue qu'elle a avec Eugénie après l'incident qui l'a opposée au réfectoire à Mlle de Renonville :

> Savez-vous ce qu'il faut faire, me dit la religieuse ? Il faut, au lieu de pleurer, être bien aise de n'avoir point de tort. Hélas ! non, je n'en ai aucun, répondis-je en continuant de pleurer ; si ma gouvernante ne m'en avait empêchée, je me serais mise ailleurs, et je n'aurais pas eu le chagrin que j'ai. Ce qui me fâche c'est que les pensionnaires qui me font le plus de caresses, étaient bien aises de me voir mortifiée. Que veut dire mademoiselle de Renonville, que je lui dois le respect ? Pourquoi lui en devrai-je ?[1619]

On entend dans ces récriminations la fillette affligée ; cela vient de l'interjection « hélas » qui commence sa réplique, du ton péremptoire (« non, je n'en ai aucun »), du lexique (« caresses », « bien aises »), des modalités (exclamation au début, interrogation à la fin) et aussi de la syntaxe : dans la phrase « Que veut dire mademoiselle de Renonville, que je lui dois le respect ? », la complétive n'est pas régulièrement enchâssée sur le verbe « dire », il manque un segment qui pourrait être *Que veut dire mademoiselle de Renonville, lorsqu'elle dit que je lui dois le respect ? Pauline, sous le coup de son dépit, utilise une sorte de raccourci syntaxique.

Nous avons vu que la façon de parler de la mère de Pauline est caractérisée par la narratrice[1620] ; malheureusement, on ne l'entend qu'une seule fois tenir des propos à ses invités aristocratiques, grâce auxquels elle espère se hisser au même niveau qu'eux. Les pas

---

[1618] Cf. *supra* p. 343.
[1619] p. 39.
[1620] Par les scènes d'énonciation validées du *Bourgeois gentilhomme* et des *Précieuses ridicules* utilisées comme des « anti-miroirs », cf. *supra* pp. 198-199.

de Mme de Tencin vers la caractérisation de ses personnages par le langage sont encore timides. La réplique de la mère de Pauline qui nous est donnée est énoncée pendant un dîner où l'on parle de Barbasan, avec qui les « petits-maîtres » – comme les appelle Pauline[1621] – et leur hôtesse ont soupé la veille ; elle est fort courte, mais sa brièveté accentue encore son caractère grotesque dans la bouche d'une bourgeoise : « Quel est-il ? », demande-t-elle à propos de Barbasan[1622], voulant connaître sa naissance. L'emploi dans ce sens de l'adjectif interrogatif « quel » montre que la mère de Pauline emprunte son langage aux aristocrates auxquels elle voudrait tant être assimilée. Deux autres répliques montrent le caractère de ce personnage ; elles sont dites alors que Pauline et son père sont présents ; il est question du mariage de Pauline avec le futur marquis de N… ; la mère s'adresse à sa fille :

> [V]ous êtes trop heureuse ; j'ai apporté à votre père autant de bien que nous vous en donnons, j'étais plus belle que vous ; voyez la différence de nos établissements.[1623]

Juste après, Pauline proteste qu'elle ne veut pas être duchesse ; son père lui-même pense que sa mère, ayant plus d'argent à dépenser que bien des duchesses, est plus heureuse qu'elles :

> [V]otre père pense bassement, répliqua-t-elle, allez vous coiffer ; je dois sortir, peut-être vous mènerais-je avec moi.[1624]

Ces deux répliques suffisent à brosser un portrait de la mère de Pauline ; elle n'hésite pas à humilier son mari et à l'accuser de bassesse. Ses propos marqués par la parataxe et l'asyndète reflètent sa froideur et sa dureté : c'est particulièrement manifeste dans la deuxième réplique,

---

[1621] p. 43.
[1622] p. 47.
[1623] p. 51.
[1624] p. 52.

où une simple virgule sépare « votre père pense bassement » de « allez vous coiffer », montrant le peu de cas qu'elle fait de son époux.

Pauline caractérise également le langage des petits-maîtres grâce à l'expression « un babil intarissable »[1625] ; on a quelques échantillons de leurs propos au discours direct ; par exemple, voici ce que répond le marquis du Fresnoi à Barbasan qui lui demande qui sont Pauline et sa mère :

> C'est la fille et la femme d'un homme d'affaire, répondit-il : la fille est jolie, comme vous voyez ; de plus ils ont un bon cuisinier ; voilà ce qui m'a fait faire connaissance avec eux. Vous n'êtes donc point amoureux, dit celui à qui il parlait ? Mais comme cela, répondit monsieur du Fresnoi, si vous n'avez rien de mieux à faire, je vous y mènerai souper ce soir […].[1626]

C'est bien sûr le cynisme qui ressort de ces propos, mais l'expression qui véritablement caractérise le petit-maître, c'est ce que du Fresnoi répond lorsque Barbasan lui demande s'il est amoureux : « Mais comme cela », en enchaînant sur le souper. On sent bien avec ce tour purement oral combien il serait ridicule de sa part de s'avouer amoureux, et combien il méprise déjà Barbasan de seulement lui poser la question. En outre, ce dialogue vient après une présentation du personnage par la narratrice que le recul du temps a rendu fort perspicace :

> Le marquis du Fresnoi qui s'attacha à moi, dès que je parus dans le monde, fut le premier qui donna lieu à mes remarques : je lui plaisais plus qu'il ne voulait qu'on le crût ; aussi n'avait-il garde d'employer les petits soins et les complaisances ; il cachait au contraire, autant qu'il lui était possible, l'attention qu'il avait à me suivre et à me regarder.

---

[1625] *Ibid.*
[1626] p. 45.

> Je crois qu'il eût voulu me le cacher à moi-même ; du moins, s'il eût osé, m'eût-il demandé le secret. Rien n'était plus plaisant que les peines qu'il prenait pour donner à ses galanteries un air cavalier ; c'était comme s'il m'eût dit, je vous conseille de m'aimer : mais le ton devenait différent, quand le hasard lui fournissait l'occasion de me parler en particulier. L'amour qui n'avait rien alors à démêler avec la vanité, se montrait tendre et devenait timide. [1627]

Le dialogue avec Barbasan illustre en quelque sorte d'un exemple la description qu'a faite Pauline de ce personnage ridicule à force de suivre la mode des petits-maîtres ; notons cependant que du Fresnoi ne se réduit pas à son caractère grotesque ; Mme de Tencin s'écarte du « type » et l'humanise en le présentant « tendre » et « timide » lorsqu'il est seul avec Pauline.

Lors du dîner réunissant la mère de Pauline et les petits-maîtres, voici comment est lancée la conversation au sujet de Barbasan :

> Comment avez-vous trouvé Barbasan, dit un de nos petits-maîtres, en s'adressant à ma mère ? il ne manque pas absolument d'esprit ; et, pour un homme qui n'a pas été dans un certain monde, il n'y est point trop déplacé.[1628]

Les deux litotes (« il ne manque pas absolument d'esprit », « il n'y est point trop déplacé »), la première étant renforcée par l'adverbe « absolument », sont représentatives de la façon de parler des petits-maîtres, qui veulent avant tout montrer leur supériorité ; l'utilisation méliorative de l'adjectif indéfini « certain » va dans le même sens.

Mme de Tencin utilise également le langage pour caractériser la logeuse française à qui Pauline a affaire en arrivant à Francfort, sur les traces de Barbasan :

---

[1627] p. 44.
[1628] p. 47.

> Vraiment, me dit-elle, je viens de le rencontrer qui rentrait chez lui avec madame ; et tout de suite : c'est celui-là qui est un bon mari ![1629]

Le parler ancillaire est traduit par l'utilisation du complément « avec madame », et le langage populaire par l'exclamative, renforcée par le présentatif « c'est… qui » et par le pronom démonstratif « celui-là », dont la valeur péjorative s'efface au profit de fonctions à la fois anaphorique (reprenant « le » et « lui ») et exophorique (on imagine un geste de monstration concomitant vers ce « chez lui ») ; l'adverbe « tout de suite » en incise, sans verbe de parole, insiste sur la hâte à formuler un commentaire non désiré par l'allocutaire.

Mme de Tencin ne va toutefois pas aussi loin qu'elle aurait pu vers cette caractérisation par le langage. Le discours narrativisé met souvent un frein à ce qui aurait pu constituer des propos caractérisants, comme dans ce passage, où l'on passe du discours direct au discours narrativisé pour rapporter les paroles de la duchesse de N… à propos de Pauline :

> En vérité, poursuivit-elle, je sens que je l'aime de tout mon cœur : elle parlait ensuite des ajustements qui me conviendraient, et toujours par-ci par-là quelques mots de la cour.[1630]

Ces « quelques mots », on aurait bien aimé les entendre ! Mais même si Mme de Tencin s'arrête en quelque sorte en chemin, les quelques paroles caractérisant les personnages que nous avons pu relever vont bien dans le sens d'une amélioration de la qualité de l'illusion de vérité.

---

[1629] p. 78.
[1630] p. 55.

Les discours rapportés sont également le lieu où le déficit informationnel des personnages par rapport au lecteur peut se faire sentir. Ce phénomène s'apparente à un des effets de la double énonciation au théâtre ; il peut être facteur d'ironie ; il accroît toujours l'illusion en donnant au lecteur l'impression qu'il a une compréhension particulièrement aiguë de ce qui se passe dans l'histoire qu'on lui raconte : il pénètre alors plus facilement dans l'univers fictif.

Dans les Mémoires du comte de Comminge, lorsque Dom Gabriel raconte à Mme de Bénavidès qu'il devait se marier avec Mlle de N…, que son frère lui a refusé son consentement, mais que l'homme qui a pris sa place a « du mérite, de la naissance, […] un rang considérable dans le monde », Adélaïde lui répond :

> Vous vous trompez […], si vous croyez que tous ces avantages la rendent heureuse ; rien ne peut remplacer la perte de ce qu'on aime ; c'est une cruelle chose, ajouta-t-elle, quand il faut mettre toujours le devoir à la place de l'inclination.[1631]

Même si Adélaïde s'exprime par sentences, le lecteur comprend bien que celles-ci s'appliquent à son cas particulier, et qu'elle compare son sort à celui de la demoiselle de N… dont lui parle son interlocuteur. Celui-ci, en revanche, ne peut pas connaître le passé d'Adélaïde et croit qu'elle ne parle qu'en général.

Il en va de même, dans Le Siège de Calais, lorsque M. de Vienne parle à M. de Canaple du dégoût qui a saisi sa fille à propos de sa propriété de Vermanton :

> Elle est, répondit monsieur de Vienne, à la campagne depuis le départ de son mari. – C'est sans doute à Vermanton ? dit monsieur de Canaple. –

[1631] p. 75.

> Non, répliqua monsieur de Vienne, elle s'en est dégoûtée et ne veut plus y aller ; elle veut même s'en défaire.[1632]

M. de Vienne ignore la portée de ses propres propos, tandis que le lecteur la connaît fort bien. La possibilité de lire ces paroles à deux niveaux assimile ce procédé à de l'ironie, qui s'exerce en l'occurrence aux dépens de Canaple, et sans que l'énonciateur ironique ne s'en rende compte ; l'ironie n'est décelable que par le lecteur et par l'allocutaire.

L'ironie engendrée par ce mécanisme peut conduire le récit au bord d'un comique de fabliau, lorsque les personnes qui y sont impliquées constituent le triangle mari – femme – amant, comme c'est le cas dans ce passage, où M. de Granson figure en quelque sorte, pour le lecteur, le cocu magnifique :

> […] monsieur de Vienne avait écrit à sa fille et à monsieur de Granson beaucoup de choses avantageuses du comte de Canaple ; monsieur de Granson s'empressa de les lui dire, et en prit sa femme à témoin. « Il est vrai », dit-elle en baissant les yeux.[1633]

Seuls la retenue et le sentiment de culpabilité de Mme de Granson permettent au récit de ne pas basculer dans le comique trivial. Mais le lecteur sent bien toute l'ironie de la scène.

On sait que le discours rapporté indirect libre acquerra ses lettres de noblesse au siècle suivant celui de Mme de Tencin ; pourtant, on peut en relever quelques traces dans ses récits, rares, brèves, souvent difficiles à caractériser. Elles n'en constituent pas moins une tentative d'accroître l'illusion de vérité : on adhère davantage à un personnage dont la voix se mêle à celle du narrateur.

---

[1632] p. 67.
[1633] p. 73.

Dans Le Siège de Calais, après que Canaple a volé au secours de Mme de Granson dont les chevaux s'étaient emballés, voici ce qui est raconté :

> Tous ceux de l'équipage, occupés à raccommoder le chariot ou à aller chercher du secours dans une maison voisine, le laissèrent auprès d'elle. Il y était seul : elle était entre ses bras. Quel moment, s'il avait pu en goûter la douceur ! Mais il ne devait qu'à la fortune seule l'avantage dont il jouissait : madame de Granson n'y aurait pas donné son aveu.[1634]

L'exclamation « Quel moment, s'il avait pu en goûter la douceur ! » dérive vers le discours indirect libre ; ce pourraient être, en effet, les propres pensées de Canaple que le narrateur extradiégétique nous rapporte. L'exclamation, qui colore la phrase d'une nuance subjective, est de toute façon surprenante sous la plume d'un narrateur énonçant à la troisième personne, et constitue dans ce contexte un indice de discours indirect libre.

On en trouve un autre exemple dans le même récit :

> Il fallut songer à mettre madame d'Arundel dans un lieu où elle pût passer la nuit avec moins d'incommodité ; elle aurait pu entrer dans le couvent ; mais milord d'Arundel ne pouvait pas l'y suivre : et le moyen de la quitter ! il fit venir en diligence un chariot pour la mener à un bourg voisin.[1635]

Là aussi, la phrase exclamative « et le moyen de la quitter ! » se rapproche du discours indirect libre.

Dans Les Malheurs de l'Amour, la voix de la narratrice Pauline peut laisser place à la voix du personnage Pauline rapportée au discours indirect libre, comme c'est le cas dans ce passage, situé après qu'elle a vu Barbasan et sa maîtresse aller à l'église à Francfort :

> Que de réflexions sur ce qui venait de se passer ! il m'avait reconnue sans doute ! Était-ce la honte de paraître devant moi après sa trahison ? Était-ce la crainte de mes justes reproches qui l'avaient déterminé à me fuir ? Cette crainte l'aurait-elle emporté, si quelque chose lui eût encore parlé pour moi ? Je sentais dans ces moments que le plus faible repentir, le plus léger pardon m'eût tout fait oublier : peut-être l'aurais-je demandé moi-même.[1636]

Si la première exclamative fait partie du commentaire de la narratrice sur l'événement, en revanche la seconde tend vers le discours indirect libre, de même que les interrogations qui suivent. La narratrice rapporte ainsi les pensées qui l'ont assaillie à ce moment.

Plus loin dans le récit, elle rapporte au discours indirect libre les paroles de d'Hacqueville :

> Le président d'Hacqueville m'écoutait avec une attention d'où il était aisé de démêler le plus tendre intérêt ; et lorsque je voulais donner à mes folies leur véritable nom, il me les justifiait à moi-même. Toute autre aurait fait ce que j'avais fait, se serait conduite comme moi : il faisait plus que de me le dire, il le pensait.[1637]

Ce discours indirect libre (« Toute autre […] comme moi ») possède la particularité d'être présenté comme itératif grâce aux verbes qui l'entourent (« justifiait », « faisait », « pensait »).

Enfin, le récit de Beauvais, à la fin des Malheurs de l'Amour, constitue un ensemble composite où l'on trouve à la fois du discours indirect (« Il me conta qu'il avait été joindre son maître à Francfort ; qu'il l'avait trouvé plongé dans la plus profonde tristesse ; qu'autorisé par ses longs services, il avait pris la liberté de lui en demander la cause plusieurs fois, et

---

[1634] p. 34.
[1635] p. 189.
[1636] p. 80.

longtemps sans succès ; qu'enfin Barbasan accablé de ses peines, n'avait pu se refuser la consolation de les lui dire »[1638]), du discours direct lorsque le domestique rapporte les paroles de son maître (« Que lui dirai-je, disait-il ? Que tandis qu'elle faisait tout pour moi je la trahissais d'une manière si indigne : m'en croira-t-elle, quand je lui protesterai que je l'ai toujours aimée ? »[1639]), du discours narrativisé (« Beauvais me répéta alors ce que je savais de la fille du geôlier »[1640]), et du discours indirect libre (« Beauvais, après plusieurs recherches inutiles, avait enfin découvert par hasard la femme chez qui j'avais logé »[1641]). Une grande partie de ce récit est cependant fait au discours indirect libre, ce qui le singularise dans l'œuvre de Mme de Tencin[1642]. Cette association de discours rompt la monotonie que pourrait produire un récit dont le lecteur connaît déjà certains éléments ; l'importance du discours indirect libre, grâce auquel les propos de Beauvais sont en quelque sorte validés par la narratrice, accroît l'illusion de vérité de ce récit.

Il arrive que Mme de Tencin passe du discours narrativisé au discours direct, dans le but de faire vivre le discours des personnages, mais aussi d'accroître l'illusion de vérité, en allant d'un discours dont le caractère concentré peut paraître déformant vers les paroles exactement prononcées par le personnage. Prenons l'exemple d'un passage des Mémoires du comte de Comminge, dans lequel le héros parle de Dom Gabriel :

> […] après m'avoir fait plusieurs questions sur ma fortune : Vous êtes amoureux, me dit-il. La mélancolie où je m'aperçois que vous êtes plongé vient

---

[1637] p. 123.
[1638] p. 146.
[1639] pp. 146-147.
[1640] p. 146.
[1641] *Ibid.*
[1642] Le premier paragraphe « Il me conta… » est au discours indirect ; le deuxième commence par une phrase au discours narrativisé puis se poursuit par du discours indirect (« il ajouta que… ») ; le troisième est d'abord au discours indirect libre (« Beauvais, après plusieurs recherches inutiles… ») jusqu'au discours direct rapportant les paroles de Barbasan (« Que lui dirais-je… ») ; les quatrième, cinquième, sixième et septième sont au discours indirect libre ; et le long huitième paragraphe, qui ne constitue qu'une seule phrase de trente-et-une lignes, est au discours indirect.

> de quelques peines de cœur ; dites-le-moi ; si je puis quelque chose pour vous, je m'y emploierai avec plaisir.[1643]

Citons un autre exemple tiré du Siège de Calais :

> Madame de Granson se présentait à son imagination avec tous ses charmes ; il se reprochait de n'y avoir pas été sensible ; il lui en demandait pardon. « Qu'ai-je donc fait jusqu'ici ? disait-il. Ah ! que je réparerai bien, par la vivacité de mes sentiments, le temps que j'ai perdu ! […] »[1644]

De tels propos tenus, malgré le verbe « dire », dans le for intérieur du personnage sont nombreux chez Mme de Tencin, comme ils l'étaient du reste chez Mme de Lafayette ; ils prennent parfois l'apparence d'une véritable délibération, comme c'est le cas par exemple dans ce passage du Siège de Calais :

> Est-il possible, disait-elle, que je ne doive les soins du comte de Canaple qu'à son indifférence ! Mais pourquoi vouloir m'en faire aimer ? Qui m'assure que je serais insensible ? Hélas ! le dépit que me cause son indifférence ne m'apprend que trop combien je suis faible ! loin de chercher à lui plaire, il faut au contraire éviter de le voir. Je suis humiliée de n'avoir pu le rendre sensible ; eh ! que ferais-je donc s'il m'inspirait des sentiments que je dusse me reprocher ?[1645]

Faire entendre au lecteur les pensées d'un personnage peut certes nous sembler fort artificiel, à nous qui avons lu le procès en démiurgie que fit Sartre à Mauriac, mais pour le lecteur de

---

[1643] p. 58.
[1644] p. 20.
[1645] p. 14. On trouve d'autres monologues délibératifs dans ce même récit pp. 21, 77, 91, 113, 178.

l'époque, n'était-ce pas au contraire une voix de plus qui assurait la cohérence de l'histoire, et, partant, l'illusion du récit ?

De tels discours sont moins sujets à caution lorsqu'ils émanent d'un narrateur autodiégétique, qui peut alors se remémorer ses propres pensées. Prenons un exemple dans Les Malheurs de l'Amour :

> Que faire ? Quel parti prendre ? Pouvais-je interdire à Barbasan la maison de mon père ? je n'en avais pas le droit. La morale des passions n'est pas austère : je conclus que je ne devais rien changer à ma conduite, et attendre pour m'inquiéter que j'eusse des raisons plus légitimes. Que savais-je ce qui pourrait m'arriver, et ce que la fortune me réservait ?[1646]

L'intérêt de telles délibérations réside aussi dans le dédoublement dialogique de la voix du personnage, qui débat avec lui-même (dédoublement qui vient s'ajouter à celui qui parcourt tout le roman-mémoires, et qui concerne l'énonciateur, à la fois narrateur et personnage). Son caractère y gagne en complexité et donc en vérité.

Nous venons d'examiner différents discours rapportés ; mais parfois un personnage achoppe sur la difficulté de s'exprimer. Il s'agit alors de rapporter des paroles qui disent l'impossibilité de dire.

## VI. La « rhétorique de l'indicible »

Cette expression est utilisée par Henri Coulet à propos des romans de Mme de Tencin, bien qu'il précise que le procédé fut employé avant elle par l'abbé Prévost[1647]. Alain Niderst, le

---

[1646] p. 51.
[1647] *Le Roman jusqu'à la Révolution, op. cit.,* p. 382.

reconnaissant également dans les La Princesse de Clèves, l'appelle le « silence hyperbolique »[1648]. Mme de Tencin emploie fréquemment ce procédé fondé sur le paradoxe, au sein d'un ouvrage littéraire, d'une langue trop pauvre pour exprimer ce que l'on veut dire. L'aporie du langage est la plupart du temps rendue par des semi-auxilaires modaux, éventuellement renforcés par le conditionnel présent qui procède alors à un second marquage modal, et associés à l'exclamation ou à la négation grammaticale ou lexicale :

> Je passai la nuit dans une agitation que je ne puis exprimer. Après avoir fait cent projets qui se détruisaient l'un l'autre, il me vint d'un coup dans la tête de brûler les papiers que j'avais entre les mains, et qui établissaient nos droits sur la Maison de Lussan.[1649]

> Je [Dom Gabriel] n'eus pas la force de la [Mme de Bénavidès] suivre, je restai dans un trouble que je ne puis exprimer ; je vis tout d'un coup ce que je n'avais pas voulu voir jusque-là, que j'étais amoureux de ma belle-sœur, et je crus voir qu'elle avait une passion dans le cœur.[1650]

> Quelle expression pourrait représenter ce qui se passait alors dans mon cœur ! Tout ce que l'amour le plus tendre, tout ce que la pitié, tout ce que le désespoir peuvent faire sentir, je l'éprouvai dans ce moment.[1651]

> Je ne puis vous dépeindre l'état où j'étais ; je m'attendrissais sur moi-même ; mon cœur sentait qu'il avait besoin d'aimer. Je me trouvais plus malheureux de renoncer à un état si doux, que je ne l'étais d'avoir été trahi.[1652]

---

[1648] *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal, op. cit.,* p. 181. Il cite notamment les passages suivants : « l'on ne peut exprimer la douleur qu'elle sentit » (*La Princesse de Clèves, op. cit.,* p. 109) ; « le trouble et l'embarras de Mme de Clèves étaient au-delà de tout ce que l'on peut s'imaginer » (*ibid.,* p. 220) ; « l'horreur qu'elle eut pour elle-même et pour M. de Nemours ne se peut représenter » (*ibid.,* p. 271).
[1649] *Mémoires du comte de Comminge,* pp. 29-30.
[1650] *Ibid.,* p. 76.
[1651] *Ibid.,* p. 93.
[1652] *Le Siège de Calais,* p. 49. M. de Châlons, narrateur intradiégétique, parle à son narrataire M. de Canaple.

Il me serait impossible de vous peindre l'état où je me trouvai après la lecture de cette lettre. La pitié et l'honneur auraient suffi seuls pour m'intéresser au sort de madame d'Arundel : jugez ce que l'amour le plus tendre et le mieux mérité me faisaient sentir.[1653]

La joie de ces deux personnes, après une si longue absence, après s'être donné l'un et l'autre tant de marques de tendresse, ne saurait s'exprimer. Mademoiselle de Mailly, autorisée par la présence de son père, disait à monsieur de Châlons des choses plus flatteuses qu'elle n'eût osé lui dire s'ils avaient été sans témoin. Pour lui, enivré de son bonheur, il ne lui tenait que des discours sans suite et sans liaison.[1654]

Je ne puis exprimer ce que je sentis dans ce moment ; la révolution qui se fit en moi, tous les torts que j'avais trouvés à ma mère, tout ce que mon père m'avait laissé penser, tout ce que sa conduite, à mon égard, avait eu de reprochable, tout cela disparut, et ne me laissa que le souvenir des tendresses qu'elle m'avait marquées dans mon enfance.[1655]

Ce que je ressentis, lorsque enfin je fus instruite de mon prétendu crime, ne se peut exprimer. Toutes mes douleurs passées étaient faibles au prix de celle-là ; on n'a point de courage contre un malheur de cette espèce, ou l'on serait peu sensible à l'honneur si on avait la force d'en faire usage.[1656]

Cidlé partit sous le prétexte d'aller chercher sa rançon, et je restai dans une confusion de pensées et de sentiments qu'il m'est impossible de vous représenter. Je me demandais ce que je voulais faire de mon amour pour une femme qui s'en était rendue si indigne. Je souhaitais qu'elle pût n'être pas si coupable ; et, contre toute sorte d'apparence, il y avait des moments où j'espérais, et j'en venais enfin à sentir que je serais heureux si j'étais encore

---

[1653] *Ibid.*, pp. 152-153. Milord d'Arundel, narrateur intradiégétique, s'adresse à son narrataire M. de Châlons.
[1654] *Ibid.*, p. 222-223.
[1655] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 76.
[1656] *Ibid.*, p. 140.

> aimé. Mais, disais-je, n'a-t-elle pas mis entre nous un obstacle invincible ? Cette idée, qui ranimait ma jalousie, me redonnait presque toute ma fureur.[1657]

La « rhétorique de l'indicible » peut également être le fruit d'une comparaison :

> J'étais pendant ce terrible récit, dans un état plus aisé à imaginer qu'à décrire. Fanchon, qui voyait par les changements de mon visage ce qui se passait en moi, congédia notre hôtesse ; et, pour me donner plus de liberté, renvoya aussi mon tuteur.[1658]

> Elle [Mlle de Joyeuse] sortit en prononçant ces paroles, et laissa le marquis de La Valette dans un état plus aisé à imaginer qu'à représenter. Madame du Paraclet, que mademoiselle de Joyeuse en avait priée, vint pour remettre quelque calme dans son esprit ; il ne fut de longtemps en état de lui répondre ; ses actions, ses discours se ressentaient du trouble de son âme : il voulait voir mademoiselle de Joyeuse ; il voulait lui parler encore une fois ; je ne lui demande, disait-il, que quelque délai ; je me soumettrai ensuite à tout ce qu'elle voudra m'ordonner.[1659]

L'inexprimable peut aussi être suggéré à la forme affirmative :

> Elle me quitta à ces paroles et me laissa dans l'état que vous pouvez juger. Plus j'aimais, plus je craignis de l'engager dans des démarches qui pouvaient intéresser sa gloire et son repos.[1660]

---

[1657] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 491.
[1658] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 79.
[1659] *Ibid.*, p. 121.
[1660] *Le Siège de Calais*, p. 43. M. de Châlons, narrateur intradiégétique, parle à son narrataire M. de Canaple.

> J'avais besoin de ce délai pour me remettre ; j'étais dans une confusion telle que vous pouvez vous la représenter. Je passai la nuit à étudier ce que je dirais à mon frère ; quoique sa conduite dût me promettre beaucoup d'indulgence, je mourais de honte de ce qu'il savait ma faiblesse […].[1661]

> J'attendis cet éclaircissement avec l'impatience et le trouble que vous pouvez vous figurer. Il s'agissait d'apprendre si un homme que j'aimais, et dont je me croyais aimée, était digne de ma tendresse ou de mon indignation. Quelle situation ![1662]

Ce procédé se rencontre toujours à une acmé du récit : le comte de Comminge vient de recevoir une lettre de son père lui intimant l'ordre de quitter Bagnières après un séjour de deux mois ; M. de Châlons se croit trahi par son amante Mlle de Mailly ; la mère de Pauline meurt ; Saint-Martin apprend que sa femme est séquestrée et tyrannisée par le duc de Lancastre ; etc. La prétendue aporie du langage met en évidence les répercussions de ces événements sur les personnages ; cette aporie n'est bien entendu qu'une figure que le langage, loin d'être déficient, permet bel et bien de construire : en disant qu'on ne peut pas dire, loin de se taire, on suggère le plus haut degré – de l'agitation, du trouble, de l'émotion, des sentiments…

Seules deux des occurrences que nous avons pu relever sont le fait d'un narrateur extradiégétique : l'une est énoncée par le narrateur anonyme du Siège de Calais, et l'autre par Pauline racontant l'histoire d'Eugénie[1663]. La proximité de l'auteur avec un narrateur extradiégétique anonyme a dû inciter Mme de Tencin à réduire au minimum un aveu d'impuissance langagière dans un tel cas de figure, de peur qu'on puisse la prendre au mot et penser son talent limité ; placer ces aveux dans la bouche ou sous la plume de narrateurs dûment identifiables présentait moins de risques.

---

[1661] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 441. Mlle de Glocester, narrateur intradiégétique, parle à sa narrataire la comtesse d'Herefort.
[1662] *Ibid.*, p. 447, *id.*
[1663] Il s'agit respectivement de celle qui est située pp. 222-223 du *Siège de Calais,* et de celle qui se trouve p. 121 des *Malheurs de l'Amour.*

Mais le plus important pour nous, c'est que ce procédé souligne, le plus souvent de façon implicite, le travail du co-énonciateur : là où le langage faillit, c'est à l'imagination du lecteur de prendre le relais. Faisant une partie du travail, imaginant ce que le narrateur se dit incapable de raconter ou de décrire, le lecteur entrera d'autant plus facilement dans l'illusion du récit, puisqu'il aura contribué à la construire. Du reste, le procédé peut se réaliser grâce à une périphrase verbale factitive suggérant ouvertement le travail du co-énonciateur :

> J'attendis toute la nuit, avec une impatience et un saisissement que je laisse à imaginer, le signal dont le commandeur et moi étions convenus : le jour vint sans que j'eusse rien appris.[1664]

Pour Alain Niderst, ce procédé ressortit, chez Mme de Lafayette, à une euphémisation généralisée de la prose – qui est certes une caractéristique de l'écriture classique – ; il va dans le même sens que la préférence que marque cet auteur pour les noms au détriment des verbes, l'utilisation d'un lexique abstrait, l'emploi d'adjectifs vagues et conventionnels, et, bien sûr, la litote et l'euphémisme : « Tout ce qu'il y a de trop fort, de trop ardent, est ainsi traité »[1665].

Chez Mme de Tencin, cela ne semble pas être le cas, tout simplement parce que dans les occurrences que nous avons relevées, le défaut du langage est démenti, dans un mouvement qui constitue un nouveau paradoxe, juste après avoir été énoncé. Si nous n'avons pas seulement cité les phrases où apparaît cette « rhétorique de l'indicible », mais aussi la ou les phrase(s) subséquente(s), c'est précisément pour qu'on puisse se rendre compte de la spécificité du procédé chez Mme de Tencin. Ainsi, par exemple, sitôt après avoir écrit qu'il ne pouvait exprimer l'agitation dans laquelle il avait passé la nuit, le comte de Comminge ajoute que celle-ci a consisté à faire « cent projets qui se détruisaient l'un l'autre »[1666] ; après avoir renoncé à exprimer son trouble, Dom Gabriel dit qu'il était fait de l'amour qu'il éprouvait pour sa belle-sœur ; après s'être exclamé sur la difficulté à trouver une expression rendant

---

[1664] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 75.
[1665] *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal, op. cit.,* pp. 180-181.
[1666] *Mémoires du comte de Comminge,* p. 30.

compte de ce qui se passait dans son cœur, Comminge précise qu'il s'agissait de l'union entre « l'amour le plus tendre »[1667], la pitié et le désespoir ; après avoir avoué son impuissance à décrire son état, M. de Châlons le dépeint comme un mélange d'« attendrissement sur lui-même »[1668] et de besoin d'amour ; etc.

Cette particularité du procédé chez Mme de Tencin, sa fréquence, ainsi que les mécanismes parodiques que nous avons déjà relevés dans le rapport intertextuel que ses œuvres entretiennent avec celles de Mme de Lafayette, pourraient nous conduire à voir dans cette « rhétorique de l'indicible » un autre détournement – le détournement de ce que Mme de Tencin aurait identifié comme un tic d'écriture de sa devancière. Toutefois, il est vrai qu'on retrouve ce procédé sous la plume de nombreux autres auteurs à la même époque, comme Courtilz de Sandras[1669], Robert Challe[1670], Mme de Gomez[1671], et, comme l'a fait remarquer Henri Coulet, surtout chez l'abbé Prévost. Chez ce dernier, on ne trouve pas seulement des expressions analogues à celles qu'on a relevées chez Mme de Tencin[1672], mais aussi de véritables développements métalinguistiques affirmant le défaut du langage, comme cette exclamation, dans Manon Lescaut : « Ah ! les expressions ne rendent jamais qu'à demi les sentiments du cœur »[1673], ou cette phrase de Cleveland : « Ici, j'aurais besoin d'un tour nouveau pour expliquer une des plus étranges situations où le cœur d'un homme se soit jamais trouvé »[1674], ou encore cet autre passage de la même œuvre : « Qu'on ne s'attende pas qu'en rapportant ce qui m'est arrivé j'entreprenne d'exprimer ce que j'ai senti. L'expression de la parole n'est qu'une invention de l'art : image infidèle, qui répondrait trop mal aux

---

[1667] *Ibid.*, p .93.
[1668] *Le Siège de Calais*, p. 49.
[1669] Par exemple : « […] je l'aimais de bonne foi, et comme l'on ne passe pas si aisément que l'on pense ni de l'amour à la haine ni de l'amour à l'indifférence, je m'en allai dans un désespoir plus aisé à s'imaginer qu'à décrire. » (*Mémoires de M. d'Artagnan, op. cit.,* p. 146).
[1670] Par exemple : « Elles étaient toutes deux dans un état plus facile à s'imaginer qu'à représenter » (*Les Illustres Françaises, op. cit.*, p. 398).
[1671] Par exemple : « L'étonnement de la triste Silvie est plus aisé à s'imaginer qu'à décrire » (« L'Amant rival et confident de lui-même », 1735, quatre-vingt-dix-septième des *Cent Nouvelles nouvelles, op. cit., in Nouvelles du XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 215).
[1672] Par exemple : « Le désordre de mon âme, en l'écoutant, ne saurait être exprimé » (*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut,* texte établi avec introduction et notes, relevé des variantes, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Raymond Picard, nouvelle édition revue et augmentée par Frédéric Deloffre, Paris, Dunod, collection Classiques Garnier, 1995, p. 44.)
[1673] *Ibid.*, p. 178.
[1674] *Op. cit.*, p. 586.

sentiments les plus vifs et les plus intimes de la nature »[1675]. Chez l'abbé Prévost, la « rhétorique de l'indicible » n'obéit plus du tout à la contrainte classique d'un texte euphémique devant se contenir dans les bornes rigides de bienséances qui interdisent toute manifestation émotive un peu trop appuyée ; elle traduit un constat opéré dans un tout autre domaine : le manque d'adéquation entre une langue considérée comme insuffisante et une nature complexe. On voit bien que pour l'abbé Prévost le langage est artificiel (c'est une « invention de l'art ») ; s'il est une « image » de la nature, alors cette image est inévitablement infidèle. L'inadaptation entre la langue et la nature conduit à une alternative : la résignation devant l'ineffable ou bien l'invention d'un langage nouveau fait pour un être nouveau – un être sensible. Si l'abbé Prévost choisit explicitement la première option, dans l'implicite il espère bien que le lecteur se rendra compte qu'il a réussi dans la voie ouverte par la seconde. Reste que le procédé du « silence hyperbolique » ou de la « rhétorique de l'indicible », s'il se manifeste par les mêmes phrases, recouvrent, chez lui et chez Mme de Lafayette, deux réalités littéraires complètement différentes.

Chez Mme de Tencin, il n'est plus retenue classique d'une émotion inconvenante et dangereuse, mais il n'est pas encore (même si cet adverbe n'est pas à prendre ici dans l'acception strictement chronologique d'une évolution de la prose romanesque, puisque Mme de Tencin et l'abbé Prévost sont d'exacts contemporains d'écriture) tension vers un langage nouveau fait pour un être humain nouveau. Formant cette transition plus conceptuelle que chronologique, et vraisemblablement sans intention nettement parodique, Mme de Tencin insiste, dans sa façon d'utiliser le procédé, sur une de ses dimensions : celle du travail du co-énonciateur. Grâce à la phrase où s'exerce la « rhétorique de l'indicible », elle amorce d'abord un appel à l'imagination du lecteur, censé combler l'insuffisance des moyens dont dispose le narrateur et invité à co-construire l'illusion dans laquelle il se plonge ; mais elle lui délivre ensuite le tableau qu'il était supposé peindre lui-même, lui donnant avec élégance et subtilité l'impression que c'est en effet lui qui l'a composé : on fait croire au lecteur que son imagination prend la relève du narrateur déficient, mais en réalité il est manipulé par l'auteur qui lui fournit, dans le cadre de ce qui relève d'une vaste prétérition, tous les ingrédients nécessaires pour imaginer cette scène aussi bien que les autres.

---

[1675] *Ibid.*, p. 388.

Dorat, dans l'introduction à sa Lettre du comte de Comminges[1676], développe une idée analogue à celles de l'abbé Prévost :

> Toutes les langues paraissent pauvres, lorsqu'il s'agit de donner à certains tableaux le degré de force qu'ils demandent ; et il en faudrait, pour ainsi dire, une particulière pour exprimer les grandes douleurs, les grands plaisirs, et toutes ces émotions profondes qui restent ensevelies dans le sanctuaire des âmes sensibles.[1677]

Passant de Mme de Tencin à un de ses imitateurs, la rhétorique de l'indicible évolue donc de la manipulation de l'illusion au commentaire métalinguistique.

D'autres passages des récits de Mme de Tencin relèvent de la prétérition au sens strict : le narrateur dit qu'il ne va pas dire, mais dit tout de même ; c'est le cas dans ce passage des Anecdotes, par exemple :

> Je ne vous dis point tout ce qui se passa en moi. Combien je me reprochais ma faiblesse, et combien j'avais peu de forces pour y résister ![1678]

La capacité du langage à dire le monde n'est pas ici mise en cause, comme elle ne l'est pas non plus dans les deux passages suivants, où la réserve du locuteur n'est pas opérée par la forme négative, mais par la modalité exclamative :

---

[1676] *Op. cit.*
[1677] *Collection complète des Œuvres de M. Dorat*, *op. cit.*, t. I, p. 28.
[1678] p. 478. C'est Saint-Martin, narrateur intradiégétique, qui s'exprime.

> Que vous dirai-je, ma chère sœur ? J'aimais, j'adorais Gaveston : je ne lui cachai rien de ce que je pensais ; et, loin d'avoir des remords, je m'applaudissais de ma franchise.[1679]

> Gaveston était l'homme de la cour le mieux fait et le plus à la mode : que de raisons pour éveiller la coquetterie de madame Sterling ! il était à peu près dans les mêmes dispositions qu'elle ; d'ailleurs, la singularité de l'aventure le piquait. Que vous dirai-je ? ils manquèrent à ce qu'ils devaient à l'amitié et à l'amour ; et, comme ils avaient l'un et l'autre intérêt à cacher leur perfidie, mon frère obtint sa grâce et fut reçu à l'ordinaire.[1680]

On voit dans ces exemples que la prétérition est une façon d'en appeler provisoirement à l'imagination de l'interlocuteur ou du lecteur, dont l'attention est appelée, pour lui fournir ensuite les détails qu'il a cru devoir reconstituer par lui-même.

D'autres figures peuvent aussi contribuer à construire l'illusion.

## VII. Quelques autres figures illusionnistes

La figure de l'épanorthose peut permettre au narrateur de gommer son omniscience ; en voici un exemple, tiré du Siège de Calais :

---

[1679] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* p. 439. C'est Mlle de Glocester, narrateur intradiégétique, qui parle.
[1680] *Ibid.*, p. 446, *id.*

> Madame de Granson ne s'aperçut pas d'abord de l'indifférence dont on payait ses soins ; ou, si elle s'en aperçut, elle l'attribua à l'état où était monsieur de Granson […].[1681]

Ici le narrateur, qui dans l'ensemble du récit est omniscient, ne semble pas vraiment pouvoir pénétrer à l'intérieur de la conscience de ses personnages, puisqu'en évoquant les pensées de Mme de Granson il se corrige en émettant une hypothèse ; ainsi le lecteur n'a pas l'impression d'être manipulé par un narrateur qui sait tout ; Mme de Tencin tente ainsi de rapprocher narrateur et lecteur.

Les maladresses syntaxiques ou lexicales tendent à attester l'authenticité d'un document qui serait un non-texte, en évacuant l'obligation de littérarité. On peut citer, par exemple, ce passage, extrait des Malheurs de l'Amour :

> Un jour, que malgré la vue d'une mort prochaine, je ne puis encore me rappeler qu'avec douleur, je sortis pour aller à l'église. M. de Barbasan y vint un moment après moi : je crus m'apercevoir qu'il avait l'air distrait, et quelque nouvelle inquiétude.[1682]

Le segment « et quelque nouvelle inquiétude » forme une sorte d'hyperbate, à la fonction problématique. La tournure ne peut qu'être elliptique ; le plus probable, c'est qu'elle signifie : *et qu'il avait quelque nouvelle inquiétude. L'ellipse porterait donc sur le verbe « avoir », et serait agrammaticale puisque auparavant ce verbe n'est pas utilisé absolument, mais dans le cadre de la locution verbale « avoir l'air » qui désémantise « avoir » ; il est difficile de le resémantiser ensuite.

---

[1681] *Le Siège de Calais,* p. 72.
[1682] p. 135. C'est Hippolyte, narrateur intradiégétique, qui raconte.

On peut également relever ce passage, qui rapporte les propos du président d'Hacqueville au discours direct :

> […] j'aurais dû vous affranchir du malheur de vivre avec un mari que vous n'avez pu aimer, et qui vous a mise en droit de le haïr. Innocente ou coupable, les offenses que je vous ai faites sont de celles que l'on ne pardonne pas.[1683]

Les deux épithètes détachées « [i]nnocente ou coupable » ne se rapportent pas au sujet de la proposition principale, « les offenses », mais à l'objet de la proposition relative, expansion de ce nom, « vous » : on reconnaît ici la figure de l'anacoluthe.

D'autres maladresses sont d'ordre lexical, et concernent par exemple des répétitions :

> Il vint souper comme à son ordinaire ; si j'avais pu douter qu'il avait vu Barbasan à mes genoux, son air et sa contenance m'en auraient fait douter […].[1684]

Certes, à la seconde occurrence le verbe « douter » est à la forme pronominale, mais la répétition de ce verbe dans la même phrase est plutôt maladroite.

Plus loin dans le récit, au début de l'histoire d'Eugénie, c'est l'adjectif « considérable » qui se trouve ainsi répété :

> Une affaire assez considérable obligea madame de Polignac d'aller à Paris, dans le temps que les fêtes du mariage du roi y attiraient tout ce qu'il y avait de plus considérable en France.[1685]

---

[1683] *Les Malheurs de l'Amour,* p. 142.
[1684] *Ibid.,* p. 57.

Cette redondance est encore soulignée par l'emploi, par deux fois, de ce même adjectif deux pages auparavant, dans les deux premiers paragraphes de la seconde partie :

> Eugénie fut amenée à l'abbaye du Paraclet à l'âge de six ans sous le nom de mademoiselle d'Essei ; une espèce de gouvernante qui la conduisait, pria madame de la Rochefoucault, abbesse de cette maison, de se charger de l'éducation de cette jeune enfant : elle lui remit pour cela une somme assez considérable.[1686]

> Mademoiselle de Magnelais attendait une fortune considérable, et la pauvre mademoiselle d'Essei, au contraire, n'avait que le choix de cette demeure, ou de quelque autre de cette espèce.[1687]

Si ces répétitions visent à souligner la maladresse de Pauline narratrice extradiégétique, elles peuvent également entretenir un rapport intertextuel avec les hyperboles dont Mme de Lafayette était friande ; la redondance du même terme hyperbolique prend alors une allure parodique[1688].

Dans Le Siège de Calais, milord d'Arundel, en tant que narrateur intradiégétique, mêle répétition lexicale et tournure peu élégante :

> Je n'imaginai d'abord, pour obtenir cet éclaircissement, aucun moyen où il ne se présentât des monstres de difficultés. Enfin, après avoir bien examiné ce qui pouvait être susceptible de quelque possibilité, je trouvai que je n'avais rien de

---

[1685] p. 89.
[1686] p. 87.
[1687] *Ibid.*
[1688] Dans *La Princesse de Clèves,* on trouve huit fois l'adjectif « considérable » et quatre fois l'adverbe dérivé « considérablement », mais pas de façon aussi rapprochée.

> mieux à faire que de m'introduire dans le couvent. Les difficultés de l'entreprise ne m'arrêtèrent point.[1689]

Non seulement le substantif « difficultés » est répété de façon très rapprochée, mais la formule « ce qui pouvait être susceptible de quelque possibilité » manque pour le moins de grâce.

Dans le même récit, des maladresses analogues ne reçoivent pas l'excuse du masque devant transformer le roman en document authentique comme c'est le cas pour Les Malheurs de l'Amour ni celle d'un narrateur intradiégétique n'ayant aucune raison d'être un styliste, puisqu'elles sont le fait du narrateur extradiégétique anonyme. Elles sont cependant fort rares ; nous avons pu en relever deux, qui ne sont pas très éloignées l'une de l'autre ; la première porte sur la répétition du substantif « consolation » :

> Le départ de mademoiselle de Mailly eût été une consolation pour madame de Granson, elle n'eût pas même voulu avoir un malheur commun avec elle : mais la fortune lui refusa cette faible consolation.[1690]

La seconde concerne la répétition du verbe « résoudre » ; c'est un polyptote qui associe dans la même phrase la troisième personne du passé simple de ce verbe à la forme pronominale et son participe passé :

> Il se résolut enfin à savoir ce que milord d'Arundel avait à lui dire, à régler sur cela ses démarches ; bien résolu, quoi qu'il pût apprendre, de cacher avec soin qu'il avait été aimé.[1691]

---

[1689] p. 138.
[1690] p. 103.
[1691] p. 111.

D’autres répétitions relèvent non d’une maladresse ni d’un désir d’évacuer la littérarité du texte, mais d’une intention stylistique, comme celle-ci, dans Les Malheurs de l’Amour :

> Mais quel changement produisit en moi ce oui terrible, ce oui qui me séparait pour jamais de ce que j’aimais ! Que devins-je, grand Dieu ! quand je me vis dans ce lit que mon mari allait partager avec moi : toutes mes idées furent bouleversées.[1692]

La répétition de l’adverbe « oui » en connotation autonymique, précédé de l’adjectif démonstratif « ce », se prolonge significativement dans l’écho que fait résonner le groupe nominal « ce lit », grâce au même déterminant et à l’assonance en [i] (qui parcourt toute la phrase : « produisit », « oui », « terrible », « oui », « qui », « vis », « lit », « mari », « idées ») : elle traduit de façon presque triviale la brutalité du passage de l’autel à l’acte sexuel, et souligne l’horreur qu’éprouve Pauline pour celui-ci, posant un jalon narratif qui prépare les refus de l’héroïne à son mari.

On sait que les Anecdotes de la Cour et du Règne d’Édouard II, Roi d’Angleterre ont eu deux auteurs différents ; voyons à présent si leur style se ressemblait et si Mme de Beaumont mettait aussi bien que Mme de Tencin son style au service de l’illusion.

## VIII. Les styles de Mmes de Tencin et de Beaumont

[1692] p. 124.

Commençons par une brève revue des critiques comparant le style des deux auteurs à l'époque de la parution des Anecdotes ou peu après. Grimm n'aimait pas ce récit, dont il blâmait le manque de couleur locale et la pauvreté de l'invention ; lorsqu'il cite l'« Avertissement de l'éditeur », qui précise que « Madame E[lie] D[e] B[eaumont], auteur des Lettres du Marquis de Roselle, a bien voulu se charger de finir l'ouvrage, sans avoir d'autre guide dans ce travail que l'histoire d'Angleterre et sa propre imagination »[1693], il raille :

> On pourrait ajouter qu'elle n'a guère eu besoin du premier de ces guides, et qu'elle a bien ménagé l'autre. Il n'y a rien dans ces anecdotes qui distingue les mœurs de la cour d'Édouard, des mœurs de toutes les cours et de tous les siècles. L'intrigue qui y domine est triste et froide, et si l'on y aperçoit quelques détails qui sembleraient susceptibles d'un plus grand intérêt, ces détails manquent de force et de développement.[1694]

Une seule chose rachète la partie rédigée par Mme de Beaumont, selon Grimm, c'est son style :

> Ce n'est que par la grâce et par la simplicité du style que cet ouvrage peut paraître digne de la réputation de Mme de Tencin ; et sur ce point on ne saurait refuser à Mme de Beaumont le mérite d'avoir assez bien suivi son modèle.[1695]

Selon Étienne, le second auteur s'est si bien acquitté de sa tâche qu'on ne trouve dans l'ouvrage aucune solution de continuité :

---

[1693] *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre,* Paris, Pissot, 1776, 5e page (non paginée), cf. *supra* p. 15.
[1694] *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.*, t. XI [1879], mars 1776, p. 227.
[1695] *Ibid.*

> Ce n'est point une chose facile de reprendre le fil d'une composition au secret de laquelle le premier auteur n'a point initié celui qui la continue, d'imiter si parfaitement sa manière et son style que l'œil le plus exercé n'en puisse y apercevoir aucune différence. Madame Élie de Beaumont a complètement vaincu cette difficulté.[1696]

Pierre-Maurice Masson pense également qu'on ne voit pas la différence entre les deux parties écrites par Mme de Tencin et celle qui fut rédigée par Mme de Beaumont, mais c'est parce que, selon lui, elles se valent dans la médiocrité :

> Cette pâleur informe du récit a permis à Mme de Beaumont d'écrire la troisième partie des Anecdotes de la Cour d'Édouard II, sans qu'une lecture rapide laisse percevoir la soudure : c'est en apparence le même style déteint et lessivé.[1697]

Si Laharpe apprécie l'ouvrage, il juge cependant le style de Mme de Beaumont nettement inférieur à celui de Mme de Tencin :

> Il y a de l'intérêt dans les caractères et les situations de ce roman ; les deux premières parties sont écrites avec élégance, et l'on y trouve avec plaisir ces détails de passion et d'amour dont les femmes parlent toujours avec une sorte de charme qui passe de leur âme dans leur style. La troisième partie n'est pas à beaucoup près aussi bien écrite, on sent que c'est une main tout à fait différente ; mais les caractères annoncés dans la première partie sont soutenus dans la troisième, et les événements se dénouent à peu près aussi bien qu'il était possible en travaillant sur un plan donné.[1698]

---

[1696] « Notice », *in Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines, op. cit.*, p. lxxxi.
[1697] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Madame de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 148. Cf. *supra* p. 82.
[1698] *Correspondance littéraire, op. cit.*, p. 296.

En Mme de Beaumont l'alambic permettant la transmutation de l'âme féminine dans le style ne fonctionnait donc pas…

Le style de Mme de Beaumont paraît en fait assez proche de celui de Mme de Tencin. En général, la même apparence classique les unit, c'est sans doute cela qui fait penser à Pierre-Maurice Masson qu'ils manquent d'éclat. Mais on peut relever quelques différences significatives. On a vu[1699] que chez Mme de Tencin le présent fait parfois irruption dans un récit au passé, mais seulement dans des descriptions ou des portraits ; un des tics d'écriture de Mme de Beaumont, c'est le passage d'une narration au passé à une narration au présent, et vice versa. Citons par exemple ce passage, situé au début de la troisième partie :

> Isabelle, moins capable encore d'aucun sentiment profond et délicat, ne voulait qu'étendre ses conquêtes. Le duc de Lancastre, si fort au-dessus du comte de Cornouailles par son nom et par son rang, lui paraissait mériter plus d'attention, et sous cet aspect flattait davantage la vanité de sa coquetterie. Gaveston, qui s'en était aperçu, en était ulcéré, et fut charmé de trouver l'occasion d'abaisser le duc, en ne paraissant agir que par les motifs les plus nobles de la justice et de la bonté. Il assure Saint-Martin de sa protection et de son zèle ; il laisse Glocester près de lui ; il vole faire les recherches les plus exactes sur cette affreuse aventure ; à force de soins, il découvre Mme Ilde : cette malheureuse femme, plongée dans la misère, et cachée dans le réduit le plus obscur pour éviter la colère du duc de Lancastre, lui apprend que c'est mademoiselle de Lancastre qui a causé tous ces crimes et tous ces malheurs, outrée de jalousie de l'amour de Saint-Martin pour mademoiselle de Lascy : amour dont elle n'avait eu d'abord que de légers soupçons, qui ne s'étaient que trop réalisés dans le temps de la maladie de cette infortunée. Elle avait, à prix d'argent, gagné le perfide Jain : il était son espion ; c'est de lui qu'elle sut, et la fuite, et le mariage, et le projet d'aller en France.[1700]

Le recours au présent de l'indicatif vise à insister sur la rapidité avec laquelle les actions ainsi racontées s'enchaînent. Il est concomitant avec l'utilisation de l'asyndète et la juxtaposition

---

[1699] Cf. *supra* p. 345.

de brèves propositions indépendantes. Il permet au lecteur de mieux visualiser la scène et contribue ainsi à la production de l'illusion[1701]. On revient à une narration au passé par le biais du discours rapporté de Mme Ilde, qui commence dans le passage cité ci-dessus. On peut également remarquer de telles alternances dans l'ouvrage le plus connu de Mme de Beaumont, les Lettres du Marquis de Roselle[1702] ; le présent est toujours sollicité dans le cas de scènes vives.

Mme de Beaumont emploie volontiers, lorsqu'elle raconte de telles scènes au présent, le verbe « voler » dans le sens d'« aller vite » : on en a un exemple dans le passage cité ci-dessus (« il [Gaveston] vole faire les recherches les plus exactes ») ; on le retrouve dans : « mademoiselle de Glocester […] ne vit pas de bonheur plus grand que de voler au secours de madame de Saint-Martin. Elle communique son empressement à sa tante […] »[1703], dans : « Il [Glocester] vole vers Édouard »[1704], et dans : « Pembrocke s'habille, prend ses armes, ordonne à ses gens de le suivre, et vole à Warwick »[1705]. On retrouve, de même, l'utilisation de ce verbe dans les Lettres du Marquis de Roselle, par exemple : « je vole à toi »[1706], ou encore cette version plus pompeusement imagée : le marquis « est arrivé sur les ailes de l'amour »[1707]. Mme de Tencin emploie également ce verbe dans ce sens (« Je volai à ce carrosse », écrit le comte de Comminge[1708] ; Canaple, lui aussi « vola à la tête des chevaux »[1709] ; « je volai à Calais », dit M. de Châlons[1710]), mais moins souvent et jamais au présent.

Mme de Beaumont affectionne également l'antéposition de deux adjectifs épithètes avant le substantif auxquels ils se rapportent, comme « [c]ette

---

[1700] pp. 493-494..
[1701] On retrouve des alternances passé / présent de valeur identique pp. 499, 505, 524, 527.
[1702] Londres et Paris, Louis Cellot, 1764. Par exemple dans les lettres LXVII (t. I, p. 244) et XCVI (t. II, p. 24).
[1703] p. 499.
[1704] p. 505.
[1705] p. 524.
[1706] t. I, p. 33. Le marquis s'adresse à Léonor.
[1707] t. II, p. 193. C'est Mme de Beaumont qui souligne.
[1708] *Mémoires du comte de Comminge*, p. 38.
[1709] *Le Siège de Calais*, p. 34.
[1710] *Ibid.*, p. 40.

> sensible et généreuse personne »[1711], « sa tendre et sensible épouse »[1712], « ma chère et malheureuse sœur »[1713].

On a dit que les styles de Mmes de Tencin et de Beaumont se ressemblaient par l'impression de classicisme qui en ressort. Mais elle est parfois gommée, voire anéantie, chez cette dernière, par une écriture larmoyante, où la sensibilité est rendue par des effets appuyés que Mme de Tencin sait éviter. On peut citer la scène où Pembrocke prie Mme de Surrey d'offrir sa main à Mme de Cornouailles ; en voici un extrait représentatif :

> Elle ne l'aimait [Gaveston] plus ! Eh ! comment eût-elle pu l'aimer encore ?… Il n'a que trop mérité de perdre un cœur comme le sien. La vertueuse femme ! quelle âme ! quelle force ! elle ne l'aimait plus ! c'est un point bien important pour mon cœur ; mais, hélas !… mais, ce n'est pas assez. Grand Dieu !… m'aimera-t-elle ? Ses pleurs redoublèrent ; sa tête, appuyée sur les genoux de madame de Surrey, dont il tenait les mains entre les siennes, marquait par des mouvements vifs et involontaires toute l'agitation de son âme. Ses pleurs coulaient en abondance ; il répétait d'une voix étouffée : M'aimera-t-elle ?[1714]

On est proche ici du style d'un Dorat ou d'un Baculard. La scénographie de la sensibilité, maîtrisée chez Mme de Tencin, se transforme en une débauche d'exclamations, d'interrogations, de suspensions, de répétitions… En outre, la scène est fort longue, et se prolonge encore par l'entrevue de Pembrocke avec Mme de Cornouailles[1715]. Si Mme de Beaumont réoriente la structure du récit et la caractérisation des personnages de Mme de Tencin dans le sens d'une plus franche fidélité à Mme de Lafayette, comme on l'a vu[1716], d'un point de vue stylistique elle s'en écarte parfois clairement.

---

[1711] p. 505.
[1712] p. 509.
[1713] p. 515.
[1714] p. 531.
[1715] La demande de Pembrocke puis la réponse de Mme de Cornouailles s'étendent sur près de neuf grandes pages de l'édition Garnier (pp. 530-538).
[1716] Cf. *supra* pp. 234-235.

Sa prédilection pour certains adjectifs concourt également à cette écriture « sombre » qui transforme la sensibilité en sensiblerie : c'est ainsi qu'apparaît dix-huit fois l'adjectif « affreux » dans la seule partie qu'elle a rédigée, tandis qu'on ne le trouve qu'une fois dans les deux parties écrites par Mme de Tencin. Des adjectifs de sens proche comme « infortuné », « funeste », « horrible » ou « odieux » sont, eux aussi, souvent employés par Mme de Beaumont.

Il en va de même de sa propension aux superlatifs, qui reflète le goût pour l'hyperbole de cette littérature. Même si l'écriture de Mme de Tencin n'en est pas exempte, en particulier dans les portraits, comme nous l'avons vu[1717], on peut dire que celle de Mme de Beaumont en abuse : si l'on trouve vingt-et-un superlatifs dans les deux parties écrites par Mme de Tencin, on en rencontre soixante-neuf dans la seule partie rédigée par Mme de Beaumont, soit, en moyenne, 1,5 par page !

L'autre caractéristique de cette littérature « sombre », c'est son penchant outrancièrement moralisateur ; les longues digressions sentencieuses de Mme de Beaumont, qu'on ne trouve jamais chez Mme de Tencin, vont dans ce sens. En faisant au cours du récit une sorte de dissertation théorique sur l'ambition et la simplicité[1718], elle en rompt le fil et met l'illusion en péril. Dans les Lettres du Marquis de Roselle, la lettre XCVII est, de la même façon, une véritable dissertation sur l'éducation des enfants, qui ralentit considérablement l'action – d'autant qu'elle s'étend sur plus d'une trentaine de pages[1719] ; dans ce roman épistolaire, on entend plus là la voix d'un auteur moralisant que celle d'un personnage écrivant à un autre personnage. Ce développement reprend d'ailleurs à la lettre CIII[1720]. Le dernier paragraphe des Anecdotes se présente également comme un épilogue moralisateur, qui fait suite à un premier épilogue, de nature historique, qu'on a déjà signalé[1721] :

---

[1717] Cf. *supra* pp. 290 sqq.
[1718] p. 524. Cf. *supra* pp. 270-271.
[1719] t. II, pp. 27-60.
[1720] t. II, pp. 72-95.
[1721] Cf. *supra* p. 163.

> Tel fut enfin pour eux le pouvoir de la raison, de la sagesse, de la vertu et de la constante amitié, que, malgré les infortunes affreuses et accablantes de madame de Cornouailles, malgré la passion toujours malheureuse de M. de Pembrocke, l'un et l'autre, sans faiblesse comme sans remords, passèrent une vie douce dans les temps les plus orageux, et parvinrent au seul bonheur qu'on puisse espérer dans la dernière vieillesse, celui du témoignage d'une âme pure, de la considération de ses proches et des douceurs d'un attachement inaltérable.[1722]

Il est peu probable que Mme de Tencin eût ainsi achevé son récit, sous le signe éclatant d'une vertu qu'aucun recul ne vient troubler. En terminant ainsi les Anecdotes, Mme de Beaumont les ravale au rang d'exemplum destiné à illustrer la leçon qu'elle inflige à ses lecteurs.

Martin Hall fait remarquer que, contrairement à Mme de Tencin, Mme de Beaumont a acquis la « réputation d'une femme à l'esprit élevé et dévote »[1723]. Il cite le numéro de mai 1786 du Mercure de France, dans lequel se trouve un compte rendu des Lettres du marquis de Roselle, qui « consacre ses cinq dernières pages » à un « panégyrique de Beaumont, insistant sur ses qualités de ménagère, son altruisme et son abnégation »[1724]. Des expressions telles que « immoler ses goûts », « renoncer à ses volontés », « s'offrir comme victime » y sont utilisées pour caractériser Mme de Beaumont[1725]. Il n'est donc pas étonnant que cet auteur mette en particulier en accusation la passion féminine en la personne de Mlle de Glocester, au prix d'une contradiction avec les deux premières parties. Selon Mme de Tencin, Mlle de Glocester est en effet très consciente des défauts de Gaveston quand elle l'épouse ; elle le sait négligent et volage ; or Mme de Beaumont nie cela lorsqu'elle fait dire à Mme de Cornouailles qu'elle a été « [é]clairée trop tard sur l'objet de [s]a tendresse »[1726] : c'est que le second auteur souhaite conformer son récit au topos de l'illumination soudaine de l'héroïne qu'une passion aveuglait mais que l'amour vient de quitter. Cela lui permet de jeter cette dernière dans les affres de la culpabilité. « En expliquant pourquoi elle rejette l'offre de mariage de Pembrocke, Mme de

---

[1722] p. 540.
[1723] *A « reputation as a high-minded and devout woman »* (« Re-writing *La Princesse de Clèves :* the *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II* », art. cité, p. 147.)
[1724] *« The* Mercure de France […] *devotes the last five pages of the review to an encomium of Beaumont, stressing her domestic virtues, altruism and self-abnegation. » (Ibid.)*
[1725] *Mercure de France,* mai 1786, p. 37.

Cornouailles revient sur les conséquences socialement désastreuses d'être la veuve de Gaveston »[1727]. Cette propension moralisatrice et anti-féministe entre parfois en contradiction avec la réorientation lafayettienne que Mme de Beaumont fait subir au récit commencé par Mme de Tencin – et cette fois pas seulement en ce qui concerne le style –, simplifiant à l'excès les complexités de La Princesse de Clèves. Martin Hall affirme ainsi que lorsque la princesse rejette Nemours à la fin du roman de Mme de Lafayette, celle-ci ne ressent aucune culpabilité, contrairement à Mme de Cornouailles qui, sous la plume de Mme de Beaumont, s'écrie : « je dois expier mes anciennes erreurs, il est juste »[1728] : erreur de s'être abandonné à sa passion ; erreur d'avoir troublé l'ordre social par une mésalliance. « Alors que l'entretien dans La Princesse de Clèves se caractérise par l'hésitation et l'ambiguïté, le texte de Beaumont offre un schéma bien plus simple grâce à l'exposé du mobile et de la décision »[1729] ; la stabilité de la société est restaurée grâce à l'abnégation de Mme de Cornouailles.

Martin Hall observe que l'intrigue fondamentale des Anecdotes, telle que la conçoit et la refaçonne Mme de Beaumont – « un désordre ayant pour origine une passion aberrante, l'illumination venant avec le désamour, et menant à la restauration de l'ordre social »[1730] – est également celle des Lettres du Marquis de Roselle, à la différence – notable – que dans ce roman épistolaire, c'est la passion masculine qui menace l'ordre de la société, n'encourant pas un blâme aussi ferme que la passion féminine dans les Anecdotes :

> Le conservatisme de Beaumont apparaît ainsi lié à l'identité sexuelle. On permet à l'aberration masculine de trouver une solution dans le mariage, la

---

[1726] p. 529.

[1727] *« In explaining her rejection of Pembroke's offer of marriage, Mme de Cornouailles returns to the disastrous social consequences of being Gaveston's widow. » (*(« Re-writing *La Princesse de Clèves :* the *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II* », art. cité, p. 154.)

[1728] p. 537.

[1729] *« Where the interview in* La Princesse de Clèves *is marked by tentativeness and ambiguity, the Beaumont text offers a much simpler mapping out of motive and decision. »* (« Re-writing *La Princesse de Clèves :* the *Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II* », art. cité, p. 154.)

[1730] *« disorder brought about by aberrant passion, enlightenment coming with* désamour, *and leading to restoration of social order »* (*ibid.*, p. 155.)

> procréation et le bonheur familial, mais l'aberration féminine requiert apparemment une rédemption par l'abnégation et la renonciation.[1731]

C'est ainsi que Mme de Beaumont fait parvenir le récit à une fin moralisatrice :

> [Sa continuation] repose sur des suppositions concernant l'affectivité féminine qui ne sont pas seulement conservatrices, à l'aune du dix-huitième siècle, mais distinctement misogynes. L'accent porté sur le caractère dangereux de la passion féminine, la mise en évidence de ses effets sociaux perturbateurs, et la rédemption de la veuve grâce à la renonciation et l'expiation évoquent des attitudes de suspicion envers les filles d'Ève qu'on pourrait retrouver de l'église médiévale jusqu'aux critiques les plus réactionnaires du roman du dix-huitième siècle.[1732]

Mais, toujours d'après Martin Hall, une autre lecture de la fin est possible :

> Si la notion de sacrifice est abandonnée, les contradictions apparentes de la continuation sont en grande partie résolues. Le veuvage de l'héroïne peut ne plus être pensé en termes d'expiation. Il a plus de sens si on le considère comme une prise en main de sa propre destinée. […]. L'ordre est restauré […] [mais] c'est un ordre créé par l'héroïne, une mise en ordre de son propre monde, qui forme un contraste avec le monde agité de la cour et de la politique. Finalement, c'est un ordre qui est fondé, de façon tacite, sur le refus du couple hétérosexuel comme accomplissement de la vie d'une femme.[1733]

---

[1731] *« Beaumont's conservatism thus appears distinctly 'gender-biased'. Male aberration is allowed resolution in marriage, procreation and family happiness, but female aberration seemingly requires redemption through abnegation and renunciation. » (ibid.)*

[1732] *« […] [Her completion] rests upon assumptions about female affectivity which are not simply conservative, in eighteenth-century terms, but distinctly misogynistic. The insistence on female passion as dangerous, the emphasis on its disruptive social effects, and the redemption of the widow through renunciation and expiation evoke attitudes of suspicion towards the daughters of Eve which can be traced from the medieval church to the more reactionary critics of the novel in the eighteenth century. »* (*Ibid.*, p. 156.)

[1733] *« If the notion of sacrifice is jettisoned, the apparent inconsistencies of the completion are largely resolved. The heroine's widowhood need no longer be thought as expiation. It makes better sense in terms of working out of her own destiny […] Order is restored […] [but] it is an order created by the heroine, an ordering of her own*

Aussi séduisante que soit cette lecture alternative, elle paraît tout de même quelque peu forcée, dans la mesure où elle se fonde sur une hypothèse de départ assez difficile à admettre – la négation de la notion de sacrifice. Le rejet de Pembrocke n'est, dans le récit de Mme de Beaumont, absolument pas présenté comme épanouissant ni comme un moyen pour Mme de Cornouailles de s'affirmer, mais bel et bien comme le geste résigné d'une femme qui doit expier les fautes qu'elle a commises. Quant au « refus du couple hétérosexuel comme accomplissement de la vie d'une femme », il s'agit là d'une interprétation qui a toutes les apparences de l'anachronisme. Nous pensons au contraire que la première lecture de Martin Hall – celle qui occupe du reste la quasi-totalité de son article, avant ce dernier revirement – explique même pourquoi Mme de Beaumont a accepté d'achever les Anecdotes. Car il faut se poser cette question : pourquoi une femme qui a connu la célébrité avec les Lettres du Marquis de Roselle, et dont les gazettes vantent la respectabilité, accepte-t-elle, après un silence de huit ans, de reprendre la plume pour terminer le récit d'un auteur à la réputation sulfureuse, mort depuis près de trente ans – et qui plus est, un récit dont le genre démodé transparaît dans le titre, comme on l'a vu[1734], laissé quasiment inchangé ? Que n'a-t-elle écrit un nouveau roman dont elle eût été le seul auteur ? La célébrité de Mme de Tencin – intacte, à cette époque, comme le montre la première édition en 1786 de ses œuvres complètes – sur laquelle Mme de Beaumont aurait voulu capitaliser paraît être une fausse piste ; elle n'avait pas besoin d'associer un nom au sien. Non, il semble bien que le projet de Mme de Beaumont a été non seulement de moraliser ce récit, mais de le rendre moralisateur ; en partant du manuscrit de la « scélérate chanoinesse », d'en renverser le vice latent, pour en faire un ouvrage destiné à l'édification des jeunes filles, dont elle fait grand cas[1735].

Ce projet reflète aussi les préoccupations d'une époque qui n'est déjà plus celle de sa devancière : Mme de Beaumont publie les Anecdotes en 1776, à un moment où les récits de Mme de Tencin sont relus avec le filtre que le drame de Baculard a placé devant eux, l'année

---

*world, which stands contrasted to the turbulent world of court and politics. Finally, it is an order which rests, tacitly, on the refusal of the heterosexual couple as the fulfilment of a woman's life. »* (*Ibid.*, p. 157.)

[1734] Cf. *supra* pp. 76 et 165.

[1735] C'est le sujet de la « dissertation morale » qu'elle développe aux lettres XCVII et CIII de son roman épistolaire.

même où Dorat publie sa Lettre du comte de Comminges[1736]. Comme on l'a vu[1737], l'œuvre de Mme de Tencin, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, dégénère en donnant naissance à de nombreux ouvrages médiocres qui en caricaturent grossièrement les traits. D'abord avec la littérature « sombre » de Baculard, puis avec le drame bourgeois, l'incitation à la vertu fait une entrée triomphale en littérature ; contrairement aux protestations des romanciers du début du siècle, elle n'est plus traitée sur le mode de l'alibi. Elle s'accompagne de vibrantes effusions verbales, de déclamations interminables, d'un appel constant au pathétique : ce qui est étonnant, c'est que Mme de Beaumont ait su faire preuve d'autant de réserve, ait résisté avec autant de succès à la tentation d'écrire selon la mode de son époque et en suivant son propre penchant ; en dehors des quelques errements que nous venons de constater, elle réussit à peu près à borner son style dans les limites de ce qui était acceptable du temps de Mme de Tencin. C'est que pour que son projet fût réussi, il ne fallait pas que la couture du texte se vît ; la transition entre les parties de Mme de Tencin et la sienne devait être la plus camouflée possible ; la réorientation qu'elle fait subir au texte est en effet discrète.

Elle n'hésite pas, cependant, lorsque l'occasion lui en est donnée, de reprendre et de poursuivre un épisode qui peut s'apparenter au roman noir : comme nous l'avons signalé[1738], la tentative d'assassinat de Saint-Martin commandité par Mlle de Lancastre est racontée une nouvelle fois par Mme Ilde, et connaît un prolongement sanglant et fatal lorsque la plaie se rouvre ; alors, Mme de Beaumont n'épargne aucun détail au lecteur ; Mme de Saint-Martin retrouve son mari blessé :

> Les mouvements qu'il éprouva dans cet instant furent si vifs, que la plaie qu'il avait à la poitrine se rouvrit ; son sang coulait avec la plus grande abondance. Les chirurgiens appelés bandèrent cette plaie ; mais il ne purent empêcher les suites de ce funeste accident. L'infortunée madame de Saint-Martin avait à peine joui du bonheur si grand de revoir un époux adoré, que, couverte de son sang, elle eut à trembler pour sa vie. Ce spectacle affreux, loin de l'abattre dans

[1736] *Op. cit.*
[1737] Cf. *supra* pp. 83 sqq.
[1738] Cf. *supra* n. 129 p. 222.

> l'état de faiblesse où elle était elle-même, redoubla ses forces ; elle aida aux chirurgiens, elle veilla à tout ; mais à peine son cher Saint-Martin fut-il secouru, qu'elle tomba dans une sorte de léthargie ; état heureux, sans doute, puisqu'il la préserva de plus grands maux. Saint-Martin expira le lendemain […].[1739]

Si les effets rhétoriques appuyés d'une sensibilité outrancière et les appels sentencieux à la vertu peuvent mettre en péril l'illusion, les premiers parce que leur artifice est flagrant, les seconds à cause de la façon dont ils interrompent le récit, en revanche, le niveau de détail de cet épisode, qui fait fi, pour le moins, des anciennes bienséances, a un effet inverse, et entretient l'illusion. Le voile pudique qui aurait auparavant été jeté sur ces événements, et qui se serait traduit par une ellipse ou une euphémisation, n'aurait pas été aussi efficace, en termes de construction de l'illusion, que ce qu'écrit Mme de Beaumont, et qui permet au lecteur de visualiser la scène, fût-elle sanglante.

Signalons également, parmi les maladresses de Mme de Beaumont, qu'elle a quelquefois recours à l'incise « dis-je » utilisée par le narrateur extradiégétique lorsqu'elle croit qu'un développement incident nécessite la répétition du thème, comme dans cet exemple :

> Le duc de Lancastre, respecté du peuple par les dehors de sainteté qu'il affectait, regardé comme une victime du pouvoir de Gaveston, qui ne lui avait, disait-on, enlevé sa femme que pour se faire donner par elle des biens immenses ; Lancastre, dis-je, était de tous ses ennemis le plus dangereux.[1740]

Ce procédé, que Mme de Tencin n'utilise jamais, est plutôt maladroit, en ce qu'il induit une confusion entre le narrateur de cette histoire, qui jusqu'alors ne l'énonçait qu'à la troisième personne, et l'auteur, qui ferait une intrusion dont le caractère paradoxalement oral se trouve

---

[1739] pp. 498-499.

souligné par le verbe « dire ». Le lecteur aurait du reste très bien pu comprendre qu'il s'agissait de Lancastre sans que son nom fût repris, le développement incident n'ayant pas été assez long pour qu'il risquât de l'oublier. Mme de Beaumont emploie ce procédé à deux autres reprises[1741].

Une autre maladresse que commet Mme de Beaumont, mais qui est d'ordre narratif et non stylistique, c'est de rappeler de façon inutile et sans subtilité un épisode passé du récit : Glocester est blessé et fait prisonnier par les troupes du roi Bruce, ce que Gaveston déplore :

> Glocester l'aimait [Gaveston] ; et, si l'on pouvait faire quelques reproches à ce jeune seigneur, ce n'était que de son attachement extrême pour le favori, attachement qui avait été jusqu'à lui sacrifier sa sœur, dont il avait, avec trop de soin et de zèle, entretenu la passion.[1742]

Ce rappel semble plus fait pour l'auteur qui a pris le relais de Mme de Tencin que pour le lecteur, qui n'a aucune raison de ne pas se souvenir de ce fait important[1743].

Mme de Beaumont oblige également l'éditeur de l'édition originale à quelques errata en fin de texte[1744] car elle confond Mme de Surrey, tante de Mme de Cornouailles et Mme d'Herefort, sa sœur. Les éditions ultérieures du récit seront moins scrupuleuses et reproduiront le texte non corrigé sans les errata – condamnant le lecteur à une certaine perplexité.

---

[1740] p. 509.
[1741] pp. 523 et 528.
[1742] p. 519.
[1743] À une autre occasion, Mme de Beaumont a pourtant su faire preuve de plus d'élégance pour revenir sur des faits antérieurs : lorsque Mlle de Glocester s'entretient avec Mme de Saint-Martin, un discours narrativisé épargne au lecteur un rappel trop pesant d'événements qu'il a déjà lus : « Alors elle lui peignit, sans aucun déguisement, son amour pour Gaveston, ses craintes, ses soupçons et tout ce qui causait les agitations extrêmes de son cœur » (p. 502.)
[1744] Quatre *errata* sont signalés p. 326 de l'édition originale de 1776.

À présent, comparons Mme de Tencin avec elle-même, en mettant en parallèle les styles de la romancière et de l'épistolière.

## IX. Les styles de la romancière et de l'épistolière

En abordant les lettres de Mme de Tencin, nous touchons à un autre univers, puisqu'il ne s'agit plus là de fiction. Néanmoins il nous a paru intéressant de consacrer quelques pages à sa production épistolaire, qui est radicalement différente de ses récits. On sait combien cette activité était importante à l'époque ; elle touche au monde de la sociabilité et des salons. Dans celui de Mme de Tencin, on lisait des lettres reçues – que les destinateurs, le sachant, soignaient tout particulièrement afin d'y briller par leur prose –, et on en écrivait[1745] ; on retrouve là l'idée de littérature associative ; la scène englobante est la même pour les récits et pour les lettres : c'est toujours celle de la littérature de salon. Et dans une lettre, on peut aussi avoir besoin de construire de l'illusion, ne serait-ce qu'en inventant pour son destinataire quelques images suggestives.

Il faut toutefois signaler, avant de commenter la correspondance publiée de Mme de Tencin, qu'on doit la lire en gardant à l'esprit que deux de ses éditeurs, Jean-Benjamin de Laborde et Soulavie[1746], ont pu faire quelques omissions ou décodages erronés – Mme de Tencin écrivait parfois à l'aide de ce qu'elle appelait son « grimoire », c'est-à-dire à l'aide d'un code, afin de

[1745] Cf. Jean Sareil, *Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.*, pp. 232-234 ; cf. également les lettres citées par Pierre-Maurice Masson : de Mme de Tencin à Mme Dupin, 30 juin 1735 : « je n'ai pas l'injustice de garder pour moi d'aussi jolies lettres que les vôtres » ; de Mme de Tencin à lord Chesterfield, 22 octobre 1742 : « Je voudrais, mylord, que vous eussiez été témoin de la réception de votre lettre. Elle me fut remise par M. de Montesquieu au milieu de la société que vous connaissez. Ce que vous me dites de flatteur m'empêcha quelques moments de la montrer, mais l'amour-propre trouve toujours le moyen d'avoir son compte. Le mien me suggéra que c'était une injustice de vous ravir, sous prétexte de modestie, des louanges dignes de vous. » (*Une vie de femme au XVIIIe siècle, Madame de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 299.)

brouiller les pistes en cas d'interception de ses lettres. C'est ce que soulignent tout à la fois Pierre-Maurice Masson[1747], Jean Sareil[1748] et Paul Vernière[1749]. Ils sont cependant unanimes quant à l'authenticité des lettres et aux leçons « généralement correcte[s] »[1750] que les éditeurs proposent.

Les critiques sont nombreux à souligner la grande différence stylistique entre les récits et les lettres de Mme de Tencin ; par exemple, son biographe Pierre-Maurice Masson affirme :

> On verra, par ses lettres, quelle langue énergique, presque effrontée, était naturellement la sienne, avec quelle vigueur elle savait dessiner un personnage, souligner un geste familier, faire saillir son ridicule ou son vice. Quel contraste avec ses héros de romans […] ![1751]

Il ajoute :

---

[1746] Éditeurs de la *Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu, op. cit.*

[1747] Les lettres sont « mal classées, il est vrai, parfois mutilées, insuffisamment éclaircies, mais, en dépit de quelques retouches peu scrupuleuses, authentiques » (*Une vie de femme au XVIIIe siècle, Madame de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 235 ; cf. aussi pp. 269-272, où P.-M. Masson signale quelques erreurs.)

[1748] « On a mis en doute l'authenticité de cette correspondance étant donné les soupçons qui pèsent sur ses éditeurs. Le grand nombre d'autographes que j'ai pu retrouver permet d'affirmer que ces lettres sont véritables et qu'il n'y a pas eu fabrication. Mais il faut admettre des erreurs de lecture, quelques mélanges de lettres et surtout des dates si fréquemment erronées qu'on ne peut se fier à elles *a priori*. » (*Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, op. cit.,* n. 12 p. 315.)

[1749] « [L]es Faur, les Soulavie, les Laborde, ont constitué autour de Buisson un petit monde intellectuel prêt à exploiter, par goût du scandale ou de l'argent, par passion politique parfois, les documents brutalement exhumés des archives publiques et privées. […] Laborde et Soulavie ont disposé des lettres authentiques ; leur lecture est généralement correcte ; mais, butant sur des allusions vieilles d'un demi-siècle, ils ont cru trop souvent à des textes codés qu'ils ont omis ou « traduits » de façon contestable, même si le maréchal nonagénaire a pu leur livrer des clés » (« Sur trois lettres de Mme de Tencin partiellement inédites », *in* John Pappas, Lawrence Forno, Thelma Richman et Jean Fabre (eds.), *Essays on Diderot and the Enlightenment in Honor of Otis Fellows,* Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1974, pp. 397-398.)
Louis-François Faur est l'auteur de la *Vie privée du Maréchal de Richelieu, contenant ses amours et intrigues et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans* (Paris, Buisson, 1791), biographie dans laquelle ont été insérées neuf lettres de Mme de Tencin au maréchal-duc, t. II, pp. 403-444, et qui vont ensuite être reprises sous forme de recueil en 1805, 1806 et 1823, et dans certaines éditions de ses œuvres complètes et d'*œuvres choisies* (cf. Bibliographie).

> [I]l y a dans ces lettres une vie intense et drue, dont je voudrais pouvoir communiquer la sensation.
>
> Cette sensation est d'autant plus forte que la réalité apparaissait dans les romans de Mme de Tencin plus exsangue et décolorée. Dans ces pages, écrites pourtant de la même main, elle surgit au contraire tumultueuse et riche, d'une couleur crue, d'un relief trop accusé, presque brutal ; la langue, souple et diverse comme cette réalité, hardie, parfois même cynique, accueille tous les mots et toutes les images – qu'ils soient nobles ou plébéiens – pourvu que le frémissement de la vie y passe.[1752]

Si Pierre-Maurice Masson ne nous semble pas rendre justice aux récits de Mme de Tencin, en revanche il rend un compte exact des lettres.

L'auteur anonyme de la notice qui précède les Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé[1753] constate lui aussi une grande différence entre les récits et les lettres, mais son jugement se révèle l'inverse de celui de Pierre-Maurice Masson :

> Si nous avions à publier les romans de madame de Tencin, peut-être verrait-on s'effacer, en les lisant, les impressions défavorables que donne contre elle l'histoire de sa vie. Sensible aux charmes d'un style facile, et qui exprime des sentiments passionnés et naturels, le lecteur pourrait se dire : « Celle qui sut peindre le cœur humain et les passions qui l'agitent, avec vérité et avec goût, ne pouvait pas avoir une âme dépravée, et l'esprit tout seul ne parvient pas à procurer d'aussi douces émotions. » Mais les Lettres que nous offrons au public ne peuvent, en aucune façon, produire un semblable effet. Elles sont de l'intrigante et point du tout de l'auteur du Comte de Comminges [sic]. Madame de Tencin est encore dans la réalité, lorsqu'elle fait sa correspondance, et ne se laisse point aller au pouvoir de l'imagination, qui sait souvent donner des

---

[1750] « Sur trois lettres de Mme de Tencin partiellement inédites », art. cité, p. 398.
[1751] *Une vie de femme au XVIIIe siècle, Madame de Tencin (1682-1749), op. cit.*, pp. 147-148.
[1752] *Ibid.*, p. 238.
[1753] Paris, Léopold Collin, 1805.

> sentiments, une chaleur et une faculté d'exprimer qu'on croirait, au premier aperçu, presque incompatibles avec le caractère habituel.[1754]

À la même époque imbue de moralité, Mme de Genlis, jamais en reste d'une pique blessante à l'égard d'une aînée qu'elle n'a pu connaître puisqu'elle avait trois ans quand Mme de Tencin est morte, porte un regard sévère sur cette correspondance :

> On a publié ces derniers temps[1755] des lettres fort ennuyeuses de Mme de Tencin, qui font peu d'honneur à son caractère ; elle s'y peint elle-même comme une intrigante.[1756]

La mauvaise foi est ici flagrante, dans la mesure où, s'il est possible de critiquer certains aspects de ces lettres, il paraît difficile d'affirmer qu'elles provoquent l'ennui – et cette opinion est d'autant plus surprenante sous la plume de l'auteur, friand d'anecdotes scandaleuses, des dix volumes des Mémoires inédits sur le XVIIIe siècle et sur la Révolution (1825). Elle est d'ailleurs contradictoire, car comment l'intrigue pourrait-elle être ennuyeuse ? C'est en fait probablement dans une moralité ostensiblement tatillonne que se drape celle qui, retour d'émigration, fut nommée dame inspectrice des écoles primaires par Bonaparte, pour prononcer un tel jugement, et, d'une façon générale, pour avoir un avis si négatif sur Mme de Tencin et ses œuvres.

Il est curieux de retrouver en 1991 un commentaire qui, passant sous silence les qualités stylistiques des lettres, fait une fois de plus la part belle au jugement moral :

---

[1754] pp. xxxi-xxxii.

[1755] Ces lignes faisant partie d'un ouvrage publié pour la première fois en 1811 *(De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs, op. cit.)*, Mme de Genlis fait sans doute allusion au recueil cité précédemment, ou aux trois autres publiés en 1805 et 1806, cf. Bibliographie.

[1756] *De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs, op. cit.*, t. II, p. 150.

> [Sa correspondance avec le duc de Richelieu] révèle un manque total de principes, une inaptitude à voir au-delà de ses intérêts personnels, mais aussi une intelligence psychologique très affûtée.[1757]

Mais, en général, les louanges l'emportent lorsqu'on parle de la correspondance, et concernent la façon dont elle est écrite. Par exemple, Paul Vernière écrit que « cette correspondance […], par la passion, la rouerie et la verve qu'elle manifeste, est un chef-d'œuvre de la littérature féminine »[1758]. Bernardine Melchior-Bonnet, qui signe un article biographique sans originalité sur Mme de Tencin, affirme même :

> Aujourd'hui l'épistolière nous apparaît bien supérieure à la romancière.[1759]

Sans aller aussi loin, il est certain que sa correspondance est d'une lecture extrêmement agréable, grâce au style plein de verve qu'elle emploie avec ses familiers, dont, surtout, le duc de Richelieu, son destinataire favori.

L'auteur n'hésite pas à employer des expressions familières, auxquelles peuvent s'associer des métaphores suggestives :

> Le roi a beaucoup de penchant à la dévotion : quelqu'un qui le voit de près m'a dit qu'il était convaincu qu'il serait bientôt dévot. En ce cas-là, gare madame de la Tournelle ! Elle serait bien sûrement jetée au feu.[1760]

---

[1757] *« [Her correspondence with the duke of Richelieu] reveals a total lack of principle, an inability to see beyond the personal, but also a very keen psychological intelligence. »* (Eva Martin Sartori, « Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin », art. cité, p. 476.)

[1758] « Sur trois lettres de Mme de Tencin partiellement inédites », art. cité p. 398.

[1759] Article « TENCIN (Claudine-Alexandrine GUERIN de) », *in* Cardinal Georges Grente (ed.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le XVIIIe siècle,* édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard, 1995, p. 1272 [1ère éd. Paris, Fayard, 1960].

Les expressions familières peuvent elles-mêmes être métaphoriques :

> On parle d'un accommodement entre l'Empereur et la reine de Hongrie ; mais on doute qu'il puisse avoir lieu ; ce n'est pas quand on a perdu ses avantages, et qu'on s'est très mal enfourné, qu'on peut tirer quelque parti pour ses alliés.[1761]

On peut aussi remarquer dans cet exemple l'emploi significatif du pronom indéfini dans ses deux premières occurrences, qui revient souvent dans les lettres de Mme de Tencin, et désigne la rumeur versaillaise dont elle aime à se faire l'écho auprès de son correspondant.

Voici d'autres exemples d'expressions familières métaphoriques :

> J'avais vu la lettre de l'abbé de Saint-Cyr. Malgré ce qu'elle contient soyez assuré que quand on en viendra à fondre la cloche, M. de Mirepoix manquera.[1762]

> Je crois que tant que le gouvernement sera tel qu'il est, c'est vouloir se battre la tête contre un mur que d'entreprendre de faire quelque chose ; tous ceux qui travailleront avec le roi seront toujours les maîtres dans leur tripot.[1763]

---

[1760] *Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé, op. cit.,* p. 155. Les lettres de Mme de Tencin que contient ce recueil sont toutes adressées au duc de Richelieu. Nous ne citons les dates des lettres que lorsqu'elles ne sont pas sujettes à caution.
[1761] *Ibid.,* p. 159.
[1762] *Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu, op. cit.,* Mme de Tencin au duc de Richelieu, 15 décembre 1742, p. 28. L'expression « quand on en viendra à fondre la cloche » désigne le jour de l'élection à la succession de Houtteville à l'Académie française, à laquelle Voltaire postule. Ce sera Marivaux qui sera élu, en grande partie grâce aux intrigues de Mme de Tencin ; cf. *supra* p. 96.
[1763] *Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé, op. cit.,* p. 165.

> Si elle [la négociation avec le roi de Prusse] réussit, Amelot et Maurepas s'en donneront les violons.[1764]

> On sait que les Pâris ne sont pas des gens indifférents ; je les ai vus enthousiasmés du maréchal : ils lui étaient attachés, et le lui seront toujours par préférence à tout autre ; mais comme ils sont riches par-dessus les yeux, et que leur ambition se borne à faire le fils de Montmartel, garde du trésor, ils ne peuvent être pris que par l'amitié.[1765]

> Madame de Boufflers vous écrit ; je l'ai vue hier, et lui ai conseillé d'avoir un éclaircissement avec madame de la Tournelle, d'avaler les dégoûts, et d'aller son chemin. C'est Maurepas qui conduit la Lauraguais, qui fait toutes ces tracasseries. Si le maréchal n'y met bon ordre, les ministres nous mangeront le gras des jambes. Ils se fortifient tous les jours.[1766]

Un verbe, employé lui aussi dans un sens familier et métaphorique, se rencontre souvent dans la correspondance de Mme de Tencin, c'est « culbuter » ; il témoigne de sa vision du monde, selon laquelle tout peut se lire en termes de rapport de forces :

> Comptez que chaque ministre est maître absolu dans son département, et, comme il n'y a point de réunion, que personne ne communique, ni ce qu'il fait, ni ce qu'il veut faire ; à moins que Dieu n'y mette visiblement la main, il est physiquement impossible que l'État ne culbute.[1767]

---

[1764] *Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu, op. cit.*, p. 165.
[1765] *Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé, op. cit.*, p. 181.
[1766] *Ibid.*, p. 185.
[1767] *Ibid.*, p. 178.

> Il faudrait que le roi d'Espagne en écrivît à son neveu ; mais le pas est glissant ; et, si l'on n'arrive pas par ce moyen, on est sûrement culbuté.[1768]

Il arrive aussi que Mme de Tencin décatégorise savoureusement un mot ; dans l'exemple qui suit, elle fait d'un substantif un adverbe :

> Vous avez raison de me dire, mon cher duc, que je raisonne et raisonnerai pantoufle, si je veux conclure de certain caractère par ce que j'ai vu et lu.[1769]

Mme de Tencin peut aussi parler d'une tierce personne en lui empruntant une expression que celle-ci a l'habitude d'utiliser. Mme de Châteauroux emploie le groupe nominal « couleur de rose », en changeant « couleur » de genre, pour désigner son optimisme[1770] ; et Mme de Tencin d'écrire :

> Mme de Chât…roux est toujours dans la pleine confiance. Le couleur de rose n'est pas même rembruni par votre aventure.[1771]

> Vous jugez bien que je parle souvent de vous ; j'en parlerai encore ce soir. Je me flatte qu'on est content de moi. On doit voir du moins que mon attachement

---

[1768] *Ibid.*, p. 180.
[1769] *Ibid.*, p. 149.
[1770] Stuart Johnston cite deux extraits de lettres adressées par Mme de Châteauroux au duc de Richelieu : « vous savez que je vois tout en couleur de rose » (Lettre du 25 juin 1744) ; « Tout mon couleur de rose est changé en noir, et je ne vois pour la suite que des choses affreuses. » ( Lettre du 3 octobre 1744) (*Letters of Madame de Tencin and the Cardinal de Tencin to the Duc de Richelieu*, Paris, Éditions Mazarine, 1967, n. 16 p. 53.)
[1771] *Letters of Madame de Tencin and the Cardinal de Tencin to the Duc de Richelieu*, *op. cit.*, 9 septembre 1744, p. 13.

> ne tient point aux circonstances. La confiance et le couleur de rose sont toujours au même point.[1772]

> Je la [Mme de Châteauroux] vois le plus que je puis, mais comme ce ne peut être qu'avec précaution ce n'est pas aussi souvent que je le voudrais. Je vous assure que je l'aime de tout mon cœur et que si je l'osais je la verrais tous les jours, mais je crains l'impression qu'on a donnée de moi à qui vous savez. Il est vrai que la confiance est extrême. Je souhaite, comme vous le croyez bien, qu'elle soit justifiée par le succès. Je vous assure que je ne l'espère guère ; aussi me reproche-t-on que je brunis le couleur de rose.[1773]

Pour les portraits qu'elle brosse dans sa correspondance, Mme de Tencin ne recourt nullement à l'hyperbole aussi laudative qu'imprécise ; voici par exemple ce qu'elle dit du roi dans un portrait en action qui se poursuit sur plusieurs lettres :

> Il faudrait, je crois, écrire à madame de la Tournelle, pour qu'elle essayât de tirer le roi de l'engourdissement où il est sur les affaires publiques. Ce que mon frère a pu lui dire là-dessus a été inutile : c'est, comme il vous l'a mandé, parler aux rochers. Je ne conçois pas qu'un homme puisse vouloir être nul, quand il peut être quelque chose. Un autre que vous ne pourrait croire à quel point les choses sont portées. Ce qui se passe dans son royaume paraît ne pas le regarder : il n'est affecté de rien : dans le conseil, il est d'une indifférence absolue ; il souscrit à tout ce qui lui est présenté. En vérité, il y a de quoi désespérer d'avoir affaire à un tel homme. On voit que, dans une chose quelconque, son goût apathique le porte du côté où il y a le moins d'embarras, dût-il être le plus mauvais.[1774]

> On prétend que le roi évite même d'être instruit de ce qui se passe, et dit qu'il vaut encore mieux ne rien savoir que d'apprendre des choses désagréables.

---

[1772] *Ibid.*, 12 septembre [1744], p. 14. Comme le signale Stuart Johnston, le pronom indéfini « on » désigne bien sûr Mme de Châteauroux (n. 20 p. 54).
[1773] *Ibid.*, 13 septembre [1744], p. 15.
[1774] *Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé, op. cit.*, pp. 158-159.

> C'est un beau sang-froid ! Je n'en aurai jamais tant, quoique cela me regarde moins que lui.[1775]

> On voit qu'il va au conseil pour la forme, comme il fait tout le reste, et qu'il en sort comme soulagé d'un fardeau qu'il est las de porter.[1776]

> On croirait qu'il a été élevé à croire que, quand il a nommé un ministre, toute sa besogne de roi est faite, et qu'il ne doit plus se mêler de rien. C'est à celui qu'on lui a désigné à tout faire : cela ne doit plus le regarder : c'est l'affaire de celui qui est en place. Voilà pourquoi les Maurepas, les d'Argenson sont plus maîtres que lui. Si on lui fait entendre qu'il a choisi un homme incapable, ou un fripon ; n'importe, il est là, et il doit y rester, jusqu'à ce qu'un plus adroit le supplante. Son autorité est divisée méthodiquement, et il croit sur parole chaque ministre, sans se donner la peine d'examiner ce qu'il fait. Je ne puis mieux le comparer, dans son conseil, qu'à monsieur votre fils qui se dépêche de faire son thème dans sa classe, pour en être plus tôt quitte : aussi peut-on dire que c'est un conseil pour rire.[1777]

Elle n'a pas de mots assez durs non plus pour décrire son grand ennemi, Maurepas :

> [C]'est un homme faux, jaloux de tout, qui, n'ayant que de très petits moyens pour être en place, veut miner tout ce qui est autour de lui pour n'avoir pas de rivaux à craindre. Il voudrait que ses collègues fussent encore plus ineptes que lui pour paraître quelque chose. C'est un poltron, qui croit toujours qu'il va tout tuer, et qui s'enfuit en voyant l'ombre d'un homme qui veut résister ; il ne fait peur qu'à de petits enfants. De même Maurepas ne sera un grand homme qu'avec des nains, et croit qu'un bon mot ou qu'une épigramme ridicule vaut mieux qu'un plan de guerre ou de pacification. Dieu veuille qu'il ne reste plus longtemps en place ; pour nos intérêts et ceux de la France.[1778]

---

[1775] *Ibid.*, p. 160.
[1776] *Ibid.*, p. 167.

Le dernier segment de ce passage jette une lumière rétrospective sur la férocité de la charge : si Maurepas est, aux yeux de Mme de Tencin, si plein de défauts, c'est avant tout parce qu'il a un portefeuille de ministre contrairement à son frère : « nos intérêts » – et elle englobe diplomatiquement le duc de Richelieu dans l'adjectif possessif – passent bel et bien avant « ceux de la France » !

Elle n'a pas son pareil pour mettre en relief les ridicules, grâce à quelques comparaisons bien senties, comme dans ce passage d'une lettre adressée à celui qu'elle appelle affectueusement « mon petit Romain », Montesquieu, au sujet de la parution de De l'Esprit des Lois (1748) :

> Mais, pour que votre triomphe soit conforme à ceux des anciens Romains, M. Dupin, fermier général, s'est chargé de l'office des soldats qui chantaient des chansons contre leurs généraux. Ne voilà-t-il pas un adversaire digne de vous ? Ce combat ressemble à celui des géants et des pygmées. Si ce pauvre auteur est lu de quelqu'un, il le devra à votre nom.[1779]

Une première comparaison (« pour que votre triomphe soit conforme à ceux des anciens Romains ») fait place à une métaphore (« l'office des soldats… »), puis à une interrogation ironique, et enfin à une seconde comparaison (« ressemble à celui des géants et des pygmées ») ; seule la dernière phrase, conclusive et péremptoire, exprime sans figure comparative la pensée du destinateur.

Seuls certains passages qui se situent au début des Malheurs de l'Amour semblent de la même veine que les lettres que nous venons de citer ; ce sont ceux qui, sur le ton de la satire sociale, raillent la parvenue qu'est la mère de Pauline et les petits-maîtres qui l'entourent, comme celui-ci :

---

[1777] *Ibid.*, pp. 174-175.
[1778] *Ibid.*, pp. 168-169.
[1779] *In Œuvres complètes de Montesquieu*, *op. cit.*, t. III, *Correspondance*, Mme de Tencin à Montesquieu, 7 juin [1749], pp. 1239-1240.

> Les autres hommes qui nous faisaient l'honneur de venir nous moquer de nous, étaient la plupart des petits-maîtres : beaucoup de suffisance, un souverain mépris pour les mœurs, nuls principes, vicieux par air, et débauchés par oisiveté : voilà ce qu'ils étaient tous.[1780]

Contrairement à ce qui se passe dans les récits, avec le duc de Richelieu, ancien amant de Mme de Tencin, nul besoin de mettre de la gaze ; les propos sont crus comme une lettre des Liaisons dangereuses :

> Votre petite marchande de la rue Saint-honoré triomphe et trompe tant qu'elle peut son amant : il faut convenir qu'il le mérite bien ; qui diantre a jamais placé sa confiance dans une guenipe ? Cela n'est permis que quand on sort du collège.[1781]

> Si les d'Argental avait eu l'un et l'autre le sens commun, ils auraient profité du crédit que le cocuage leur donne sur Solard, pour le gagner entièrement à mon frère.[1782]

> Pour moi, je suis toujours d'avis que vous la [Mme de Lauraguais] preniez, bien sûre que si vous le voulez, vous en viendrez à bout.[1783]

On trouve dans la correspondance plusieurs occurrences des verbes « prendre » et « avoir » utilisés dans ces acceptions si typiques à la littérature libertine du XVIIIe siècle.

---

[1780] p. 43.
[1781] *Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu, op. cit.*, p. 80.
[1782] *Ibid.*, pp. 162-163.
[1783] *Ibid.*, p. 338.

C'est aussi une habitude chez Mme de Tencin de faire précéder certains noms propres de l'article défini, voire également d'un adjectif qualificatif, la tournure étant évidemment péjorative ; elle écrit ainsi : « la du Châtelet »[1784], « au Maurepas »[1785], « le petit Amelot »[1786]. Comme l'écrit Anna Jaubert, « [l]a notoriété connotée par l'article défini procède alors d'une détermination forcée : le nom propre perd sa valeur référentielle intrinsèque, et la récupère par le biais de le / la / les qui le désigne à la fois comme un nom commun et comme le représentant d'une classe parcourue exhaustivement »[1787].

Mme de Tencin excelle à utiliser sa prose épistolaire à des fins argumentatives, comme le montre cet extrait où elle intrigue contre l'élection de Voltaire à l'Académie :

> Voltaire a écrit à M. de Nivernois qu'il avait le consentement du roi. Je doute que cette démarche soit de votre aveu. […] J'ai parlé à mes serviteurs de Dieu ; ils m'ont dit que je ne pouvais trop vous représenter qu'il ne convenait pas à un homme comme vous, de protéger un athée ; que vous aviez la réputation de parler toujours de la religion comme il convenait, et que si vous faisiez recevoir Voltaire à l'académie, on dirait qu'il vous a perverti ; que ceux qui ne le voulaient pas aimeraient mieux, quand ils parleraient au roi contre lui, vous mettre en jeu que madame de la Tournelle ; que certainement M. de Mirepoix ne se départirait point de ce qu'il avait dit sur cela à tous ceux qui lui en avaient parlé, et qu'il ne fallait point qu'il pût croire que vous vous mettiez sur son chemin…[1788]

Après avoir douté du désaccord de Richelieu avec elle, le rangeant implicitement à son avis, Mme de Tencin écrit une longue phrase qui est censée rapporter les paroles de « [s]es serviteurs de Dieu », c'est-à-dire les constitutionnaires qu'elle fréquente assidûment pour l'avancement de son frère ; ainsi ne se situe-t-elle pas directement à l'origine à la fois des

[1784] Par exemple *ibid.*, p. 222.
[1785] *Ibid.*
[1786] *Ibid.*, p. 61.
[1787] *La Lecture pragmatique, op. cit.*, pp. 108-109. C'est A. Jaubert qui souligne.

menaces et de la flatterie qu'elle n'hésite pas à adresser à son ami de toujours et plus fidèle soutien. Elle emploie plus celles-là que celle-ci : si Richelieu a bonne réputation en matière de religion, il risque d'être accusé de favoriser l'athéisme ; il court le danger d'être considéré comme un faible se laissant pervertir par les esprits forts ; il va peut-être se trouver déconsidéré auprès du roi ; il court le risque de se faire un ennemi de M. de Mirepoix. La première menace et la flatterie subséquente ne sont pas modalisées ; en revanche les autres le sont (grâce à l'imparfait modal et au conditionnel présent) et font pénétrer le destinataire dans un monde hypothétique que son entêtement dans l'erreur suffirait à avérer. On voit que Mme de Tencin ne manquait pas d'armes lorsqu'elle voulait défendre ses protégés – en l'occurrence Marivaux – et on comprend sa réputation d'intrigante.

L'intrigue, c'est aussi savoir garder des secrets ou au contraire les divulguer lorsque les circonstances l'exigent ; mais dans ce cas la divulgation peut s'accompagner d'une mise en scène qui souligne à la fois la faveur faite et le secret divulgué ; dans le passage suivant le secret concerne la mission dont Amelot et Maurepas ont chargé Voltaire auprès du roi de Prusse pour sonder les intentions du monarque ; Mme de Tencin le tient de Mme du Châtelet :

> Je vous donne tout ceci sous le secret. On m'a imposé la condition de n'en parler à personne au monde ; mais je ne crois pas y manquer que de vous en parler : c'est une restriction tacite que je fais toujours avec moi-même quand je m'y engage, surtout quand ce sont des choses qu'il peut être de quelque importance que vous sachiez. Madame du Châtelet vous le dirait sûrement si vous étiez ici, et ne vous l'écrira point, dans la crainte que ses lettres soient vues.[1789]

Quelle casuistique ! Les contorsions morales de Mme de Tencin se reflètent dans la complexité syntaxique de la deuxième phrase (trois infinitifs, deux présentatifs – « c'est…

---

[1788] *Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu, op. cit.*, pp. 26-27.
[1789] *Ibid.*, pp. 59-60.

que » et « ce sont… qu' » –, deux temporelles, une relative), et dans la répétition significative du verbe « parler », d'abord à la forme négative, puis à la forme affirmative, traduisant le secret rompu ; le pronom indéfini sujet « on », dont la référence est transparente, traduit le malaise de Mme de Tencin vis-à-vis de Mme du Châtelet, dont elle préfère effacer là l'identité, alors qu'elle l'a nommée auparavant et récidive juste après. Le conditionnel présent de « dirait », qui a une valeur d'irréel du présent, s'oppose à la certitude du futur simple (« écrira »), dans le cadre d'un parallélisme (« vous le dirait sûrement… ne vous l'écrira pas ») dont le pivot est assuré par la conjonction « et » prenant une valeur adversative ; ces éléments donnent à la phrase une coloration causale implicite destinée à justifier l'attitude du destinateur. Pour continuer à se disculper, Mme de Tencin affirme ensuite que le secret est éventé, mais c'est au prix d'une phrase encore très alambiquée :

> Ne faites, je vous prie, jamais mine d'en être instruit, du moins par moi ; car ce secret est à peu près celui de la comédie.[1790]

La conjonction « car » paraît certes fort étrange : c'est que la relation de causalité ne porte pas sur l'enchaînement « Ne faites […] jamais mine d'en être instruit » / « ce secret est à peu près celui de la comédie », qui serait pour le moins contradictoire, mais sur « du moins par moi » / « ce secret est à peu près celui de la comédie ». Le connecteur argumentatif « car » suggère ainsi au destinataire, dans l'implicite, de mentir sur l'origine du secret s'il vient à son tour à en parler : ce serait la rumeur et non Mme de Tencin qui l'en aurait informé. Celle-ci le lui répète de façon explicite un peu plus loin :

> Surtout laissez croire à madame du Châtelet et à Voltaire que vous avez appris la chose par les petits cabinets, ou par quelqu'un qui écarte de moi les soupçons.[1791]

---

[1790] *Ibid.*, p. 60.
[1791] *Ibid.*

Au détour d'une lettre, une comparaison suggère l'opinion de Mme de Tencin sur les romans de son époque :

> [Mme du Châtelet] part cette nuit, plus folle, plus perdue d'amour que tous les romans ensemble. Il faut en avoir pitié.[1792]

Les romans mettent donc en scène des personnages aussi excessifs dans leurs passions que Mme du Châtelet vis-à-vis de Voltaire. Dans une autre lettre, Mme de Tencin écrit : « elle sera si occupée de sa passion qu'elle ne songera qu'à cela »[1793] ; « [l]a du Châtelet court actuellement les champs […] C'est une tête bien complètement tournée ; elle me fait grand-pitié »[1794]. Ne retrouve-t-on pas en la personne de Mme du Châtelet, telle que la décrit Mme de Tencin, des traits appartenant aux personnages de ses récits ? Par un mouvement qui inverse le rapport habituel, ce n'est plus la fiction qui ressemble à la réalité, mais, avec la comparaison qu'établit Mme de Tencin, c'est la réalité qui ressemble à la fiction. On juge cependant d'après ces lignes la distance qui séparait Mme de Tencin de ces personnes et personnages se laissant aller à la passion amoureuse.

Mme de Tencin peut aussi se faire conteuse à la manière de Mme de Sévigné, rapportant dans un style vif, alerte et plein d'humour de menues anecdotes, comme dans cette lettre qu'à la fin de sa vie elle adresse à Montesquieu :

---

[1792] *Ibid.*, p. 223. D'après le fragment publié par Paul Vernière, Laborde et Soulavie n'ont pas « corrigé » ce passage. (« Sur trois lettres de Mme de Tencin partiellement inédites », art. cité, p. 391.)
[1793] *Ibid.*, pp. 237-238.
[1794] *Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé, op. cit.*, p. 183.

> Mme la princesse de Conti a eu une indigestion de champignons qu'elle avait cueillis elle-même dans la forêt de Fontainebleau, dont elle a failli mourir ; elle en est guérie. Il lui reste présentement à guérir des remèdes qu'elle a pris ; il y a au moins de quoi tuer quatre forts chevaux ; cette indigestion se convertit en attaque d'apoplexie. M. d'Aiguillon, qui était à Paris, ne sut faire autre chose, en apprenant l'extrémité de la princesse, que d'avoir aussi son apoplexie. Il a été, aussi bien qu'elle, dans le péril le plus éminent ; mais l'imiter en tout ! Il est hors de danger présentement.[1795]

Mme de Tencin insuffle de la vie dans la façon de conter cette anecdote grâce à des phrases plutôt brèves, à l'emploi des temps du discours, présent et passé composé, comme s'il s'agissait d'une conversation, au parallélisme (« elle a failli mourir ; elle en est guérie »), à l'infinitif exclamatif. L'humour provient du paradoxe (« guérir des remèdes »), de la métaphore (« se convertit en »), du décalage entre la gravité des événements relatés et la façon dont ils sont présentés (le duc d'Aiguillon malade pour imiter la princesse de Conti). La dernière phrase permet rétrospectivement l'humour noir, puisque les protagonistes sont sains et saufs.

Dans les lettres qu'elle envoie à des correspondants qui lui sont moins familiers que le duc de Richelieu ou, dans une moindre mesure, Montesquieu, elle affûte sa plume pour briller, manifestement consciente de son talent :

> De quoi vous avisez-vous, Monsieur, d'être allemand et de vivre dans votre pays ? Croyez-moi, corrigez-vous, et revenez à Paris. […] Oserai-je vous dire, Monsieur, que vous avez déjà perdu quelque chose de votre politesse ? Pourquoi, par exemple, écrire si bien ? Il aurait été mille fois plus galant de me

[1795] *In Œuvres complètes de Montesquieu*, *op. cit.*, t. III, *Correspondance*, Mme de Tencin à Montesquieu, 19 novembre [1748], p. 1147. Montesquieu lui répond sur le même ton : « J'ai grièvement blessé la charité dans l'éclat de rire que j'ai fait en lisant votre article de l'empoisonnement de Mme la princesse de Conti, guérie par une apoplexie et honorée par l'apoplexie de M. le duc d'Aiguillon » *(ibid.).*

> convaincre que j'avais tort, quand je soutenais, contre vous, que les hommes l'emportaient sur les dames, même sur le style.[1796]

L'exorde est abrupt, cicéronien, à cause de l'interrogation et de la formule d'appel en incise au milieu de la première phrase, puis des trois impératifs, dont deux forment un parallélisme grâce aux pronoms compléments toniques (« croyez-moi, corrigez-vous ») ; tout l'art du passage est ensuite de complimenter en feignant de blâmer, grâce à la modalité interrogative, aux intensifs (« si », « mille fois plus ») et à l'irréel du passé. Voici un autre exemple :

> Vous êtes une friponne, ma belle petite dame, quand vous me dites : mon abbé[1797]. Vous savez bien, en votre conscience, que cet abbé ne sera ni à moi ni à personne, qu'autant que vous le voudrez. Le voilà attaché à votre char ; il est vrai que les chaînes sont de roses ; ce sont cependant des chaînes, et je ne sais ce que dit la philosophie de voir un de ses plus chers nourrissons garrotté de cette sorte ? La description que vous me faites de vos promenades nous a beaucoup divertis ; je dis nous, car je n'ai pas l'injustice de garder pour moi seules d'aussi jolies lettres que les vôtres.[1798]

Ici aussi, Mme de Tencin joue sur le caractère brusque du début de sa lettre : la formule d'appel est également en incise dans la première phrase, et on remarque surtout l'oxymore que crée la proximité du terme « friponne » qui, à l'époque, a un véritable sens injurieux, et de l'adresse qui combine un adjectif possessif hypocoristique résultant de la troncation de « madame » – et redonnant ainsi un sémantisme plein aux deux termes qui ont formé ce substantif – et deux adjectifs qualificatifs épithètes antéposés – l'antéposition étant ici obligatoire – dont l'un au moins paraît en excès. Ces éléments donnent au début de la lettre un ton familier et enjoué. Le destinateur joue également sur la parole rapportée, puisqu'il fait entendre la voix de son destinataire (« mon abbé ») au sein même de sa lettre, et on se rend

---

[1796] Lettre au comte de Hoym, 9 mai 1718, reproduite par Pierre-Maurice Masson, *in Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 278.
[1797] L'abbé de Saint-Pierre.

compte alors que l'adjectif possessif de la suscription vise à trouver un écho dans cette parole que Mme de Tencin s'amuse à reprocher à sa correspondante (« ma belle petite dame » / « mon abbé ») : elle a le droit de l'utiliser pour son destinataire, mais refuse à ce dernier celui de l'employer pour l'abbé de Saint-Pierre. Le jeu continue lorsque Mme de Tencin feint de croire que les adjectifs possessifs, ainsi utilisés, réfèrent réellement à un lien de possession : elle refuse en quelque sorte de se faire grammairienne en prenant ainsi le déterminant possessif au premier degré et en lui déniant tout autre emploi. La négation restrictive insiste ensuite plaisamment sur la « propriété » que Mme Dupin aurait sur l'abbé. Le présentatif (« Le voilà ») actualise la scène, que Mme de Tencin transforme en une scène à l'antique (« char ») ; le lien de dépendance de l'abbé est réaffirmé (« attaché », « chaînes » deux fois, « garrotté ») ; toute cette troisième phrase joue sur le télescopage de deux réseaux métaphoriques (l'abbé attaché au char par des chaînes de roses, et la philosophie comme mère de l'abbé nourrisson). La dernière phrase constitue un compliment habile et élégant à l'égard du destinataire, et souligne la dimension salonnière de la correspondance, en passant du pronom complément « me » à « nous » (« que vous me faites » / « nous a beaucoup divertis »), ce qui rend nécessaire un auto-commentaire d'ordre métalinguistique, explicitant la référence du pronom.

Mme de Tencin entretint également une relation épistolaire fort suivie avec le pape Benoît XIV, dont elle pouvait avoir besoin pour la carrière de son frère, pour les protégés de son salon ou pour elle-même ; elle ne manquait pas d'y flatter avec habileté les velléités littéraires du chef de l'Église catholique, qui, pour sa part, appréciait fort les éloges du salon de la rue Saint-Honoré[1799]. Ces lettres sont pleines de minauderies catholiques, comme la conclusion de la lettre de remerciement qu'elle lui adresse après qu'il lui a envoyé son portrait :

---

[1798] Lettre à Mme Dupin, 30 juin 1735, reproduite par Pierre-Maurice Masson, *in Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), op. cit.*, p. 292.
[1799] Cf. par exemple la lettre du 21 octobre 1743 reproduite par Pierre-Maurice Masson, *ibid*., pp. 297-299.

> Il me faudrait, Saint-Père, des indulgences particulières, pour effacer le reste de l'orgueil dont je ne puis me défendre, depuis que j'ai été honorée du présent de Votre Sainteté.[1800]

Mme de Tencin savait aussi, bien sûr, manier sa plume pour composer des lettres plus officielles ; celle qu'elle envoya à Fleury pour l'assurer qu'elle n'accueillait chez elle aucune réunion d'ecclésiastiques est un modèle d'humilité et d'ingénuité feintes[1801] ; malgré le talent de l'épistolière, l'habile ministre ne s'y trompa pas puisqu'il ne renonça pas à la sentence d'exil qui la condamnait à demeurer à quelques kilomètres de Paris, et qu'il maintint un peu plus de quatre mois.

On ne peut qu'être frappé par l'étendue de la palette de Mme de Tencin épistolière. Les lettres qu'elle adresse à ses familiers, le duc de Richelieu, son frère l'abbé, Montesquieu, pleines de vie, de verve, de spontanéité, jouent avec la langue populaire ; celles qui visent à demander, à remercier, à complimenter sont remplies d'élégances de plume qui peuvent aujourd'hui passer pour de l'afféterie. Si les premières sont peut-être pour nous plus agréables à lire, les secondes doivent être replacées dans une époque où l'épistolarité était un moyen de chercher à satisfaire ses ambitions.

Dans ces lettres, s'il ne s'agit pas de construire l'illusion d'un univers fictif, l'auteur veille toutefois à faire surgir des images dans l'esprit de ses destinataires. C'est tout particulièrement le cas avec les nombreuses métaphores familières que Mme de Tencin emploie. Et lorsqu'elle narre à Montesquieu l'anecdote que nous avons rapportée, les mots qu'elle utilise visent à évoquer dans l'imagination de son correspondant ce qui est arrivé à la princesse de Conti et au duc d'Aiguillon ; en ce sens elle bâtit là aussi de l'illusion – mais

---

[1800] Lettre de janvier 1742, reproduite par Pierre-Maurice Masson, *ibid.*, p. 297.
[1801] Lettre du 25 juin 1730, reproduite par Pierre-Maurice Masson, *ibid.*, pp. 290-291.

cette illusion se fonde sur des faits avérés, et a pour but de les recréer, à l'aide du langage, dans l'esprit de son destinataire.

Les lettres fabriquent en outre une autre illusion, fondamentale – et cette fois fort différente de celle qu'on a pu étudier dans les récits : faire croire au destinataire qu'il entend la voix du destinateur, comme dans le cadre d'une conversation ou d'un discours oral dont la lettre serait le substitut écrit. Les lettres qui tournent un compliment, visent à convaincre le récepteur ou à lui demander quelque chose, ne sécrètent que cette illusion-là, n'étant pas narratives et n'ayant donc pas pour but de susciter un décor, des personnages, des événements.

Mme de Tencin avait sans aucun doute raison d'avoir une haute idée de son style et de ses multiples possibilités. En lui donnant une apparence classique, elle l'a adapté au masque dont elle voulait revêtir ses récits – même si, pour les deux romans-mémoires, un style plus singulier eût été préférable. On peut également affirmer qu'elle a mis son style au service de la construction de l'illusion. La plupart des catégories grammaticales sont sollicitées pour bâtir cette illusion : le nom et sa détermination, le pronom, le verbe, la phrase. Les discours rapportés permettent à Mme de Tencin de faire un pas vers la caractérisation des personnages par le langage, ce qui renforce l'illusion de vérité ; ils vont dans le même sens en montrant au lecteur qu'il en sait plus que chacun des personnages ; le discours indirect libre, en associant plus étroitement la voix des personnages à celle du narrateur, constitue aussi une amélioration du leurre. Lorsque le personnage est confronté à des situations qui le réduisent au silence, la « rhétorique de l'indicible » prend le relais des discours rapportés ; elle permet d'imaginer le saisissement de ce personnage ; Mme de Tencin l'utilise pour feindre de laisser au lecteur le soin de co-énoncer le récit ; en fait elle lui fournit tout ce qu'il est censé imaginer ; l'illusion en sort renforcée. Des maladresses syntaxiques peuvent avoir une action similaire, donnant au lecteur l'impression qu'il a affaire à un « non-texte ».

Le style de Mme de Beaumont, qui au premier abord ressemble à celui de Mme de Tencin, est cependant sensiblement différent. Mme de Beaumont semble résister à une écriture larmoyante et moralisatrice qui serait sa pente naturelle et celle aussi de l'époque où elle écrit

– mais cette résistance n’est pas entièrement concluante. En particulier, elle réoriente le récit dans un but moralisateur, ce qui est plus ennuyeux que les tics d’écriture qu’on vient d’évoquer car cela met parfois à mal l’illusion de vérité.

Enfin, le style de Mme de Tencin livre de nouvelles facettes dans sa correspondance. On y découvre une écriture familière et spontanée, très éloignée de la retenue classique qu’elle a choisi de faire régner dans ses récits, mais aussi, parfois, un style plein de joliesse et de recherche. Même s’il ne s’agit pas là de donner l’illusion d’un monde fictif, avec des lettres on fait aussi surgir des images dans l’esprit de ses correspondants et on cherche à donner l’illusion d’une voix.

# CONCLUSION

Les contemporains de Mme de Tencin ne furent pas tendres avec elle ; en décidant de s’opposer aux injonctions paternelles et de quitter le cloître où on avait voulu la confiner, elle

fit un acte de rébellion fondateur d'une existence libre et indépendante, mais attira également sur elle regards, moqueries et quolibets. Elle sut les mépriser ; elle sut se défendre ; elle sut pousser la carrière de son frère et rassembler autour d'elle ceux qui comptaient parmi les meilleurs esprits de son temps. Mais le XIXe siècle moralisateur retint surtout d'elle l'image stéréotypée d'une intrigante et d'une débauchée dont on s'amusait à dénombrer les amants tout en spéculant sur le nombre de ses bâtards – au premier rang desquels d'Alembert bien sûr figurait pour souligner combien elle fut une mère dénaturée. On la fit devenir personnage dans des productions pour la plupart médiocres : elle y jouait l'allégorie des mœurs de la Régence. Toutefois, au début du XXe siècle parurent plusieurs articles et ouvrages biographiques sérieux et bien documentés ; ils montrèrent qu'une femme existait au-delà de ses intrigues et de ses amants – une femme peut-être trop intelligente, trop habile et trop ambitieuse pour son siècle. Malgré l'image qu'elle avait auprès de ses contemporains et du public du XIXe siècle, ses œuvres furent beaucoup lues à ces époques ; paradoxalement c'est au moment où les biographies sérieuses furent publiées que ses récits connurent une relative désaffection du public ; mais on les redécouvrit dans la seconde moitié du XXe siècle, plus précisément après l'édition savante des Mémoires du comte de Comminge de Jean Decottignies en 1969. Si à son époque son existence fut chansonnée et raillée, ses œuvres reçurent des échotiers des avis plutôt positifs, et ce fut le cas plus encore au XIXe siècle. On l'a comparée à Mme de Lafayette ; on a loué son art de ménager l'émotion, de bâtir des intrigues et d'épurer son style. Le retentissement de ses récits peut également se mesurer à l'aune des œuvres ultérieures qu'ils suscitèrent dans les domaines du théâtre, de la littérature narrative, de la poésie, de l'opéra ou de la peinture, en France comme à l'étranger. Leurs traductions en plusieurs langues témoignent aussi de la considération dont ils jouissaient.

On a pu se demander si ces récits ressemblaient à sa vie ou bien si au contraire ils s'en distinguaient. S'il est difficile de nier le caractère autobiographique de certains des éléments des récits, on peut aussi opposer nettement la sentimentalité qui paraît, de prime abord, s'en dégager et l'existence de leur auteur. Henri Coulet suggère à cet égard qu'il s'agit d'un paradoxe voulu[1802] ; ainsi la bio / graphie de Mme de Tencin aboutirait à la création d'une

[1802] Cf. *supra* p. 94.

œuvre qui serait une « négociation de l'intenable »[1803] entre analogie et dissemblance avec sa vie. L'illusion qu'elle y ménage se nourrit de cette « effectuation »[1804] paradoxale. En outre, comme tout écrivain, Mme de Tencin dut gérer sa position marginale dans la société de son époque, ce que Dominique Maingueneau appelle sa « paratopie »[1805] ; pour elle, cette paratopie fut renforcée par son statut de femme écrivant des romans, à la fois liée au pouvoir et maintenue à l'écart par lui. Deux logiques peuvent rendre compte de la gestion de sa paratopie par Mme de Tencin : la logique du masque, selon laquelle l'œuvre est faite pour camoufler la vie de son auteur et instaurer l'illusion de la vertu ; la logique de la subversion larvée, qui instille au sein des récits des germes subversifs que seule une lecture attentive peut révéler, mais qui agissent même si l'on ne les perçoit pas clairement. La subversion ainsi à l'œuvre ne saurait cependant faire de Mme de Tencin une féministe pré-révolutionnaire, étiquette que certaines lectures lui accolent pourtant parfois. Ces deux logiques, pour opposées qu'elles puissent paraître, sont plutôt complémentaires : Mme de Tencin masque sa vie avec une œuvre qui paraît moralisatrice mais dont le double fond est subversif – il y a en quelque sorte masque sur masque. L'embrayage paratopique introduit également au sein même de l'œuvre des espaces paratopiques, comme le couvent, le château isolé ou de plus vastes régions – les provinces du Sud-Ouest de la France par exemple –, et des personnages paratopiques. Ceux-ci apparaissent eux aussi en marge de la société – ils sont nombreux dans les récits de Mme de Tencin ; leur paratopie peut également provenir de l'imprécision de leur identité sexuelle.

La gestion complexe d'une paratopie redoublée explique pourquoi Mme de Tencin a besoin de construire une illusion particulièrement subtile dans son œuvre, capable de ménager un double fond au récit ; inversement, l'illusion se nourrit des éléments bio / graphiques propres à cet auteur, qui ne doivent pas simplement se concevoir en termes autobiographiques, mais aussi dans un rapport de paradoxe voulu avec son existence.

Être pris dans l'illusion d'un récit, cela signifie aussi, pour le lecteur, accéder au monde éthique de l'œuvre. L'éthos que le romancier met en place dans ses œuvres revêt donc une

---

[1803] Cette expression est de D. Maingueneau, cf. *supra* p. 95.
[1804] *Id.*, cf. *supra* p. 92.
[1805] *Id.*, cf. *supra* p. 97.

grande importance dans la construction de l'illusion. L'œuvre de Mme de Tencin étant à la fois conçue comme un masque de respectabilité et comme un subtil dispositif subversif, on conçoit que l'éthos qu'elle va y faire régner va lui aussi être double. D'emblée on n'y voit pourtant que l'éthos du devoir. Les personnages paraissent enserrés dans le corset de lois morales austères auxquelles se heurtent leurs passions. Des personnages comme Adélaïde, Mme de Granson, Eugénie ou Mme de Cornouailles semblent incarner cet éthos rigoureux.

Pourtant une lecture plus attentive nous montre que cet éthos peut se retourner. Adélaïde n'écoute-t-elle que son devoir lorsqu'elle se travestit en trappiste pour rejoindre son amant ? Mme de Granson ne finit-elle pas par épouser l'homme avec qui elle a commis un adultère ? Eugénie n'a-t-elle pas connu les hontes d'un mariage et d'un accouchement secrets ? Mme de Cornouailles n'a-t-elle pas épousé l'homme qui lui plaisait en dépit de ses défauts, dont le moindre n'était pas d'être le favori du roi ? On peut aussi dire que ces personnages écoutent en réalité plus leur désir que leur devoir, qu'ils cherchent avant tout à aller vers leur plaisir. Un éthos du désir et du plaisir se fait ainsi jour sous l'éthos apparent du devoir. Et il est clair que Mme de Tencin a cherché à dissimuler le premier sous le second. Le lecteur pénètre ainsi dans un monde éthique qui ne le déroute pas, mais qui lui suggère subtilement d'autres horizons.

Avec l'œuvre de Mme de Tencin, nous nous situons dans la scène englobante des Belles-Lettres ; en cherchant cependant à mieux caractériser en quel lieu de cette vaste scène elle se trouvait, nous avons cru possible d'avancer qu'il s'agissait de la « sous-scène englobante » de la littérature de salon. Nous avons ainsi voulu mettre en évidence l'influence du salon de Mme de Tencin sur ses récits, et nous avons vu qu'il ne manquait à cette « sous-scène englobante » qu'une « configuration discursive majeure » pour acquérir le statut plein et entier de scène englobante, selon la définition de Dominique Maingueneau. Même si chacun, au sein de ce salon, reste bien sûr l'auteur de ses propres textes, l'idée d'une littérature associative semble bien rendre compte des échanges mutuels auxquels on pouvait s'y livrer. Cette « sous-scène englobante » influence également les scènes génériques des récits, qui jouent tous, à des degrés divers, sur le genre de l'autobiographie fictive : c'est évident pour les deux romans-mémoires ; et dans les deux autres récits, on peut observer de longues

confidences autobiographiques faites par certains personnages, qui correspondent à des récits intercalés. Cette scène générique permet une énonciation qui se rapproche de celle de la conversation. La « sous-scène englobante » de la littérature de salon contribue aussi à expliquer l'insertion de maximes et de lettres dans les récits.

Mais la scène générique qui prédomine chez Mme de Tencin, sans toutefois vouloir dire son nom, c'est bel et bien le roman. Si, à son époque, ce genre prend un essor décisif, il est également fort décrié. Son choix par Mme de Tencin à la fois témoigne de l'influence de la « sous-scène englobante » de la littérature de salon, puisque, si le genre romanesque était en général méprisé, il ne l'était pas dans des salons dominés depuis le siècle précédent par les femmes, et reflète la paratopie d'un auteur en marge du champ littéraire. En observant les débats de l'époque, on se rend compte que le roman était critiqué surtout à cause de l'illusion qu'il engendre, suscitant une perte de repères entre le vrai et le faux, entraînant les lecteurs dans un univers qu'ils ne perçoivent pas encore comme fictif et dont ils pourraient être tentés de copier l'amoralisme. C'est que le contrat discursif tacite du roman n'est pas encore compris – savoir fictifs les événements racontés mais les considérer vrais le temps de la lecture. Les défenseurs du roman prennent eux aussi appui sur l'illusion pour le réhabiliter : ce genre fait appel à l'imagination des auteurs et fait travailler celle des lecteurs, et il procure de ce fait à ces derniers un grand plaisir de lecture. Si ses détracteurs ont eu fugacement gain de cause avec la proscription ordonnée par le chancelier d'Aguesseau, ils n'ont toutefois pu endiguer l'engouement croissant du public à son endroit. La lecture moderne de la crise du roman met elle aussi l'illusion au centre des controverses de l'époque : selon Jan Herman, le « dilemme du roman »[1806] réside dans la tension intrinsèque, au sein de chaque œuvre, entre vérité et fiction[1807] ; pour le résoudre, le roman va un temps être tenté de se faire « non-texte »[1808], de feindre d'évacuer toute littérarité, d'une part pour avancer masqué et d'autre part pour mieux illusionner les lecteurs ; ce faisant, ils mentent plus pour paraître moins mentir.

[1806] L'expression est de Georges May, cf. *supra* pp. 30, 147.
[1807] Cf. *supra* pp. 147-148.
[1808] L'expression est de Shelly Yahalom, qui reprend les concepts de Juri Lotman, cf. *supra* p. 148.

Les masques du roman proviennent tous de l'histoire. Mme de Lafayette, avec La Princesse de Montpensier, découvrit la formule de ce que Saint-Réal nomma la nouvelle historique. Il s'agissait de faire croire qu'on faisait de l'histoire alors qu'on écrivait des romans. Mme de Tencin adopta le procédé avec Le Siège de Calais, seul récit de son œuvre à recevoir une indication générique, précisément celle de « nouvelle historique » – même si l'on ne peut tout à fait écarter l'idée qu'elle y opère vis-à-vis des œuvres lafayettiennes un subtil détournement parodique. Avec les Anecdotes de la Cour et du Règne d'édouard II, Roi d'Angleterre, Mme de Tencin renoue, à la fin de sa carrière littéraire, avec l'imitation de la chronique historique ; Mme de Beaumont, qui acheva le récit en lui choisissant en 1776 un titre qui devait paraître aussi démodé que celui auquel Mme de Tencin avait initialement pensé (Annales galantes de la Cour d'Angleterre sous le règne d'Édouard II), respecta le masque que le premier auteur avait voulu appliquer au texte.

Avec le roman-mémoires, un pas supplémentaire est franchi vers le non-texte, puisqu'on passe de l'imitation de historiographie à celle du document authentique permettant d'écrire l'histoire. C'est que romanciers et historiens étaient assez proches : l'histoire de l'état étant confisquée par le monarque, il ne restait aux historiens que l'histoire des vies privées, terrain de prédilection des romanciers aussi. Outre le désir d'améliorer encore le masque, le manque d'exactitude de l'histoire et son cantonnement aux événements mineurs expliquent le mouvement qui poussa le roman de l'imitation de l'historiographie à celle du document authentique. Certaines réflexions modernes sur l'histoire, qui la montrent soit comme matière discursive pénétrée par les conditions de son énonciation, soit comme récit pétri de fiction, permettent également de comprendre pourquoi les romanciers du XVIIIe siècle ont préféré opter pour le document authentique après avoir essayé le travestissement historiographique. Avec les Mémoires du comte de Comminge et Les Malheurs de l'Amour, Mme de Tencin reprend cette fois la formule dans laquelle l'abbé Prévost surtout s'illustra. L'énonciation à la première personne y est un puissant vecteur d'illusion, qui permet au lecteur de saisir les affects du narrateur-personnage à leur source, tout en les doublant des commentaires de ce narrateur ; grâce à elle la subjectivité individuelle devient le prisme à travers lequel les événements sont perçus ; la vérité provient de l'expérience de l'individu et de la confrontation de points de vue et non d'une instance énonciative démiurgique. Le masque du roman-

mémoires s'accompagne souvent du topos préfaciel du manuscrit trouvé ; c'est le cas pour les Mémoires du comte de Comminge. On peut rendre compte de ces discours en analysant leur dualité intrinsèque : à la fois ils cherchent à authentifier le texte subséquent et, se répétant dans tant d'ouvrages, ils ne peuvent manquer de susciter la méfiance ; on s'en méfie et on les croit tout de même, au moins le temps de la lecture, pour accroître le plaisir qu'on en retire. Selon Jan Herman, ce topos fonde la littérature moderne en créant une « sui-référentialité » textuelle[1809] : c'est dans le roman du XVIIIe siècle que la notion d'autonomie du texte prend son origine. Les autres péritextes, dédicaces et épigraphes, complètent ce dispositif illusionniste.

La scénographie constitue, après la scène englobante et la scène générique, la troisième strate du contexte énonciatif des œuvres littéraires dans la réflexion théorique de Dominique Maingueneau. Elle définit les rôles d'énonciateur et de co-énonciateur, ainsi que le lieu et le temps à partir desquels l'œuvre est énoncée. Elle est donc très importante pour la construction de l'illusion. Dans les récits de Mme de Tencin, la scénographie qui apparaît d'emblée est aristocratique. Le style classique qu'elle utilise, la noblesse de la plupart de ses personnages, la satire mordante de la bourgeoisie dans Les Malheurs de l'Amour : tous ces éléments vont dans le sens de cette scénographie altière qui situerait Mme de Tencin dans la lignée de Mme de Lafayette. Pourtant, là encore, une analyse attentive nous révèle qu'une scénographie bourgeoise est dissimulée sous la première. Dans Les Malheurs de l'Amour, c'est Pauline la roturière qui énonce l'histoire d'Eugénie l'aristocrate, et à plusieurs reprises la fille du duc de Joyeuse dévalorise le noblesse. Dans Le Siège de Calais, si l'on peut dans un premier temps considérer que des nobles prennent la place de bourgeois dans le sacrifice exigé par le roi d'Angleterre, il faut bien ensuite se rendre compte que pour pouvoir faire ce sacrifice ils doivent se travestir en bourgeois et en adopter les valeurs.

Un autre pan de la scénographie complexe que Mme de Tencin instaure dans ces récits prend appui sur la sensibilité. Non seulement nombre de ses personnages apparaissent sensibles, mais en outre l'énonciation qui les fait vivre est elle-même sensible. L'adjectif « sensible » et les substantifs « sensibilité » et « sentiment » apparaissent souvent dans les récits. Cette

[1809] Cf. *supra* p. 184.

scénographie de la sensibilité s'associe, dans les deux romans-mémoires, à une topographie que nous avons risqué de qualifier de « préromantique » en essayant d'éviter de tomber dans une vision réductrice et téléologique de l'histoire littéraire. Cette topographie se manifeste par une adéquation soulignée dans les textes entre l'état d'âme du personnage et le lieu où il se trouve, plus précisément entre la mélancolie qu'il éprouve et un endroit sauvage et / ou à l'écart de monde. On trouve dans les récits de Mme de Tencin une prédilection pour les lieux clos – châteaux isolés, prisons, couvents… – qui font parfois les délices des personnages. Par exemple, la solitude est recherchée et appréciée par Comminge, qui s'y délecte de sa douleur, anticipant le héros romantique. On a même pu voir dans ses mémoires une préfiguration du roman noir.

Dans Le Siège de Calais et les Anecdotes de la Cour et du Règne d'édouard II, Roi d'Angleterre, en revanche, la chronographie classique prend nettement le pas sur la topographie. Si ces deux récits sont censés se dérouler au Moyen Âge, certains y ont vu une représentation de l'époque de Mme de Tencin ; nous avons avancé l'idée qu'il pourrait s'agir de celle que mettait en scène Mme de Lafayette dans ses propres nouvelles historiques, Mme de Tencin souhaitant encore, ainsi, renforcer leur proximité.

Pour construire l'illusion de ses récits, Mme de Tencin va également solliciter des hypotextes, à commencer précisément par l'œuvre de Mme de Lafayette. En empruntant certains éléments à des textes antérieurs, Mme de Tencin va fournir à ses lecteurs des points d'entrée aisés dans l'illusion de ses propres textes. Ainsi l'œuvre de Mme de Lafayette est omniprésente dans tous les récits que nous étudions. On la retrouve à la fois dans l'éthos du devoir qui semble y être prépondérant, dans les scènes génériques de la nouvelle historique, et, plus généralement, de l'imitation historiographique, dans la scénographie aristocratique, mais aussi dans les intrigues, dans le détail de quelques épisodes, dans le façonnage de certains personnages et dans le style. Le rapport qu'entretient Mme de Tencin avec sa devancière est toutefois ambigu et ne va pas sans une certaine distance qui confine parfois à la parodie – même si elle reste discrète. Mme de Beaumont, en revanche, en achevant les Anecdotes, n'observe pas un tel recul et sa relation intertextuelle avec l'auteur de La Princesse de Clèves est plus franche.

Les emprunts de Mme de Tencin à l'œuvre de l'abbé Prévost sont également nombreux : la scénographie de la sensibilité et la scène générique du roman-mémoires proviennent en grande partie de l'auteur de Cleveland. Un personnage comme Comminge, par exemple, ressemble aussi beaucoup aux hommes sensibles, immatures et masochistes de Prévost. On retrouve aussi chez Mme de Tencin l'écho d'épisodes développés par lui ou de phrases qu'il a écrites. Une relation intertextuelle forte lie également Les Malheurs de l'Amour à La Vie de Marianne de Marivaux ; loin de constituer une version négative du roman de Marivaux, le récit de Mme de Tencin en partage la critique sociale et la vision optimiste, même si elle ne le fait qu'en sous-main. On reconnaît également dans certaines des nouvelles de Mme de Gomez des matériaux hypotextuels dont Mme de Tencin s'est servie. D'autres auteurs encore ont aussi pu lui fournir quelques éléments ponctuels.

Si les récits de Mme de Tencin parviennent si bien à leurrer le lecteur, s'ils possèdent une apparence si lisse et si classique, s'il est possible de douter du phénomène de double fond qu'on a cru y distinguer, c'est parce qu'elle utilise la plupart des topoï romanesques de son époque : les identités usurpées, le coup de foudre, le mariage par contrainte, le duel, la réaction à une lettre, la tentative d'enlèvement, la captivité, la correspondance interceptée, les rivaux confidents, la fausse infidélité, la reconnaissance entre deux personnages, les vœux forcés, l'accident de carrosse, etc. Ces topoï facilitent, comme les éléments intertextuels, l'entrée des lecteurs dans l'illusion, et, en donnant à ses récits l'apparence de romans sentimentaux échevelés et stéréotypés, ils contribuent aussi au camouflage de certains éléments que Mme de Tencin entend ne pas trop mettre en évidence.

Mme de Tencin fait également quelques pas vers cette amélioration du leurre qui consiste à paraître briser l'illusion pour mieux, en fait, l'installer, en faisant entendre sa propre voix au sein de ses récits. Elle y insère de nombreuses sentences, qui, à cause de leur caractère générique et de leur propos moral risquent de faire reconnaître la voix de l'auteur et de mettre en péril l'aménagement de l'illusion. Mais sur les soixante-deux sentences que nous avons pu relever dans toute l'œuvre de Mme de Tencin, environ les deux tiers sont énoncées sur le mode du proverbe, commentant le comportement des personnages et renforçant leur cohérence par une armature morale relevant d'une doxa qui ne correspond pas du tout à ce

que pense réellement l'auteur. En d'autres termes, les sentences sont aussi fictives que les personnages. En outre, elles sont le plus souvent intimement liées au contexte syntaxique, ce qui contribue à en effacer la généricité et à les assimiler aux récits.

Si Mme de Tencin fait parfois des intrusions dans ses récits, c'est en sourdine. Dans un passage des Mémoires du comte de Comminge, on peut penser qu'elle nous montre sa désinvolture par rapport au maniement des topoï romanesques et espère ainsi instaurer une connivence discrète entre elle et le lecteur. D'autres passages relèvent de procédés métatextuels ou de mises en abyme. Ils vont dans le sens de l'« exclusion du faux », selon l'expression de Marian Hobson[1810] : ils tendent à affirmer que le roman est mensonge afin de convaincre le lecteur que ce qu'il lit n'appartient pas à ce genre. Un auteur comme Robert Challe a été, avant Mme de Tencin, plus loin qu'elle sur ce chemin, déployant une véritable ironie qui, au sein même du roman, se moque du roman. Mme de Tencin s'arrête en chemin, de peur, peut-être, de briser l'illusion – que la finesse de Challe ne brise cependant pas.

Mme de Tencin agit aussi au niveau des personnages pour construire l'illusion dans ses récits. Elle suit les préceptes de Du Plaisir en ne créant qu'un petit nombre de personnages pour chacun de ses récits et en s'efforçant de faire d'eux des individus et non des types. Au fil de son œuvre, les portraits se font moins stéréotypés, plus détaillés, plus souvent en action que statiques, et de multiples contrastes sont soulignés entre les personnages, ce qui met en relief leurs caractéristiques individuelles. Le recours au masque du roman-mémoires permet aussi à l'auteur d'installer au centre du récit la subjectivité du narrateur-personnage. Les personnages historiques, qu'ils soient employés dans le rôle qu'ils ont joué dans l'histoire sans être étroitement mêlés à la fiction, qu'au contraire ils participent activement à la fiction, ou encore qu'ils n'aient d'historique qu'un patronyme, authentifient la fiction et améliorent l'illusion. Aux personnages dénués de dimension historique, Mme de Tencin prend soin d'attribuer un nom français vraisemblable. Elle utilise pour ce faire des noms attestés, qu'elle puise chez ses contemporains ou encore dans le vivier intertextuel ; elle emploie avec retenue le procédé pourtant fort prisé à son époque consistant à ne donner que l'initiale d'un nom.

---

[1810] Cf. *supra* p. 148.

La vraisemblance étant avant tout, au XVIIIe siècle, une affaire d'arrangement narratif interne à l'œuvre plutôt que d'adéquation à une réalité externe à l'œuvre, Mme de Tencin va être très soucieuse des structures narratives qu'elle va utiliser dans ses récits. Si elle y introduit de nombreux récits intercalés, aucun d'entre eux n'est étranger à l'intrigue première, mais, au contraire, tous y concourent ; même les récits intercalés du Siège de Calais, qui atteignent parfois le niveau métadiégétique, s'associent entre eux pour ne former qu'une seule intrigue, fût-elle composite. Ils présentent en outre l'avantage de pouvoir introduire au sein de la nouvelle historique ou des Anecdotes, énoncées à la troisième personne, d'amples passages d'apparence autobiographique. Malgré la présence dans ces œuvres d'un narrateur démiurgique, les récits intercalés montrent que la vérité surgit non pas de cette énonciation, mais de la confrontation de points de vue individuels, comme dans le roman-mémoires. Ils font aussi figurer au sein même du récit un auditoire représentant le lecteur et améliorant l'insertion de ce dernier dans l'illusion.

Mais Mme de Tencin utilise aussi de nouvelles structures narratives, elles aussi préconisées par Du Plaisir. Dans ses incipit, elle plonge immédiatement le lecteur dans l'illusion d'une époque. Elle introduit rapidement ses personnages en les caractérisant aussitôt. Elle ne bouleverse pas l'ordre du récit, et, en ce qui concerne sa durée, elle procède essentiellement par scènes et par sommaires. Cela confère au texte l'allure d'un continuum narratif où presque toute information est importante et efficace. Mme de Tencin intensifie l'action à mesure que le récit progresse, entraînant de plus en plus le lecteur dans l'illusion. Utilisant le « procédé de la verrue » cher à Diderot, elle parsème ses récits de quelques informations non pertinentes afin d'améliorer l'impression de vérité qui s'en dégage. Ses structures narratives sont, comme ses personnages, souvent bâties sur le contraste et le parallélisme ; cela conforte l'illusion en suggérant au lecteur qu'il se trouve dans un monde clos régi par la nécessité. Ces parallélismes se retrouvent même entre les différents récits, comme si Mme de Tencin avait voulu faciliter le passage du lecteur de l'un à l'autre. En outre, on peut remarquer dans chaque récit des phénomènes de bouclage, qui contribuent également à clore l'univers fictif et à tenir le lecteur captif au sein de l'illusion. Il est aussi possible que Mme de Tencin ait voulu laisser inachevées les Anecdotes afin de permettre à l'imagination du lecteur de les compléter.

Enfin, Mme de Tencin met également son style au service de la construction de l'illusion. Si celui-ci apparaît classique dans les récits, c'est parce qu'elle en a décidé ainsi : en écrivain conscient de ses possibilités, elle y emploie un certain style qui la rattache à la tradition de la nouvelle historique classique. Il est une des pièces du mécanisme de camouflage que nous avons signalé précédemment. C'est pourquoi il est curieux de constater que Roger Laufer dénie à Mme de Tencin le qualificatif « rococo » qu'il invente pour caractériser le style du XVIIIe siècle, et qu'il la cantonne dans un « post-classicisme » péjoratif[1811]. L'ensemble des catégories grammaticales est convoqué par Mme de Tencin pour contribuer à la construction de l'illusion. La détermination complète du nom, dans les incipit, fait croire au lecteur que les informations qu'on y donne lui sont déjà connues. Les pronoms neutres obligent le lecteur à co-énoncer l'œuvre en complétant la référence, voire en le prenant à parti grâce au pronom indéfini « on » ; le pronom personnel « vous » désignant le narrataire interne au récit peut être lu comme s'appliquant au lecteur ; l'antéposition des pronoms personnels compléments est une façon de donner au texte un côté surranné. L'effacement d'un actant dans la voix passive oblige également le lecteur à participer à l'énonciation du récit ; les temps et les modes permettent des variations accroissant l'illusion. Les modalités interrogative et exclamative impliquent le lecteur dans le récit, tout comme les présentatifs « voici » et « voilà », largement utilisés par Mme de Tencin ; sa syntaxe, simple en général, peut se complexifier pour traduire l'émotion des personnages.

Les discours rapportés sont une occasion pour l'auteur de caractériser les personnages par leur langage – occasion que malheureusement il ne saisit pas toujours ; ils sont également le lieu où le lecteur peut se sentir dominer les personnages, en sachant plus que chacun d'eux ; avec le discours indirect libre, la voix des personnages se confond avec celle du narrateur, ce qui accentue là aussi le mécanisme illusionniste : Mme de Tencin s'y essaie à plusieurs reprises. Parfois l'émotion d'un personnage – ou d'un narrateur – est si forte qu'il ne trouve pas les mots pour l'exprimer : Henri Coulet a appelé cette impasse langagière la « rhétorique de l'indicible »[1812] ; Mme de Tencin en fait un usage intensif, même si elle n'est pas la seule à son époque. Pour Mme de Lafayette, ce procédé participait d'une volonté plus générale

[1811] Cf. *supra* pp. 82-83 et 333.
[1812] Cf. *supra* p. 357.

d'euphémisation, représentative de l'esthétique classique. Pour l'abbé Prévost, il témoigne de l'aporie du langage ancien pour parler de l'homme nouveau, et de la nécessité de créer une nouvelle langue. Mme de Tencin manipule surtout, grâce à lui, le travail de co-énonciation du lecteur : ce dernier doit en principe trouver lui-même les mots que le personnage ou le narrateur renonce à chercher, mais Mme de Tencin les lui fournit en fait juste après ce constat d'impuissance ; ainsi le lecteur croit être co-énonciateur alors que c'est l'auteur qui lui donne tous les éléments. Quelques autres figures contribuent à la construction de l'illusion, comme l'épanorthose ou les maladresses syntaxiques ou lexicales qu'on peut croire voulues.

Lorsqu'on compare les styles de Mmes de Tencin et de Beaumont, une même facture classique paraît les rassembler. Pourtant, l'auteur qui a achevé les Anecdotes possède certains tics d'écriture que n'a pas celui qui les a commencées : le passage du passé simple au présent, l'emploi du verbe « voler » pour dire « aller vite », l'antéposition de deux adjectifs épithètes avant le substantif. Plus ennuyeuse, dans la perspective de la continuation à laquelle elle s'est livrée, est sa propension à une écriture larmoyante, en vogue à l'époque où elle écrit, qui produit des effets appuyés et se fait très volontiers moralisatrice, au point de mettre en danger l'illusion. Non seulement Mme de Beaumont réoriente le récit de Mme de Tencin dans le sens d'une fidélité accrue à Mme de Lafayette, mais en outre elle le refaçonne pour le rendre moralisateur et anti-féministe, ce qui semble aller à l'encontre du projet de Mme de Tencin. Parmi les autres maladresses de Mme de Beaumont, on peut citer le recours du narrateur extradiégétique à l'incise « dis-je » ou encore les confusions qu'elle fait quant aux liens de parenté des personnages.

La comparaison du style de Mme de Tencin romancière à celui de Mme de Tencin épistolière recèle quelques surprises : la retenue classique n'est pas de mise dans la correspondance. Avec les familiers, le style se fait plein de verve, s'orne de nombreuses expressions familières et métaphores suggestives ; les portraits sont souvent de savoureuses charges, rendant parfaitement compte des ridicules. Mais Mme de Tencin sait également se servir de sa correspondance pour argumenter, pour flatter, pour conter de façon plaisante ou, tout simplement, pour faire briller son style. En lisant ses lettres, on est saisi du caractère

protéiforme de ses talents épistolaires, et l'on se convainc d'autant plus que le style classique qu'elle utilise dans ses récits constitue une option consciente et délibérée.

L'étude de l'œuvre de Mme de Tencin nous a permis d'observer les différentes techniques mises au point par les romanciers du XVIIIe siècle pour bâtir l'illusion dans leurs œuvres, et celles que cet auteur particulier a employées ; nous avons pu nous rendre compte que cette construction se faisait à tous les niveaux du texte. Chacune de ses composantes est mise au service de ce façonnage, qui, chez Mme de Tencin, se révèle particulièrement complexe et crucial – complexe parce que crucial. Mme de Tencin crée en effet des mécanismes subtils de double fond et de camouflage qui nécessitent la mise en place d'un leurre particulièrement habile. Les remises en cause sociales qu'elle dissémine dans ses textes, bien que d'une portée encore limitée, devaient cependant rester dans l'ombre, et s'insinuer peu à peu chez ses lecteurs. Il lui fallait donc les faire pénétrer dans un univers apparemment connu, sans risque, pour qu'éventuellement certains découvrent ensuite d'autres valeurs, d'abord cachées. C'est pourquoi avec ses récits elle a contribué à améliorer la construction de l'illusion.

D'une façon plus générale, l'illusion devait subir des améliorations à son époque parce qu'elle était incriminée. L'accusation de mensonge à laquelle le genre romanesque était en butte n'a abouti en fait qu'à perfectionner le mensonge, en faisant passer le roman pour ce qu'il n'était pas. Elle a également retardé la mise en place d'une l'illusion fictionnelle délivrée de toute culpabilité. Celle-ci ne viendra qu'après que Diderot aura joué avec l'illusion de vérité et l'aura manipulée dans tous les sens. Grâce à la déflagration produite par des œuvres comme Jacques le Fataliste et son maître on pourra passer du premier au second type d'illusion de vérité. On ne croira plus vraiment – et on ne cherchera plus à croire – que les histoires que racontent les romans sont vraies ; on acceptera d'être emporté par la fiction en sachant qu'elle est fiction ; on passera un contrat avec l'auteur, acceptant d'être dupé en connaissance de cause, pour le plus grand profit de son plaisir de lecture.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Bibliographie de Mme de TENCIN (Alexandrine-Claude GUERIN DE TENCIN)

### A. Œuvres de Mme de Tencin

#### a. Manuscrits

Il n'existe pas de manuscrit connu des œuvres de Mme de Tencin. Dans le Catalogue des livres imprimés et manuscrits de M. le comte de Pont-de-Vesle […] (Paris, Le Clerc, 1774), on trouve, sous le numéro 1929 : « Annales Galantes de la Cour d'Angleterre sous le règne d'Édouard II, par Madame de Tencin, in-4 ms », accompagné de la note manuscrite « retiré » ; il s'agit du manuscrit dont parle Mme Élie de Beaumont dans sa lettre à Voltaire : il a été « trouvé […] dans les papiers de M. de Pont-de-Veyle à sa mort », et « M. le comte d'Argental […] [la] pria […] de finir ce roman » (cf. Œuvres Complètes de Voltaire, éd. Besterman, Banbury, The Voltaire Foundation, 1975, t. 127, p. 83, D20049) ; malheureusement, nous perdons ensuite la trace de ce manuscrit.

En revanche, beaucoup de lettres manuscrites sont conservées, mais elles sont disséminées dans de nombreuses bibliothèques de par le monde. Jean Sareil en fait la recension la plus détaillée dans Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1969, pp. 417-422. Martina Bollmann a ajouté à cette liste un billet (BnF Rothschild A XVIII 542), cf.

Madame de Tencin romancière, thèse de IIIe cycle de Littérature française réalisée sous la direction de Jacques Chouillet, non publiée, Université Paris III, 1982, p. 281.

## b. Éditions séparées du XVIIIe siècle au XXIe siècle

- Mémoires du comte de Comminge

Mémoires du comte de Comminge, La Haye [en fait Paris], J. Neaulme, 1735, in-12, 184 p. (BnF Y2-7128, Y2-7974, Y2-52645 et Y2-71121).

*Mémoires du comte de Comminge[1813], La Haye [en fait Paris], J. Neaulme, 1736, in-12, 176 p. (British Library RB.23.a.941).

*Mémoires du comte de Comminge, s.l., s.n., 1746, in-12 (British Library 244.b.19).

*Mémoires du comte de Comminge, La Haye [en fait Paris], 1748. [D'après Françoise Weil, L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750, Paris, Aux amateurs de livres coll. des Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne, 1986, p. 464.]

*Histoire de l'infortuné comte de Comminge, 1783. [D'après Angus Martin, Vivienne G. Mylne, Richard Frautschi, Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800, Londres, Mansell, et Paris, France Expansion, 1977, p. 99. N'ayant pas pu consulter cet ouvrage, nous ne sommes pas certain que le changement de titre ne dissimule pas un changement de texte.]

*Mémoires du comte de Comminge, nouvelle éd. revue et corrigée par M. le chevalier de ***, Londres, s.n., 1784, 177 p. (Bayerische Staatsbibliothek P.o.gall. 2591 n.). [N'ayant pas pu consulter cet ouvrage, nous ne sommes pas certain que la mention « nouvelle éd. revue et corrigée » ne dissimule pas un changement de texte.]

[1813] Nous indiquons par un astérisque les ouvrages que nous n'avons pas pu consulter.

*Le Comte de Comminge, ou les Amants malheureux, [avec une préface et une notice sur la vie de Mme de Tencin], Paris, 1801, in-12, 244 p. (British Library 12517.a.16). [N'ayant pas pu consulter cet ouvrage, nous ne sommes pas certain que le changement de titre ne dissimule pas un changement de texte.]

*Le Comte de Comminge, ou les Amants malheureux, Évreux, J.-L.-L. Ancelle, 1806, in-24, 108 p. (Bibliothèque Royale de Belgique VI 58976 A). [N'ayant pas pu consulter cet ouvrage, nous ne sommes pas certain que le changement de titre ne dissimule pas un changement de texte.]

Mémoires du comte de Comminge, Paris, coll. des meilleurs ouvrages de langue française, 1815, in-8, 130 p.

Le Comte de Comminge, ou les Amants malheureux, Paris, Tiger, s.d. [1816], in-16, 108 p. [Malgré le changement de titre, le texte est identique à celui de l'édition originale.]

Le Comte de Comminge, ou les Amants malheureux, Avignon, Luxembourg-Bonnet, 1818, in-16, 107 p. (BnF Y2-71122). [Malgré le changement de titre, le texte est identique à celui de l'édition originale.]

Le Comte de Comminge, ou les Amants malheureux, Alais, Martin, 1820 [corrigé de façon manuscrite en 1821], in-18, 106 p. (BnF Y2-71123). [Malgré le changement de titre, le texte est identique à celui de l'édition originale.]

*Mémoires du comte de Comminge, Avignon, 1821. [D'après Pierre-Maurice Masson, Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), Paris, Hachette, 1909, et Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 304.]

*Mémoires du comte de Comminge, 1823. [D'après Pierre-Maurice Masson, p. 304.]

*Mémoires du comte de Comminge, 1834. [D'après Pierre-Maurice Masson, p. 304.]

Le Comte de Comminge, ou les Amants malheureux, suivi de l'Histoire de la Trappe, Montereau, T. Moronval, 1846, in-18, 108 p. (BnF Y2-23552). [Malgré le changement de titre, le texte est identique à celui de l'édition originale.]

Les Tragiques Amours du Comte de Comminge, Nouvelle dramatique. Nouvelle édition conforme aux éditions originales, Paris, G. Samson, 1882, in-18, 95 p. (BnF 8-Y2-5533). [Malgré le changement de titre, le texte est identique à celui de l'édition originale.]

Amours tragiques du comte de Comminge, précédé d'une préface sur la vie et l'œuvre de Mme de Tencin signée « G.H. », Paris, H. Geffroy, coll. Roy, Petite bibliothèque omnibus illustrée, 1893, in-16, 147 p. (BnF 8-Z-13526 (19)). [Malgré le changement de titre, le texte est identique à celui de l'édition originale.]

Mémoires du comte de Comminge, édition ornée d'un portrait frontispice avec une Introduction par Henri Potez, Paris, Sansot, coll. Petite Bibliothèque Surannée, 1908, in-12, 107 p. (BnF 8-Y2-65223).

Mémoires du comte de Comminge, texte de 1735 présenté et annoté par Jean Decottignies, Lille, Librairie René Giard, coll. Publications de la faculté des Lettres de Lille, 1969, 245 p.

Mémoires du comte de Comminge, préface de Chantal Thomas, Paris, Mercure de France, coll. Le petit mercure, 1996, 96 p.

Mémoires du comte de Comminge, préface de Michel Delon, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1996, 96 p. [Notre édition de référence.]

- Le Siège de Calais

Le Siège de Calais, nouvelle historique, La Haye [en fait Paris], J. Neaulme, 1739, 2 vol. in-12, 271 et 282 p. (BnF Y2-6580, Y2-6581, Y2-68426, Y2-68427, Y2-68428, Y2-68429).

Le Siège de Calais, nouvelle historique, La Haye [en fait Paris], J. Neaulme, 1739, 1 vol. in-12, 312 p. (BnF Y2-68430, Y2-68431, Y2-68432, Y2-68433).

Le Siège de Calais, nouvelle historique, La Haye [en fait Paris], J. Neaume [sic], 1739, 1 vol. in-12, 307 p. (BnF Y2-68434).

Le Siège de Calais, nouvelle historique, La Haye, P. de Hondt, 1740, 2 vol. in-12, 155 et 163 p. (BnF Y2-68435 et Y2-68436).

Le Siège de Calais, nouvelle historique, t. I, Paris, s.n., 1781, t. II, par ordre de Mgr le Cte d'Artois, de l'impr. de Didot l'aîné, 1781, 2 vol. in-18 (BnF RES-Z-3864-3865, RES-Z-3947-3948, RES-Z-3912, VELINS-2570-2571).

Le Siège de Calais, nouvelle historique, Paris, coll. des meilleurs ouvrages de langue française, 1815, in-18.

*Le Siège de Calais, 1823. [D'après Pierre-Maurice Masson, p. 304.]

*Le Siège de Calais, 1834. [D'après Pierre-Maurice Masson, p. 304.]

*Le Siège de Calais, 1840. [D'après Pierre-Maurice Masson, p. 304.]

Le Siège de Calais, Paris, G. Havard, 1849, grand in-8, 24 p. (BnF Y2-4673).

Le Siège de Calais, Paris, Gustave Havard, coll. Romans illustrés, 1853, grand in-8, 24 p. (BnF Y2-5809).

Le Siège de Calais, préface de Pierre-Jean Rémy, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1983, 227 p. [Notre édition de référence.]

- Les Malheurs de l'Amour

Les Malheurs de l'Amour, Amsterdam [en fait Paris], 1747, 2 vol. in-12, 247 et 319 p. 2 éd. successives (BnF Y2-7794-7795, Y2-50240-50241).

*Les Malheurs de l'Amour, 1748. [D'après Pierre-Maurice Masson, p. 305].

*Les Malheurs de l'Amour, 1761. [D'après Pierre-Maurice Masson, p. 305].

Les Malheurs de l'Amour, Amsterdam et Paris, Prault le jeune, 1766, 2 tomes en 1 vol. in-12, 180 et 233 p. (BnF Y2-7796 et 8-Y2-9714).

Œuvres choisies de Mme de Tencin [Contient : Les Malheurs de l'amour, Lettres de Mme de Tencin à M. de Richelieu, Notice sur Mme de Tencin], Paris, coll. Bibliothèque des dames, 1847, in-16, 225 p. (BnF Y2-71120 et SMITH LESOUEF S-2036 (2)).

Les Malheurs de l'amour, préface de Sophie Dencausse-Cler, Paris, Indigo et côté-femmes éditions, collection Des femmes dans l'Histoire, 2000.

Les Malheurs de l'amour, édition présentée, établie et annotée par Érik Leborgne, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 2001, 159 p. [Notre édition de référence.]

- Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre

Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, Par Mde L[a] M[arquise] D[e] T[encin], et Mde E[lie] D[e] B[eaumont], Paris, Pissot, 1776, in-12, 328 p. (BnF Y2-13991, 8-NC-40 et FB-8682).

## c. Éditions d'œuvres par deux

- Mémoires du comte de Comminge et Le Siège de Calais

Le Siège de Calais, nouvelle historique ; suivi du Comte de Comminge, précédé d'une notice sur Mme de Tencin, Paris, Werdet et Lequien fils, coll. des meilleurs romans français dédiée aux Dames, 1826, in-32, 306 p. (BnF Y2-71129).

Le Siège de Calais, nouvelle historique ; suivi du Comte de Comminge, précédé d'une notice sur Mme de Tencin, Paris, Dauthereau, coll. des meilleurs romans français et étrangers, 1827, in-16, 316 p. (BnF Y2-71130).

Le Siège de Calais, nouvelle historique ; suivi du Comte de Comminge, précédé d'une notice sur Mme de Tencin, Paris, Hiard, 1833, in-16, 252 p. (BnF Y2-71131).

Le Siège de Calais, nouvelle historique ; suivi du Comte de Comminges [sic], introduction par Camille Leynardier, Paris, A. Desrez, coll. Bibliothèque économique et périodique des meilleurs romans, 1835, in-8, 139 p. (BnF Y2-18075).

Le Siège de Calais, nouvelle historique ; suivi du Comte de Comminge, Ledentu, coll. des meilleurs romans français et étrangers, 1836, 2 vol. in-32 (BnF t. II seulement : Y2-68438).

Mémoires du comte de Comminges [sic]. Le Siège de Calais, Notice et notes par M. de Lescure, eaux-fortes de Dubouchet, Paris, A. Quantin, 1885, coll. Petite bibliothèque de luxe, 10e vol., in-8, 341 p. (BnF 8-Z-567 (10) et SMITH LESOUEF R-6433).

Mémoires du comte de Comminge, Le Siège de Calais, nouv. éd., Berlin, Neufeld et Henius, 1890, 206 p.

- Mémoires du comte de Comminge et Les Malheurs de l'Amour

Œuvres choisies de Mme de Tencin. Le Comte de Comminge, suivi des Malheurs de l'amour, Paris, Renaud, coll. Bibliothèque populaire, 1861, 2 vol. in-16 (BnF Y2-71132 et 71133).

Œuvres choisies de Mme de Tencin. Le Comte de Comminge, suivi des Malheurs de l'amour, Paris, Renault, coll. Bibliothèque populaire, 1865, in-16, 179 p. (BnF Y2-71134).

## d. Éditions des œuvres complètes

- Éditions réservées aux œuvres de Mme de Tencin

Œuvres de Madame de Tencin, [édition établie et présentée par Antoine-François Delandine], Amsterdam et Paris, Hôtel Serpente, 1786, 7 vol. in-12 (BnF Y2-8098 à 8104, et RES-Y2-3560 à 3566).

Œuvres complètes de Madame de Tencin, nouvelle édition revue, corrigée et précédée d'une notice historique et littéraire, Paris, d'Hautel, 1812, 4 vol. in-18 (BnF Y2-71125 à 71128).

- Éditions regroupées avec des œuvres d'autres auteurs

  - Avec les œuvres de Mme de Lafayette

Œuvres de mesd. de La Fayette et de Tencin, précédées d'observations sur la vie et les écrits de madame de La Fayette par Delandine, et d'un traité sur l'origine des romans [par Huet], Paris, Cuchet, 1786, 3 vol. petit in-12, t. III.

Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette et de Tencin, nouvelle édition revue, corrigée, précédée de notices historiques et littéraires [par Louis-Simon Auger], et augmentée de la Comtesse de Tende par madame de La Fayette, de la Correspondance de madame de Tencin

avec M. de Richelieu, de la Comtesse de Savoie et d'Aménophis par madame de Fontaines, etc., Paris, Colnet, an XII (1804), 5 vol. in-8, t. IV et V (BnF 8-Y2-52396 (1) à (5)).

Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette et de Tencin, nouvelle édition revue, corrigée et précédée de notices historiques et littéraires [par Louis-Simon Auger], et augmentée de la Comtesse de Tende par madame de La Fayette, de la Correspondance de madame de Tencin avec M. de Richelieu, de la Comtesse de Savoie et d'Aménophis par madame de Fontaines, Paris, Colnet, 1808, 5 vol. in-8, t. IV et V.

- Avec les œuvres de Mmes de Lafayette et de Fontaines

Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines, avec des notices historiques et littéraires par M. Auger, de l'Académie française, Nouvelle édition, Ornée de gravures, Paris, Veuve Lepetit, 1820, 4 vol. in-8, t. III et IV (BnF Y2-46331 à 46334).

Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines, précédées de notices historiques et littéraires par MM. Étienne et A. Jay. Nouvelle édition, ornée des portraits de Mesdames de La Fayette et de Tencin, Paris, P.-A. Moutardier, 1825, 5 vol. in-8, t. IV et V (BnF Z-52570 à 52574).

Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines, précédées de notices historiques et littéraires par MM. Étienne et A. Jay, membres de la Chambre des Députés. Nouvelle édition, Paris, P.-A. Moutardier, 1832, 5 vol. in-8, t. IV et V (BnF Y2-46335 à 46339).

- Avec les œuvres de Mme de Fontaines

Œuvres de Mesdames de Fontaines et de Tencin, avec des notices de L[ouis]-S[imon] Auger, Paris, Garnier Frères, coll. Bibliothèque amusante, s.d. [1864], grand in-8, pp. 115-540 (BnF Y2-27422 et Y2-68606). [Notre édition de référence pour les Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre, pp. 427-540.]

## e. Éditions avec des œuvres d'autres auteurs

- Mémoires du comte de Comminge

  - Dans des Bibliothèques et des recueils

Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, t. III, La Haye, Jean Neaulme, 1736, in-12, pp. 1-57 (BnF 16-Y2-19029 (3)).

Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, t. III, La Haye, Jean Neaulme, 1740, in-12, pp. 69-126 (BnF Y2-8338).

Mémoires du comte de Comminge, in Recueil de romans historiques, t. III, Londres, s.n., 1746, in-12, pp. 115-189 (Y2-6690 (3)).

*Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, t. III, La Haye et Genève, F. Cramer et Cl. Philibert, 1749, in-12, pp. 304-396 (British Library 244.f.3).

*Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, 1753. [D'après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99].

*Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, t. III, La Haye, Jean Neaulme, 1760, in-12, pp. 69-126 (BnF Y2-18034

(3)). [D’après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99, ce volume daterait de 1740 et non de 1760 (M.DCC.LX pour M.DCC.XL)]

Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l’esprit et du cœur, Nouvelle édition rectifiée et augmentée, t. XIII, Genève, 1761, in-12, pp. 369-463 (BnF Y2-8360).

*Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l’esprit et du cœur, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1764 (Oxford University Library MYLNE.909).

*Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l’esprit et du cœur, Lyon, Pierre Duplain l’Aîné, 1766 (Kungl. Bibliotek Stockholm 137 F a z).

*Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l’esprit et du cœur, 1777. [D’après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99.]

Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l’esprit et du cœur, t. III, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1779, pp. 65-120.

*Mémoires du comte de Comminge, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l’esprit et du cœur, t. III, Bruxelles, Benoît Le Francq, 1785, in-12 (Trinity College Dublin OLS B-6-174 à 185).

*Mémoires du comte de Comminge, in Recueil des histoires les plus intéressantes, tirées hors de la Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l’esprit et du cœur, Bruxelles, B. Le Francq, 1785, 1 vol. in-12, 439 p. (Universitäts- und Landesbibliothek Halle).

Mémoires du comte de Comminge, in Marcel Raymond (ed.), Anthologie de la nouvelle française, illustrations de Hans Erni, Lausanne, La guilde du Livre et Éditions Clairefontaine, 1950, pp. 60-95.

Mémoires du comte de Comminge, in Quatre romans dans le goût français choisis, avec une introduction et des notices de Claude Roy, Paris, Club français du livre, vol. 64, 1959.

Mémoires du comte de Comminge, in Raymond Trousson (ed.), Romans de femmes du XVIIIe siècle, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

- Avec des œuvres de François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud

Mémoires du comte de Comminge, in [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge, drame en trois actes et en vers ; précédé d'un Discours préliminaire et suivi des Mémoires du comte de Comminge, La Haye et Paris, L'Esclapart, 1764, in-8, pp. 148-215 (BnF YF-6361,YF-6362, 8-YTH-492, 8-YTH-493 et, 8-YTH-494).

Mémoires du comte de Comminge, in [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge, drame en trois actes et en vers ; précédé d'un Discours préliminaire, suivi des Mémoires du comte de Comminge, et de la Lettre à sa Mère [par Claude-Joseph Dorat], Londres et Paris, chez les Libraires du Palais royal et du Quai de Gèvres, 1765, in-8, pp. 93-157 (BnF 8-YTH-495).

Mémoires du comte de Comminge, in [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge, drame en trois actes et en vers ; précédé d'un Discours préliminaire, suivi des Mémoires du comte de Comminge, et de la Lettre à sa Mère [par Claude-Joseph Dorat] [et augmenté d'une Idée de la Trappe et de la Lettre de Philomèle à Progné [par Claude-Joseph Dorat]], La Haye, Gosse et Pinet, 1767, in-8, pp. 93-157 (BnF 8-YTH-496).

Mémoires du comte de Comminge, in [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], Le Comte de Comminge, ou Les Amants malheureux, drame par M. d'Arnaud [précédé de trois Discours préliminaires et d'un Précis de l'Histoire de la Trappe, et suivi de la Lettre du Comte

de Comminges à sa Mère [par Claude-Joseph Dorat]], Quatrième édition, Paris, Le Jay, 1768, in-8, pp. 99-141 (BnF YF-8080).

*Mémoires du comte de Comminge, in [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], Les Amants malheureux, ou Le Comte de Comminge [suivi de la Lettre du Comte de Comminges à sa Mère et de la Lettre de Philomèle à Progné [par Claude-Joseph Dorat]], 4e édition [sic], Paris, Le Jay, 1769, in-8 (Edinburgh Main Library, E.B. 84259 Bac).

*Mémoires du comte de Comminge, in [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], Les Amants malheureux, ou Le Comte de Comminge [précédé des Discours préliminaires, d'une Idée de la Trappe, et suivi de la Lettre du Comte de Comminges à sa Mère et de la Lettre de Philomèle à Progné [par Claude-Joseph Dorat]], 4e édition [sic], La Haye, Pierre Gosse junior et Daniel Pinet, 1772, in-8, pp. 99-141 (Cambridge University Library 7000.d.486).

*Mémoires du comte de Comminge, in [François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud], Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge, drame en trois actes et en vers, précédé d'un Discours préliminaire, suivi de la Lettre et des Mémoires du comte de Comminge, Paris, La Haye, 1774, 191 p. (Sveriges Teatermuseum 4Fb).

Mémoires du comte de Comminge, in Œuvres complètes de M. d'Arnaud. Nouvelle édition. Contenant tous ses ouvrages, et plus ample que celles qui ont paru jusqu'à présent, t. II, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1775, pp. 131-190 (BnF Y2-14508).

Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud, Œuvres dramatiques de M. d'Arnaud, Amsterdam, D. J. Changuion, B. Vlam, 1782, 2 vol. in-12 (BnF YF-4400 et 4401).

*Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud, Œuvres dramatiques, 1784. [D'après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99.]

Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge, suivis des Lettres [en fait une seule lettre, celle de Claude-Joseph Dorat] et du drame [par François-Marie-Thomas de Baculard

d’Arnaud], ornés de deux figures, Hambourg, Fauche, et Paris, Lepetit, 1793, in-8, pp. 3-76 (BnF YF-6902 et VELINS-2360).

*Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d’Arnaud, Œuvres de d’Arnaud, Paris, Laporte, 1795, in-8 (Staatsbibliothek zu Berlin 8" Ai 2029).

*Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d’Arnaud, Œuvres, 1801. [D’après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99.]

Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d’Arnaud, Œuvres de M. Arnaud, Paris, Laporte et Maradan, 1803-an XI. (BnF Y2-14512 à 14522).

*Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d’Arnaud, Œuvres, Paris, Laporte, 1815. [D’après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99.]

*Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d’Arnaud, Œuvres, 1816. [D’après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99.]

*Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d’Arnaud, Le Comte de Comminge, ou Les Amants malheureux, 1816. [D’après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99.]

*Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d’Arnaud, Le Comte de Comminge, ou Les Amants malheureux, 1818. [D’après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99.]

*Mémoires du comte de Comminge, in François-Marie-Thomas de Baculard d’Arnaud, Le Comte de Comminge, ou Les Amants malheureux, 1820. [D’après Martin, Mylne, Frautschi, p. 99.]

- Le Siège de Calais

*Le Siège de Calais, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, t. XI, La Haye et Genève, F. Cramer et Cl. Philibert, 1749, in-12, pp. 223-fin (British Library 244.f.11).

*Le Siège de Calais, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, t. VIII, 1761. [D'après Silas Paul Jones, A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750 with a Brief Introduction, New York, H. W. Wilson, 1939, p. 71. D'après Martin, Mylne, Frautschi, p. 108, il s'agit du t. IX.]

*Le Siège de Calais, nouvelle historique, augmenté de l'Histoire d'Eustache de Saint-Pierre, sous le règne de Philippe de Valois, roi de France et de Navarre ; en 1346 et 1347 [par Mme de Gomez], nouvelle édition, Amsterdam, 1765, in-8, 227 p. (British Library 1479.aaa.14).

*Le Siège de Calais, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, t. IX, Lyon, Pierre Duplain l'Aîné, 1766. [D'après Martin, Mylne, Frautschi, p. 108.]

- Les Malheurs de l'Amour

*Les Malheurs de l'Amour, in Bibliothèque choisie et amusante, t. III, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie [des libraires d'Amsterdam], 1749, in-12, pp. 1-156 (British Library 12513.c.34).

*Les Malheurs de l'Amour, in Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du cœur, t. XI, La Haye et Genève, F. Cramer et Cl. Philibert, 1749, in-12, pp. 1-222 (British Library 244.f.11).

Les Malheurs de l'amour, par Madame de Tencin, suivis des Carbonari, par Félix Deriège, Paris, Gustave Havard, coll. Les romans illustrés anciens et modernes, 1849, grand in-8, pp. 1-22 (BnF Y2-4682).

## f. Traductions

- Mémoires du comte de Comminge

  - En allemand

*Lebensgeschichte des Grafen von Comminge, A. d. Französ. übers. [par J.F.v.P.], Göttingen, s.n., 1746 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 8 FAB IV, 2422).

*Die unglückliche Geschichte des Grafen Comminge, aus dem Franz., Glogau, Chr. Fr. Günther, 1767, 176 p. (Württembergische Landesbibliothek Fr.D.oct.1786).

  - En italien

*Il matrimonio per forza, o siano Memorie del Conte di Comminga, scritte da lui medesimo, con una lettera diretta a chi tradusse queste Memorie dall'Ab. Pietro Chiari, Naples, Giacomo-Antonio Vinaccia, 1765 (Institut Central des Bibliothèques italiennes IT\CCU\DE\98101206553). [D'après Giambattista Marchesi, il y aurait eu une 1ère éd. Venise, Zatta, 1754 (Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi italiani del settecento, coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903).]

  - En anglais

*The History of the Count de Comminge, in The Memoirs of the Countess of Berci, taken from the French by the author of the Female Quixote [adaptation par Charlotte Ramsay, Mrs. Lennox], Londres, A. Millar, 1756, 2 vol. in-12, t. II, pp. 125-230 (British Library 12510.bb.8).

*Memoirs of the Count of Comminge, in The Lady's Museum [adaptation par Charlotte Ramsay, Mrs. Lennox], Londres, J. Coote, 1760-1761, 2 vol. in-8 (British Library C.175.n.15).

*The History of the Marquis de Lussan and Isabella, [adaptation par Charlotte Ramsay, Mrs. Lennox], Londres, 1764. [D'après James R. Foster, History of the Preromantic Novel in England, New York, Modern Language Association of America, 1949, p. 79].

*Memoirs of the Count of Comminge, from the French of Monsieur d'Arnaud [en fait il s'agit bien d'une traduction de l'œuvre de Mme de Tencin], Londres, [G. Kearsley], 1773 (Trinity College Dublin OLS B-1-433).

*The History of the Count de Comminge, Written by Himself [Traduction de Charlotte Ramsay, Mrs. Lennox], in Town and Country, XIII, 1781. [D'après Maurice Lévy, « Une nouvelle source d'Anne Radcliffe : Les [sic] Mémoires du comte de Comminge », in Caliban (Toulouse), 1, 1964, p. 153.]

*The History of the Count de Comminge [Traduction de Charlotte Ramsay, Mrs. Lennox], in Hibernia, février 1781 – janvier 1782. [D'après Maurice Lévy, p. 153.]

*The History of the Count de Comminge [Traduction de Charlotte Ramsay, Mrs. Lennox], in New Novelist's Magazine, II, 1787, pp. 275-301 (British Library 6084.808000n).

*The Abbey of La Trappe, or, Memoirs of the Count d'Auvergne and Adelaide de Benavides, translated from the French of M. Arnaud [sic], with I. The Funeral of Arabert, monk of La Trappe, by Mr Jerningham ; II. Epistle from the Abbé de Rancé […], [contient la traduction des Mémoires du comte de Comminge de Mme de Tencin, et celle des Amants malheureux de

Baculard d'Arnaud], by Daniel Hayes, Dublin, John Rice, 1792, in-18, 218 p. (Trinity College Dublin OLS L-6-553 no.1).

*History of Count de Comminge, of the silent order of La Trappe, written by himself, to which are added […] a short memoir of de Rancé, its celebrated reformer, Havant, Havant Press, 1818, in-4, 92 p. (British Library RB.23.a.19745).

- En espagnol

Memorias del Conde de Comminge, novela escrita por Me. Tencin, traducida al castellano, Paris, Librería Americana, 1828, in-12, 199 p. (BnF Y2-71135).

*Historia del Conde de Comminge, seguida da una carta del Conde a su madre, y un drama en tres actos, Barcelone, Librería de Manuel Sauri, 1836, 236 p. (Biblioteca Nacional de España 1/23842).

- En roumain

*Viiaţa contelui de Comminj sau Triumful virtuţii asupra patimii amorului, romanţ moral, tălmăcit din franţozeşte de [Vie du comte de Comminge ou le triomphe de la vertu sur la passion de l'amour, roman moral traduit du français par] Simion Marcovici, Bucarest, 1830. [D'après Medeea Freiberg, « Un roman sentimental français du XVIIIe siècle dans les principautés danubiennes », in Synthesis [Bucarest], II, 1975, p. 125.]

- Le Siège de Calais

- En anglais

*The Siege of Calais by Edward of England, an Historical Novel, translated from the French original [par Charles Dennis, d'après James R. Foster, History of the Preromantic Novel in England, New York, Modern Language Association of America, 1949, p. 72], Londres, T. Woodward et Paul Vaillant, 1740, in-12, 288 p. (British Library 1607/2640 et 1568/4552).

*The Siege of Calais, an historical novel, translated form the French, Londres, R. Wilson, 1751 (Cambridge University Library 7735.d.806).

The Siege of Calais, New York, Garland, coll. The Flowering of the Novel, 1974, 288 p. [Reproduction de l'édition de 1740].

- En italien

*CASANOVA DE SEINGALT (Girolamo-Giacomo), Di aneddoti veneziani militari, ed amorosi del secolo decimoquarto sotto i dogadi di Giovanni Gradenigo, e di Giovanni Dolfin, libro unico diviso in quatro parti, Venise, presso Modesto Fenzo, 1782, in-8. [« Traduction-adaptation » du Siège de Calais.]

CASANOVA DE SEINGALT (Girolamo-Giacomo), Aneddoti veneziani militari ed amorosi, prefazione di Folco Portinari, Milan, Serra e Riva, coll. Biblioteca del Minotauro, 1984, 165 p. [Reproduction de l'édition de 1782].

- En polonais

*Oblężenie miasta Kale. Wiadomość historyczna. Z francuzkiego pezełźona [Le Siège de la ville de Calais. Nouvelle historique. Traduite du français.] [Traduction par Julian Ursyn Niemcewicz], w Wilnie [à Vilnius], 1782, in-8, 268 p. (British Library 1459.a.51).

## g. Correspondance

Correspondance du cardinal de Tencin, ministre d'État, et de Mme de Tencin, sa sœur, avec le duc de Richelieu, sur les intrigues de la Cour de France depuis 1742 jusqu'en 1757 [en fait 1744], et surtout pendant la faveur des dames de Mailly, de Vintimille, de Lauraguais, de Châteauroux et de Pompadour, en un seul volume in 8$^{o}$ de 400 pages [édition Jean-Benjamin de Laborde et Soulavie], s.l. [Paris], s.n., 1790, in-8, 385 p. (BnF RES-8-LB38-56 et VELINS-1178).

Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette, de Tencin, de Coulanges, de Ninon de l'Enclos, et de Mlle Aïssé, Paris, Chaumerot jeune, 1805, 3 vol. in-12 (BnF SMITH-LESOUEF S-3525 à 3527).

Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé. Précédées d'une notice et accompagnées de notes explicatives, Paris, Léopold Collin, 1805, in-8, pp. 147-189.

Lettres de Mme de Tencin au duc de Richelieu, 2$^{e}$ édition, Paris, Léopold Collin, 1806, in-8 (BnF 8-LB38-1375).

Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette, de Tencin, de Coulanges, de Ninon de l'Enclos, et de Mademoiselle Aïssé ; accompagnées de notices biographiques, de notes explicatives, et la Coquette vengée, par Ninon de l'Enclos. 3$^{e}$ édition, t. I, Paris, Léopold Collin, 1806, in-8, pp. 273-359 (BnF Z-14658).

« Lettres de Madame de Tencin à Monsieur de Richelieu », in Collection épistolaire des femmes célèbres du siècle de Louis XIV, suivie des souvenirs de Mme de Caylus ; (pour faire suite aux Lettres de Mesdames de Sévigné, Maintenon, du Deffand, Lespinasse et du Châtelet). Tome premier, contenant les lettres de Mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin ; accompagnées de notices biographiques et de notes explicatives, Paris, Chaumerot jeune, 1823, in-12, pp. 197-262 (BnF Z-15194).

JOHNSTON (Stuart) (ed.), Letters of Madame de Tencin and the Cardinal de Tencin to the Duc de Richelieu, Paris, Éditions Mazarine, 1967.

On trouve également des lettres ou des extraits de lettres de Mme de Tencin dans les éditions de ses Œuvres complètes de 1804, 1808, 1812, 1820, 1825, 1832, dans ses Œuvres choisies de 1847 et dans les ouvrages ou articles suivants :

BASSETTE (Louis), « Trois lettres inédites de Mme de Tencin relatives à l'élection académique de Duclos (1746) », in Bulletin de l'Académie Delphinale, 6e série, tomes 15e, 16e et 17e, 1944, 1945 et 1946, pp. 379-383.

CASTRIES (René de La Croix, duc de), La Scandaleuse Madame de Tencin, Paris, Perrin, coll. Présence de l'histoire, 1986, pp. 279-285.

[FAUR (Louis-François)], Vie privée du Maréchal de Richelieu, contenant ses amours et intrigues et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans, Paris, Buisson, 1791, t. II, pp. 403-444 (BnF 8-LN27-17426). [Ce sont les neuf lettres publiées ensuite sous forme de recueil en 1805, 1806 et 1823, et dans les éditions des œuvres complètes et des œuvres choisies signalées ci-dessus.]

MASSON (Pierre-Maurice), Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), Paris, Hachette, 1909, et Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp. 269-303.

MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et de), Correspondance, in Œuvres complètes de Montesquieu, publiées avec le concours de la Recherche Scientifique sous la direction de M. André Masson, Paris, Nagel, t. III, 1955, pp. 968-969, 1020, 1024, 1027, 1128, 1139, 1142, 1144-1151, 1162-1164, 1175-1176, 1195, 1215, 1223-1224, 1127-1228, 1231-1232, 1239-1240.

SAREIL (Jean), Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1969, passim.

VERNIERE (Paul), « Sur trois lettres de Mme de Tencin partiellement inédites », in John Pappas, Lawrence Forno, Thelma Richman et Jean Fabre (eds.), Essays on Diderot and the Enlightenment in Honor of Otis Fellows, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1974, pp. 386-399.

VOLTAIRE (François-Marie Arouet), Les Œuvres Complètes de Voltaire, éditées par Theodore Besterman et al., t. 130, Banbury, The Voltaire Foundation, 1976, lettre D2697a, pp. 88-89 ; lettre D2774a , pp. 90-92 ; commentaires sur les lettres D2823, D2841, D2853, pp. 95-96 ; lettre D2860a, p. 97.

# B. Ouvrages, articles et documents sur la vie et l'œuvre de Mme de Tencin

## a. Sur la vie de Mme de Tencin

- Ouvrages, articles et documents antérieurs à 1800

Mlle AÏSSÉ (Charlotte-Élisabeth), Lettres de Mlle Aïssé à Madame Calandrini, précédées d'une notice par A. Piedagnel, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878, pp. 29, 31, 68, 71, 82-83, 91-92, 111-112, 136-137, 139-140, 150-151.

Anonyme, Mémoire pour servir à l'histoire de M. le Cardinal de Tencin, jusqu'à l'année 1743, s.l., s.n., s.d.

Anonyme, Étrennes aux dames, avec le calendrier de l'année 1763, Paris, Musier fils, 1763, pp. 38-40, et in Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la comtesse de ***, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1990, n. 1 p. 210.

ARGENSON (René-Louis de Voyer, marquis d'), Journal et mémoires du M^is^ d'Argenson, publiés pour la première fois d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque du Louvre, pour la Société de l'histoire de France ; par E.-J.-B. Rathery, Paris, Vve Renouard, 1859-1867.

BACHAUMONT (Louis Petit de) et al., Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours : ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle ; les relations des assemblées littéraires ; les notices des livres nouveaux, clandestins, prohibés ; les pièces fugitives, rares ou manuscrites, en prose ou en vers ; les vaudevilles sur la cour ; les anecdotes et bons mots ; les éloges des savants, des artistes, des hommes de lettres morts, etc., etc., etc., par feu M. de Bachaumont, Londres, John Adamson, t. II, 1777, pp. 138-139 et t. IX, 1778, p. 177.

BARRAL (Abbé), article « Claudine-Alexandrine GUERIN DE TENCIN », in Dictionnaire historique, littéraire et critique, contenant une idée abrégée de la vie et des ouvrages des hommes illustres en tout genre, de tout temps et de tout pays, t. VI, Avignon, 1759, pp. 430-431.

BARTHELEMI (Abbé), Mémoires secrets de Mme de Tencin, Ses tendres liaisons avec Ganganelli, ou L'heureuse découverte relativement à d'Alembert, pour servir de suite aux ouvrages de cette femme estimable. Par M. l'abbé Barthélémi, s.l., s.n., 1792.

Bibliothèque Germanique ou Histoire littéraire de l'Allemagne, de la Suisse et des Pays du Nord, 1729, t. XVI, « Article V. Lettre de M. de B… contenant un extrait raisonné de deux lettres, imprimées à Genève en 1727 et 1728, au sujet de la guérison de la dame La Fosse », pp. 160-161.

Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savants de l'Europe, t. IV, 2e partie, avril - juin 1730, « Article VI. Lettre de M. L. à M. N. A. A. P. où l'on réfute les faussetés avancées dans l'Article V du XVI. tome de la Bibliothèque Germanique », pp. 377-391.

*BIRON (Félicité de), The Adventures and Amours of the Marquis de Noailles and Mademoiselle Tencin, translated from a French manuscript, Londres, J. Robinson, 1746 [National Library of Australia 3202898].

BOUHIER (Jean), Correspondance littéraire du Président Bouhier, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1976-1988.

CHAMFORT (Sébastien-Roch-Nicolas), Caractères et Anecdotes, in Œuvres de Chamfort, recueillies et publiées par un de ses amis, Paris, Imprimerie des Sciences et des Arts, an III (1795), t. IV, pp. 211-442.

[CHAUDON (Dom Louis Mayeul)], article « TENCIN (Claudine-Alexandrine Guérin de) », in Nouveau dictionnaire historique-portatif, ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont faits [sic] un nom par des talents, des vertus, des forfaits, des erreurs, etc., etc., depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours : Ouvrage dans lequel on expose sans flatterie et sans amertume, ce que les écrivains les plus impartiaux ont pensé sur le génie, le caractère et les mœurs des hommes célèbres dans tous les genres ; Avec des tables chronologiques pour réduire en corps d'histoire les articles répandus dans le Dictionnaire, Par une Société de gens de Lettres, t. IV, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1766, pp. 335-336.

CLEMENT (Pierre), Lettre XLIV, in Les Cinq Années littéraires ou Nouvelles littéraires, etc., des années 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, t. II, La Haye, Pierre Gosse Junior, 1754, décembre 1749, pp. 17-18.

DES ESSARTS (Nicolas-Toussaint Le Moyne), Les Siècles littéraires de la France [, ou Nouveau dictionnaire historique, critique et bibliographique, de tous les Écrivains français morts et vivants, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle], t. VI, Paris, chez l'Auteur, an IX (1801), et Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp. 189-191.

DU DEFFAND (Marie de Vichy-Chamrond, marquise), Correspondance complète de la marquise du Deffand avec ses amis le Président Hénault - Montesquieu - d'Alembert - Voltaire - Horace Walpole, classée dans l'ordre chronologique et sans suppressions, augmentée des lettres inédites au chevalier de l'Isle, précédée d'une histoire de sa vie, de son salon, de ses amis, suivie de ses œuvres diverses et éclairée de nombreuses notes par M. de Lescure, Paris, Plon, 1865 et Genève, Slatkine Reprints, 1971.

DUCLOS (Charles Pinot), Mémoires secrets sur les règnes de Louis XIV et de Louis XV ; par feu M. Duclos, de l'Académie française, Historiographe de France, etc., Paris, Buisson, 1791, t. II, pp. 42-45.

HENAULT (Président Charles-Jean-François), Mémoires du Président Hénault, nouvelle édition complétée, corrigée et annotée par François Rousseau, Paris, Hachette, 1911, pp. 60-62, 287.

[LA CROIX (Jean-François de)], article « TENCIN », in Dictionnaire historique portatif des femmes célèbres, t. II, Paris, Cellot, 1769, pp. 588-589.

[LA PORTE (Abbé Joseph de) et LA CROIX (Jean-François de)], Lettres XIII, XIV, XV, in Histoire littéraire des femmes françaises, ou Lettres historiques et critiques contenant un précis de la vie et une analyse raisonnée des ouvrages des femmes qui se sont distinguées dans la littérature française, Par une Société de gens de Lettres, t. III, Paris, Lacombe, 1769, pp. 222-287.

MARAIS (Mathieu), Journal et Mémoires de Mathieu Marais, avocat au Parlement de Paris, sur la Régence et le règne de Louis XV (1715-1737), publiés pour la première fois, d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale, par autorisation de S.E. le Ministre de l'Instruction publique, avec une introduction et des notes par M. de Lescure, Paris, Firmin-Didot, 1863-1868, t. III, pp. 406, 408, 413-414, 417, 434, 441, 495, 515, t. IV, p. 137.

MARMONTEL (Jean-François), Mémoires, éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Guicciardi et Gilles Thierriat, Paris, Mercure de France, 1999, Livre IV, pp. 133-136, 151-152, 196.

MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et de), Voyages et Correspondance in Œuvres complètes de Montesquieu, publiées avec le concours de la Recherche Scientifique sous la direction de M. André Masson, Paris, Nagel, t. II, 1950, p. 1174 et t. III, 1955, pp. 968-969, 1020, 1024, 1027, 1128, 1139, 1142, 1144-1151, 1162-1164, 1175-1176, 1195, 1215, 1223-1224, 1127-1228, 1231-1232, 1239-1240.

PIRON (Alexis), Œuvres complètes illustrées d'Alexis Piron, publiées avec introduction et index analytique par Pierre Dufay, Paris, Francis Guillot, t. VIII, 1930, pp. 39-55, 103-109, t. IX, 1931, pp. 175, 247-248.

S[ABATIER] de CASTRES (Abbé Antoine), article « TENCIN », in Les Trois Siècles de la Littérature française, ou Tableau de l'esprit de nos écrivains. Depuis François Ier, jusqu'en 1773 : Par M. l'Abbé S*** de Castres, nouvelle édition, corrigée et augmentée considérablement, Amsterdam, de Hansy, 1774, t. III, pp. 370-372.

SAINT-SIMON (Louis de Rouvroy, duc de), Mémoires, Additions au Journal de Dangeau, éd. établie par Yves Coirault, t. VII (1718-1721), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987, pp. 507-510, 648, 918-921.

TRUBLET (Abbé Nicolas-Charles-Joseph), Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de MM. de Fontenelle et de La Motte. Tirés du « Mercure de France », 1756, 1757 et 1758. Et du Dictionnaire de Moreri, édition de 1759. Par M. l'Abbé Trublet, seconde édition corrigée et augmentée, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1759, p. 116.

- Ouvrages et articles postérieurs à 1800

Anonyme, « Notice » in Lettres de mesdames de Villars, de La Fayette et de Tencin, et de mademoiselle Aïssé, Paris, Léopold Collin, 1805, pp. xxii-xxxiv.

Anonyme, « Notice » in Lettres de Mme de Tencin au duc de Richelieu, 2e édition, Paris, Léopold Collin, 1806, pp. 3-22.

ASSE (Eugène), article « TENCIN (Claudine-Alexandrine GUERIN, marquise DE) », in M. le Dr. Hoefer (ed.), Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des ouvrages à consulter, Paris, Firmin-Didot, 1864, t. 43, pp. 978-979.

AUGER (Louis-Simon), article « TENCIN (Claudine Alexandrine GUERIN DE) », in Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus et leurs crimes. Ouvrage entièrement neuf, rédigé par une Société de gens de Lettres et de savants, Paris, L. G. Michaud, 1826, t. 45, pp. 125-128.

BEAUMARCHAIS (Jean-Pierre de), article « TENCIN Claudine Alexandrine Guérin de », in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (eds.), Dictionnaire des Littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, t. 3, pp. 2279-2280.

BEAUPLAN (Robert de), « Une femme d'intrigues et de lettres au XVIIIe siècle, Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin », in Revue du temps présent, 1ère partie, 25 janvier 1908, pp. 236-255, *2nde partie, 25 février 1908.

BERTAUT (Jules), La Vie littéraire en France au XVIIIe siècle, Paris, Tallandier, coll. Histoire de la vie littéraire, 1954, pp. 34-43.

BERTAUT (Jules), « Dans ses intrigues obstinées en faveur des siens, la Marquise de Tencin n'oublia que d'Alembert son fils », in Le Figaro littéraire, 3 janvier 1959, p. 5.

BISHOP (Morris), « The Liberation of Mme de Tencin » in Horizon (New York), XIII, 3, été 1971, pp. 54-56.

B[OIS] JOURDAIN (de), « Notices historiques, anecdotes et pièces satiriques, sur Madame de TENCIN et le cardinal de TENCIN », in Mélanges historiques, satiriques et anecdotiques de M. de B… Jourdain, Écuyer de la grande écurie du roi (Louis XV) ; contenant des détails ignorés ou peu connus sur les événements et les personnes marquantes de la fin du règne de Louis XIV, les premières années de celui de Louis XV, et de la Régence, Paris, Chèvre et Chanson, 1807, t. II, p. 29-62.

BRIQUET (Fortunée B.), article « Tencin », in Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises, et des étrangères naturalisées en France, connues par leurs écrits, ou par la protection qu'elles ont accordée aux Gens de Lettres, après l'établissement de la Monarchie jusqu'à nos jours…, Paris, Treuttel et Würtz, an XII (1804), pp. 326-328.

CARRÉ (Jean-Raoul), La Philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison, Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp. 528-564 et passim [1ère éd. Paris, 1932].

CASTRIES (René de La Croix, duc de), La Scandaleuse Madame de Tencin, Paris, Perrin, coll. Présence de l'histoire, 1986.

COLOMBEY (Émile), « Assemblées littéraires du XVIIIe siècle, Mme de Tencin - Mme Geoffrin », in Revue contemporaine, 11e année, 2e série, t. XXIX, 1862, pp. 44-72.

COLOMBEY (Émile), « La ménagerie de Madame de Tencin », in Ruelles, salons et cabarets, histoire anecdotique de la littérature française, Paris, F. Dentu, 1892, t. II, pp. 77-86.

COYNART (Charles de), « Madame de Tencin et La Fresnaye », in La Revue de Paris, 17e année, t. I, 1er janvier 1910, pp. 135-148.

COYNART (Charles de), « Le salon de Mme de Tencin », in Journal de l'Université des annales, 4e année, t. I, n° 5, 10 février 1910, pp. 250-266.

COYNART (Charles de), Les Guérin de Tencin (1520-1758), Paris, Hachette, 1910.

CRAVERI (Benedetta), L'Âge de la conversation, trad. fr., Paris, Gallimard, 2002, pp. 290-308 [La Civiltà della conversazione, Milan, Adelphi Edizioni, 2001].

DEMOUGIN (Jacques) (ed.), article « Tencin », in Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures française et étrangères, anciennes et modernes, Paris, Librairie Larousse, 1986, t. 2, p. 1628.

DU BLED (Victor) « Les salons du XVIIIe siècle, Mme de Tencin », in La Nouvelle Revue, CX, 1898, pp. 653-673.

DULMET (Florica), « L'amour, la politique, l'esprit, tiercé d'une femme libre : Madame de Tencin », in Écrits de Paris, Revue des questions actuelles, juillet - août 1981, pp. 97-104.

ELBEE (Jean d'), « Deux existences politiques au XVIIIe siècle, le cardinal et Mme de Tencin », in La Revue hebdomadaire, juillet 1909, pp. 615-636.

ETIENNE, « Notice », in Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines, Paris, P.-A. Moutardier, 1825, t. IV, pp. i-xcii.

ETIENNE, « Sur Madame de Tencin », in Le Mercure du XIXe siècle, t. XI, 1825, pp. 152-158.

FAKHOURY (Marcel), Madame de Tencin (1682-1749), s.l., Le Signet du Dauphin, 2003.

FOURNIER (Marc), MIRECOURT (Charles-Jean-Baptiste Jacquot, dit Eugène de), Madame de Tencin, Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1847, 2 vol. (BnF Y2-53786 et 53787). [D'après l'exemplaire de la Biblioteca Nacional de España (T/8998(2)), il s'agit d'un « drame » représenté pour la première fois, à Paris, au Théâtre-Français, par les comédiens ordinaires du roi, le 8 août 1846].

G[EFFROY] (H.), Préface, in Mme de Tencin, Amours tragiques du comte de Comminge, Paris, H. Geffroy, coll. Roy, Petite bibliothèque omnibus illustrée, 1893, pp. V-XIX.

Mme de GENLIS (Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de), De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs ; ou Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres, Paris, Lecointe et Durey, 1826, « Madame Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin », t. II, pp. 147-151 [1ère éd. Paris, Maradan, 1811].

GLOTZ (Marguerite) et MAIRE (Madeleine), Salons du XVIIIe siècle, Paris, Nouvelles éditions latines, 1949 [1ère éd. Paris, Hachette, coll. De l'Histoire, 1945].

GOETHE (Johann Wolfgang von), « Tencin (Madame de) », in Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog "Rameaus Neffe" erwähnt wird, in Sämliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, édités par Karl Richter et al., Munich, Carl Hauser, 1985, t. 7, pp. 689-690 [Rameau's Neffe, Ein Dialog von Diderot, Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe, Leipzig, G.J. Göschen, 1805].

GOETHE (Johann Wolfgang von), Des hommes célèbres de France au dix-huitième siècle, et de l'état de la littérature et des arts à la même époque ; par M. Goëthe [sic] : traduit de l'allemand par MM. de Saur et de Saint-Géniès, et suivi de notes des traducteurs, destinées à développer et à compléter sur plusieurs points importants les idées de l'auteur, Paris, Renouard, 1823, pp. 222-225.

GONCOURT (Edmond et Jules Huot de), Les Maîtresses de Louis XV, Paris, Firmin-Didot, 1860.

GONCOURT (Edmond et Jules Huot de), La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs, Paris, Charpentier, 1879, et Paris, Balland, 1985.

GRAND (Serge), Ces Bonnes Femmes du XVIIIe, Flâneries à travers les salons littéraires, Paris, Pierre Horay, 1985, pp. 85-93, 101-116 et passim.

HAMEL (Franck), An Eighteenth-Century Marquise, A Study of Émilie du Châtelet and her time, with frontispiece and sixteen illustrations, Londres, Stanley Paul, s.d. [1912], pp. 109-118 et passim.

HEROLD (J. Christopher), « The Unscrupulous Nun, Madame de Tencin, 1682-1749 », in Love in Five Temperaments, Londres, Hamish Hamilton, 1961, pp. 1-51.

HOCHET, « De M. d'Argental » in Lettres inédites de Madame la marquise du Châtelet à M. le comte d'Argental, Paris, Xhrouet, 1806.

HOUSSAYE (Arsène), « Madame de Tencin », in Les Femmes du temps passé, Paris, Morizot, 1863, chap. VI, pp. 95-102.

L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux, question de Le Bailli, « Madame de Tencin - Sources de sa biographie », vol CII, n° 1927, 15 décembre 1939, col. 911, et réponses de Griessenmann, vol. CIII, n° 1930, 30 janvier 1940, col. 64 et de « Ch. GN », vol. CIII, n° 1934, 30 mars 1940, col. 263-264.

JUDRIN (Roger), « D'Alembert et Mme de Tencin », in Discords, Paris, Gallimard, 1972, pp. 81-91.

LESCURE (Adolphe Mathurin de), « Les femmes philosophes, le couvent de Fontenelle, Mme de Tencin - Mme Geoffrin », in Le Correspondant, 10 septembre 1878, pp. 839-861, recueilli dans Le Correspondant, recueil périodique, t. 112 (nouvelle série, t. 76), mêmes pages, et dans La Société française au XVIIIe siècle, Les Femmes philosophes, Paris, E. Dentu, 1881, pp. 46-82.

LESCURE (Adolphe-Mathurin de), « Notice », in Mme de Tencin, Mémoires du comte de Comminges [sic], Le Siège de Calais, Paris, A. Quantin, 1885, coll. Petite Bibliothèque de luxe, pp. 1-65.

LEYNARDIER (Camille), « Introduction », in Mme de Tencin, Le Siège de Calais, nouvelle historique ; suivi du Comte de Comminges [sic], Paris, A. Desrez, coll. Bibliothèque économique et périodique des meilleurs romans, 1835, pp. I-VIII.

LOISEL (Yvonne), « Une soirée chez Mme de Tencin », in Journal de l'Université des annales, 4e année, t. II, juin - novembre 1910, pp. 705-710.

MASSON (Pierre-Maurice), « Une vie de femme au XVIIIe siècle, Madame de Tencin, d'après des documents nouveaux », in La Revue des deux mondes, 5e période, 78e année, 1ère partie : vol. 43, 1er février 1908, pp. 635-656, 2nde partie : vol. 45, 1er juillet 1908, pp. 185-218.

MASSON (Pierre-Maurice), Une vie de femme au XVIIIe siècle, Mme de Tencin (1682-1749), Paris, Hachette, 1909, et Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MELCHIOR-BONNET (Bernardine), article « TENCIN (Claudine-Alexandrine GUERIN de) », in Cardinal Georges Grente (ed.), Dictionnaire des Lettres françaises, Le XVIIIe siècle, Paris, Fayard, 1960, t. 2, pp. 576-578, et édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard, 1995, pp. 1271-1273.

MONTGRAVIER (Azéma de), « Mme de Tencin », in Revue du Dauphiné, t. I, 1837, pp. 167-185.

MUSSET (Paul de), « Claudine de Tencin », in Femmes de la Régence, Galerie de portraits, 4e éd. revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1858, pp. 194-279 [1ère éd. 1848].

OSTERODE (Wilgard-I.), « La date précise de la naissance de Madame de Tencin », in Studi Francesi (Turin), XVI (2-3), 47-48, mai - décembre 1972, pp. 346-347.

POUGENS (Charles), Lettres philosophiques à Madame *** sur divers sujets de morale et de littérature ; dans lesquelles on trouve des anecdotes inédites sur Voltaire, J.-J. Rousseau, d'Alembert, Pechméja, Franklin, le feu comte d'Aranda, etc. ; suivies d'une dissertation sur la vie et les ouvrages de Galilée, et d'une notice sur quelques exemples de longévité, Paris, François Louis, 1826, p. 244.

PRUDHOMME (A.), « Notes pour servir à l'histoire de Mme de Tencin et de sa famille » in Bulletin de l'Académie delphinale, 4e série, t. XVIII, 1904, pp. 296-314.

RAT (Maurice), Les Femmes de la Régence, Paris, Berger-Levrault, 1961.

REBOUX (Paul), « Madame de Tencin », in La Revue de France, 7e année, n° 13, 1er juillet 1927, pp. 86-105.

REBOUX (Paul), « Le salon de Mme de Tencin », in Les Grands Salons littéraires (XVIIe et XVIIIe siècles), Conférences du musée Carnavalet (1927), Paris, Payot, 1928.

ROCHAS (Adolphe), article « TENCIN Claudine Alexandrine GUERIN DE », in Biographie du Dauphiné, contenant l'histoire des hommes nés dans cette province, qui se sont fait remarquer dans les Lettres, les Sciences, les Arts, etc., avec un catalogue de leurs ouvrages et la description de leurs portraits, t. 2, Paris, Charavay, 1856, pp. 429-433.

ROUSSET (Henry), « Mme de Tencin », in Les Dauphinoises célèbres, Grenoble, Imprimerie générale, 1908, pp. 593-597.

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), Portraits littéraires, édition établie par Gérald Antoine, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, pp. 195-196, 813-814, 1048-1049. [1ère éd. Paris, E. Renduel, 1832-1839.]

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), Causeries du lundi, Paris, Garnier Frères, t. II, 3e éd. revue et corrigée, 1858 [1ère éd. 1851], pp. 12, 232, 313-315, 318, 324, 488-491 ; t. IV, 3e éd. revue et corrigée, 1859 [1ère éd. 1852], pp. 174, 528 ; t. IX, 2e éd., 1856 [1ère éd. 1854], pp. 173, 290-300.

SAREIL (Jean), Les Tencin, Histoire d'une famille au dix-huitième siècle d'après de nombreux documents inédits, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1969.

SAREIL (Jean), « Sur Mme de Tencin (suite) : une lettre de Jean Sareil », in Dix-Huitième siècle, 9, 1977, p. 489.

SARTORI (Eva Martin), « Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin », in Eva Martin Sartori et Dorothy Wynne Zimmerman (eds.), French Women Writers, A Bio-bibliographical Source Book, New York, Westport (Connecticut), Londres, Greenwood Press, 1991, pp. 473-483.

THOMAS (Chantal), « Madame de Tencin ou la carrière d'une intrigante », in L'Histoire, 192, octobre 1995, pp. 66-69.

VAILLOT (René), Qui étaient Mme de Tencin…et le cardinal ?, préface de Roland Desné, Paris, Le Pavillon - Roger Maria éditeur, 1974.

VAILLOT (René) et MACARY (Jean), « Sur Mme de Tencin : une lettre de M. René Vaillot et la réponse de M. J. Macary », in Dix-Huitième siècle, 8, 1976, pp. 533-534.

VAN TIEGHEM (Philippe) (ed.), Dictionnaire des littératures, Paris, PUF, 1968, t. 3, p. 3888.

WINEGARTEN (Renee), « Women and Politics : Madame de Tencin, on the French Writer Claudine Alexandrine Guérin de Tencin», in The New Criterion (New York), XVI (2), octobre 1997, pp. 26-32.

WINEGARTEN (Renee), Accursed Politics, Some French Women Writers and Political Life, 1715-1850, Chicago, Ivan R. Dee, 2003, chapitre Ier.

## b. Sur l'œuvre de Mme de Tencin

- Ouvrages, articles et documents antérieurs à 1800

Bibliothèque universelle des romans, Ouvrage périodique, dans lequel on donne l'analyse raisonnée des romans anciens et modernes, français ou traduits dans notre langue, avec des anecdotes et des notices historiques et critiques concernant les auteurs ou leurs ouvrages, ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières et relatives, et les

personnages connus, déguisés ou emblématiques, avril 1779, 1er vol., pp. 91-124 ; et septembre 1782, pp. 147-162.

Catalogue des livres imprimés et manuscrits de M. le comte de Pont-de-Vesle divisé en deux parties, dont la première contient une collection presque universelle de pièces de théâtre, avec la table alphabétique des auteurs et des pièces et la seconde partie contient les autres livres, Paris, Le Clerc, 1774, entrée n° 1929 (BnF Delta-48971).

[CHAUDON (Dom Louis Mayeul)], Bibliothèque d'un homme de goût, ou Avis sur le choix des meilleurs livres écrits en notre langue sur tous les genres de Sciences et de Littérature ; avec les jugements que les critiques les plus impartiaux ont portés sur les bons ouvrages, qui ont paru depuis le renouvellement des Lettres jusqu'en 1772, Par L.M.D.V., Bibliothécaire de Mgr le Duc de***, Avignon, Antoine Aubanel, 1772, t. II, p. 248.

DELANDINE (Antoine-François), « Observations sur les romans, et en particulier sur ceux de Madame de Tencin », in Œuvres de Mme de Tencin, Amsterdam et Paris, Hôtel Serpente, 1786, t. I, pp. i-xliii, et in Journal Encyclopédique, mars 1787, pp. 499-513.

[DESFONTAINES (Pierre-François Guyot, abbé)], lettre XLI, 17 décembre 1735, in Observations sur les écrits modernes, t. III, Paris, Chaubert, 1735, pp. 257-260.

DORAT (Claude-Joseph), Préface à la Lettre du comte de Comminges, in Collection complète des œuvres de M. Dorat, t. I, Neuchâtel, Société typographique, 1776, pp. 21-28 [1ère éd. Paris, Sébastien Jorry, 1764].

FRERON (Élie-Catherine), Lettre XV, in L'Année Littéraire, Année 1766, Amsterdam et Paris, Lacombe, t. VII, pp. 339-347, et Genève, Slatkine Reprints, 1966, t. XIII (1766), pp. 631-633.

[GRANET (Abbé François) et al.], Bibliothèque française, ou Histoire littéraire de la France, t. XXII, Seconde partie, Amsterdam, H. du Sauzet, 1736, p. 376.

[GRANET (Abbé François)], Réflexions sur les ouvrages de litérature [sic], t. IX, Paris, Briasson, 1739, pp. 49-54.

GRIMM (Friedrich Melchior, baron de), DIDEROT (Denis), RAYNAL (Abbé Guillaume), MEISTER (Jacob Heinrich), et al., Correspondance littéraire, philosophique et critique, revue sur les textes originaux […], notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1876-1882, et Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, 1968, t. I [1876], pp. 385-387, t. VI [1877], pp. 133-136, 201-204, 229, 241-248, t. XI [1879], pp. 226-227.

Journal de Paris, n° 252, 21 février 1787, pp. 225-226 (article anonyme) ; n° 254, 11 septembre 1787, pp. 1103-1105 (article signé « le Solitaire des Pyrénées »).

LAHARPE (Jean-François), Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne, t. VII, Paris, Agasse, an VII (1799), pp. 305-306, t. XIV, Paris, Deterville, 1818 [1ère éd. Paris, Agasse, an XII (1804)], pp. 252-254.

LAHARPE (Jean-François), Correspondance littéraire [adressée à Son A. I. Mgr le Grand-Duc, aujourd'hui Empereur de Russie, et à M. le Comte André Schowalow, chambellan de l'Impératrice Catherine II, Depuis 1774 jusqu'à 1789], Paris, Migneret, 1804-1807, et Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. I, pp. 296-297 et 383, t. III, pp. 163-164.

Le Mercure de France, juin 1776, et Genève, Staltkine Reprints, 1971, vol. CX, janvier-juin 1776, pp. 136-139 [compte rendu des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre].

[PREVOST (Antoine-François, dit Prévost d'Exiles, abbé)], Le Pour et Contre, Ouvrage périodique d'un goût nouveau ; dans lequel on s'exprime librement sur tout ce qui peut intéresser la curiosité du Public en matière de Sciences, d'Arts, de Livres, d'Auteurs, etc., sans prendre aucun parti, et offenser personne. Par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité, Paris, Didot, 1733-1740, 20 vol., t. VII, 1735, p. 292, t. XVII, 1739, pp. 72-82.

SADE (Donatien-Alphonse-François, marquis de), « Idée sur les romans », in Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans, Paris, Massé, an VIII (1800), et texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 36.

VOLTAIRE (François-Marie Arouet), Lettres D2052, D3532 et D20049, in Les Œuvres Complètes de Voltaire éditées par Theodore Besterman et al., Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970, t. 90, p. 434 ; t. 94, p. 154 ; Banbury, The Voltaire Foundation, 1975, t. 127, p. 83.

- Ouvrages et articles postérieurs à 1800

ALEKSIĆ (Branko), « Casanova adapte et préface Madame de Tencin », in La Revue des deux mondes, octobre - novembre 2000, pp. 152-162.

Anonyme, « Sur les Œuvres de Mmes de La Fayette et de Tencin », in Le Spectateur français au XIXe siècle ou Variétés morales, politiques et littéraires, recueillies des meilleurs écrits périodiques, Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. II, pp. 637-642 [1ère éd. 1805].

Anonyme, « Notice historique et littéraire sur Mme de Tencin », in Œuvres complètes de Madame de Tencin, nouvelle édition revue, corrigée et précédée d'une notice historique et littéraire, Paris, d'Hautel, 1812, pp. 1-24.

AUGER (Louis-Simon), « Notice sur la vie et les ouvrages de Mme de Tencin », préface aux Œuvres de Mesdames de La Fayette et de Tencin, Paris, Colnet, an XII (1804), t. IV, pp. 1-18.

[AUGER (Louis-Simon)], « Des romans », postface aux Œuvres de Mesdames de La Fayette et de Tencin, Paris, Colnet, an XII (1804), t. V, pp. 331-365.

BARBIER (Antoine-Alexandre), Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes, Composés, traduits ou publiés en français, avec les noms des Auteurs, Traducteurs et Éditeurs ; accompagné de notes historiques et critiques, Paris, Imprimerie bibliographique, 1806, t. II, pp. 3, 46, 335.

BAUDELAIRE (Charles), Salon de 1845, in Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et

sommaire biographique par Henri Lemaitre, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1990, pp. 53-54.

BEAUMARCHAIS (Jean-Pierre de), article « Mémoires du comte de Comminge », in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (eds.), Dictionnaire des Œuvres de langue française, Paris, Bordas, 1994, t. 3, pp. 1259-1260.

BEAUMARCHAIS (Jean-Pierre de), article « Siège de Calais (le) », in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (eds.), Dictionnaire des Œuvres de langue française, Paris, Bordas, 1994, t. 4, pp. 1794-1795.

BOLLMANN (Martina), Madame de Tencin romancière, thèse de IIIe cycle de Littérature française réalisée sous la direction de Jacques Chouillet, non publiée, Université Paris III, 1982 [Cote TP 1982-22].

CARTMILL (Constance) et SECHIN (Anne), « Conventions et anti-conventions : le romanesque dans Le Siège de Calais de Mme de Tencin », contribution non publiée au Colloque « Les femmes écrivains sous l'Ancien Régime : les femmes et la culture en transition », Université de Virginie, Charlottesville, 24-25 septembre 1999.

CHANDLER (David), « Colman the Younger's Surrender of Calais : The French Source », in Notes and Queries, vol. 242 [New Series, vol. 44], n° 2, juin 1997, pp. 215-220.

COULET (Henri), « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de Mme de Tencin », in Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, 46, mai 1994, pp. 31-51, discussion pp. 145-146.

CROCE (Benedetto), « Anedotti di storia civile e letteraria - VIII. La trilogia di Adélaïde e Commingio e il signor Gualzetti », in La Critica, Rivista di letteratura, storia e filosofia, diretta da B. Croce (Naples), année XXVI, fascicule V, (3e série, année II, fascicule V), 20 septembre 1928, pp. 372-377.

CRUMPACKER (Margery Ann), Three Eighteenth-Century Women Writers : Contravening Authority, Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin (1681 [sic] -1749), Marguerite Jeanne

Cordier (Rose de Launay), Baronne de Staal (1684-1750), Stéphanie Félicité Ducrest de Saint-Aubin, Comtesse de Genlis, Marquise de Sillery (1746-1830), thèse réalisée sous la direction de Renee Waldinger pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, City University of New York (Graduate Faculty in French), 1997.

DECOTTIGNIES (Jean), « Roman et revendication féminine d'après les Mémoires du comte de Comminge de Mme de Tencin », in Roman et Lumières au XVIIIe siècle, Paris, Éditions Sociales, 1970, pp. 311-320, et discussion pp. 366-367.

DECOTTIGNIES (Jean), « Les romans de Mme de Tencin. Fable et fiction », in La Littérature des Lumières en France et en Pologne. Esthétique - Terminologie - Échanges. Actes du Colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de Varsovie en collaboration avec l'Institut de Recherches Littéraires de l'Académie Polonaise des Sciences, Romanica wratislaviensia, 12, Varsovie et Wrocław, Państwowe wydawnictwo naukowe, coll. Acta Universitatis Wratislaviensis, 1976, pp. 249-264, et discussion pp. 264-266.

DERLA (Luigi), « Saggio sui Mémoires du comte de Comminges [sic] di Claudine de Tencin », in Contributi del Seminario di filologia moderna (serie francese), Milan, Vita e Pensiero, coll. Pubblicazioni dell'Università cattolica del Sacro Cuore, nuova serie, vol. LXXII, 1, 1959, pp. 75-104.

DEWEY (Pascale Sylvie Vergereau), Mesdames de Tencin et de Graffigny, deux romancières oubliées de l'École des cœurs sensibles, thèse réalisée sous la direction de Virgil W. Topazio et de Madeleine Raaphorst pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, Rice University, 1976.

DUFFRIN (Diane Christine), Narrative Strategies of Seduction and Subversion in the Nouvelles of Lafayette, Bernard and Tencin, thèse réalisée sous la direction de Patrick Coleman pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy in French », non publiée, University of California (Los Angeles), 1998.

FELETZ (Ch.-M. de), « Sur la comparaison qu'on a coutume de faire entre Mme de la Fayette et Mme de Tencin», in Le Spectateur français au XIXe siècle ou Variétés morales, politiques et littéraires, Recueillies des meilleurs écrits périodiques, Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. II, pp. 643-647 [1ère éd. 1805] ; texte repris in Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature, Paris, Grimbert et Dorez, 1830, t. VI, pp. 77-80.

FREIBERG (Medeea), « Un roman sentimental français du XVIIIe siècle dans les principautés danubiennes », in Synthesis [Bucarest], II, 1975, pp. 125-133.

*FURLONG (Jennifer Schell), Le Cœur capable et l'âme saine : Landscape, Virtue and the Origins of Sensibility (Jean-Jacques Rousseau, Madame de Graffigny, Marie-Catherine d'Aulnoy, Charlotte Rose de Caumont de La Force), thèse réalisée sous la direction de Joan DeJean pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, University of Pennsylvania, 2003.

GALLOUËT (Catherine), « Cette charmante catastrophe : le coup de foudre dans le roman du XVIIIe selon lui, elle, eux et elles », in Susan Van Dijk et Madeleine Van Strien-Chardonneau (eds), Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800, la question du « gender ». Actes du XIVe colloque de la SATOR (Amsterdam / Leyde, 2000), Louvain, Paris et Sterling (Virginie), Peeters, coll. La République des Lettres, 2002, pp. 304-316.

GARCÍA GARROSA (María Jesús), « El conde de Comminge : fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y en España », in Epos, Revista de Filología, U.N.E.D. [Universidad Nacional de Educación a Distancia] (Madrid), VIII, 1992, pp. 353-375.

GARDNER (Jennifer Lou), Society of Paradox : Subversion and Subtext in the Novels of Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin, thèse réalisée sous la direction de Jack Undank pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, Rutgers, The State University of New Jersey (Graduate Program in French), 1998.

GEVREY (Françoise), « Madame de Tencin et La Vie de Marianne » in Geneviève Goubier (ed.), Marivaux et les Lumières : L'éthique d'un romancier, Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Études et de

Recherches sur le XVIIIe siècle avec la collaboration de la Société Marivaux, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp. 59-70.

GRAMM (Marylou), Penelope's Retreat : Dialogic Authorship in Early Eighteenth-Century Novels, thèse réalisée sous la direction de Timothy J. Reiss pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, New York University (Department of Comparative Literature), 1998.

GUSTO (Karen), Une Contestation voilée : une étude des Malheurs de l'amour de Madame de Tencin, mémoire réalisé sous la direction de E. T. Annandale pour l'obtention du grade de « Master of Arts », non publié, University of Manitoba (Canada) (Department of French, Spanish and Italian), 1995.

HALL (Martin), « Re-writing La Princesse de Clèves : the Anecdotes de la cour et du règne d'Édouard II », in Shirley Jones-Day (ed.), Writers and Heroines, Essays on Women in French Literature, Berne, Berlin, Francfort-sur-le-Main, New York, Paris, Vienne, Peter Lang, 1999, pp. 147-161.

IONESCU (Michaela Antoaneta), Le Sentiment de la solitude chez quelques romancières du dix-huitième siècle : Mmes de Tencin, de Graffigny et de Charrière, thèse réalisée sous la direction de Diana Guiragossian Carr pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, Indiana University (Department of French and Italian), 1997.

JENSEN (Katharine Ann), « The Inheritance of Masculinity and the Limits of Heterosexual Revision : Tencin's Les [sic] Mémoires du comte de Comminge », in Eighteenth Century Life, vol. XVI, n° 2, mai 1992, pp. 44-58.

JONES (Shirley), « Madame de Tencin : An Eighteenth-Century Woman Novelist », in Eva Jacobs, W. H. Barber, Jean H. Bloch, F. W. Leakey, Eileen Le Breton (eds.), Woman and Society in Eighteenth-Century France, Essays in Honour of John Stephenson Spink, Londres, The Athlone Press, 1979, pp. 207-217.

KAVALIUNAS (Jolita Elijana Jurate), Passions and the Search for Happiness, The concepts of passions and guilt in their relationship to happiness, as manifested in certain French novels of the eighteenth century, thèse réalisée sous la direction de Emilie P. Kostoroski et de Robert Niklaus pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, Case Western Reserve University (Division of Modern Languages and Literatures – French), 1972.

LEBORGNE (Érik), « Loi morale et inhibition dans les Mémoires du comte de Comminge de Claudine de Tencin », in Marc Escola (ed.), Morale et fiction aux XVIIe et XVIIIe siècles, Revue des sciences humaines, 254, avril-juin 1999, pp. 151-167.

LEVY (Maurice), « Une nouvelle source d'Anne Radcliffe : Les [sic] Mémoires du comte de Comminge », in Caliban (Toulouse), 1, 1964, pp. 149-156.

LOUETTE (Patricia), « Quelques aspects de la singularité féminine chez Mme de Tencin : les coulisses de la vertu », in Shirley Jones-Day (ed.), Writers and Heroines, Essays on Women in French Literature, Berne, Berlin, Francfort-sur-le-Main, New York, Paris, Vienne, Peter Lang, 1999, pp. 131-146.

*McGONAGLE (Jennifer), (Un)masking Masculinity : The Dominant Voice in the Memoir-Novels of Four Eighteenth-Century French Women : Mesdames de Tencin, Lévesque, Leprince de Beaumont, and de Puisieux, thèse réalisée sous la direction de Stephen Bold pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, Boston College, 2003.

MARIANI (Marinella), « Un roman d'amour de Mme de Tencin, les Mémoires du comte de Comminge », in Quaderni di filologia e lingue romanze, Riserche svolte nell'Università di Macerata, 3e série, I, 1986, pp. 101-150.

MILLER (Nancy K.), « 1735 - Les Mémoires du comte de Comminge paraissent anonymement à La Haye - Le roman-mémoires : genres croisés », in De la littérature française, sous la direction de Denis Hollier, trad. fr., Paris, Bordas, 1993, pp. 418-424. [A New History of French Literature, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 1989.]

NICOLAUS (Max), Madame de Tencin (1681 [sic] bis 1749), Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, Borna, Leipzig, Buchdruckerei Robert Nosken, 1908.

ORSINI (Dominique), « L'écriture féminine à l'épreuve d'une articulation topique : mariage contrarié et justification du récit de vie dans les romans de Madame Méheust et de Madame de Tencin », in Susan Van Dijk et Madeleine Van Strien-Chardonneau (eds), Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800, la question du « gender ». Actes du XIVe colloque de la SATOR (Amsterdam / Leyde, 2000), Louvain, Paris et Sterling (Virginie), Peeters, coll. La République des Lettres, 2002, pp. 217-229.

PARKER (Alice), « Madame de Tencin and the Mascarade of Female Im/personation », in Eighteenth Century Life, vol. IX, n° 2, 1985, pp. 65-78.

PETIT de JULLEVILLE (Louis) (ed.), Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900, Paris, A. Colin, 1925 [1ère éd. 1898], t. VI, « Dix-huitième siècle », pp. 309-404 et 475-476.

PIVA (Franco) « Madame de Tencin o Bastide? Uno strano caso di 'supercherie littéraire' », in L'analisi linguistica e letteraria, V, 1, 1997, pp. 5-28.

PIVA (Franco), « Sull'attribuzione dell'Histoire d'une religieuse, écrite par elle-même », in Quaderni di lingue e letterature straniere, [Università degli studi di Verona, Facoltà di lingue e letterature straniere], 22, 1997, pp. 121-139.

PIVA (Franco), « La sensibilité nei Mémoires du comte de Comminge di Mme de Tencin », in Franco Piva (ed.), La Sensibilité dans la littérature française au XVIIIe siècle, Actes du Colloque international « La sensibilité dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël », Vérone, 8-10 mai 1997, Fasano, Schena, coll. Biblioteca della ricerca, Cultura straniera, et Paris, Didier, collection Érudition, 1998, pp. 141-162.

POTEZ (Henri), « Notice sur Madame de Tencin », in Mémoires du comte de Comminge, Paris, Sansot, coll. Petite Bibliothèque Surannée, 1908, pp. 5-16.

RAMEY (Lynn), « A Crisis of Category : Transvestism and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », in Proceedings of the Fourth Annual Graduate Student Conference in French and Comparative Literatures, Columbia University, March 4-5, 1994, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 72-77.

RENARD (Paul), « Le Siège de Calais », in Nord', Revue de critique et de création littéraire du Nord - Pas de Calais, 15, mai 1990, pp. 129-130.

RIVARA (Annie), « Dialogue avec Marivaux, un usage paradoxal des maximes, les Mémoires du comte de Comminge de Mme de Tencin », in Les Genres insérés dans le roman, Actes du Colloque International du 10 au 12 décembre 1992, textes rassemblés par Monsieur le Professeur Claude Lachet, Lyon, Université Jean-Moulin-Lyon III, C.E.D.I.C. [Centre d'Études des Interactions Culturelles], s.d. [1994], pp. 209-229.

ROY (Claude), « Introduction » et « Notice », in Quatre romans dans le goût français, Paris, Club français du livre, vol. 64, 1959.

S. C., « Le Comte de Comminges [sic] », in La Bibliothèque des feuilletons, Recueil de romans, nouvelles et feuilletons, n° 36, décembre 1845, Paris, Boulé, 1845 [corrigé en 1846], t. XII, pp. 380-383.

SADLER (Patricia A.), The Birth of the Corrupt Heroine : Gestation in the Novels of Madame de Tencin, thèse réalisée sous la direction de Douglas A. Bonneville pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », non publiée, University of Florida (Romance Languages and Literatures), 1980.

THOMAS (Chantal), « Les rigueurs de l'amour, Étude sur Mme de Tencin et Stendhal », in L'Infini, 12, automne 1985, pp. 77-89.

VACHON (Marie-Françoise), Les Romans de Madame de Tencin, thèse non publiée réalisée pour l'obtention du grade de « Doctor of Philosophy », Columbia University, 1975.

VILLEMAIN (Abel), Cours de littérature française, Tableau du dix-huitième siècle, Bruxelles, Société Belge de librairie, Hauman, 1838, t. I, pp. 316-319.

VISELLI (Santé A.), « Violence et topique romanesque dans les Lettres persanes, les Mémoires du comte de Comminge, Le Masque de fer et L'Émigré », in Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (eds.), Violence et fiction jusqu'à la Révolution, Travaux du IXe colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR), Milwaukee-Madison, sept. 1995, Tübingen, G. Narr, coll. Études littéraires françaises, 1998, pp. 285-294.

# II. Bibliographie générale

## A. Ouvrages de lexicologie et encyclopédies

Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roi, 1ère édition, Paris, Veuve Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Dictionnaire de l'Académie française, 3e édition, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1740.

Dictionnaire de l'Académie française, 4e édition, Paris, Veuve Bernard Brunet, 1762.

Dictionnaire de l'Académie française, 5e édition, Paris, J. J. Smits, an VII (1798).

Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux…, [6e éd.], t. I [A-Boulets], Paris, Compagnie des libraires associés, 1771.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de Lettres. Mis en ordre par M. ***, t. I, Paris, Briasson, David l'aîné, Breton, Durand, s.d. [1751], article « ANECDOTES », pp. 452-453 ; article « ANNALES », p. 477 ; t. XV, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, article « SUBSTITUTION », pp. 590-594.

FERAUD (Abbé Jean-François), Dictionnaire critique de la langue française, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, 1782, et Tübingen, Max Niemeyer, 1994.

FURETIERE (Antoine), Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts…, s.l. [La Haye et Rotterdam], s.n. [Arnout et Reinier Leers], s.d. [1690] ; et revu, corrigé et considérablement augmenté par Jean-Baptiste Brutel de la Rivière, La Haye, 1727, et Hildesheim et New York, Georg Olms, 1972.

REY (Alain) (ed.), Dictionnaire historique de la langue française […], Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

RICHELET (Pierre), Dictionnaire contenant les mots et les choses…, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680.

RICHELET (Pierre), Dictionnaire français augmenté…, Genève, D. Ritter, 1693.

RICHELET (Pierre), Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne…, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie [des libraires d'Amsterdam], 1732.

# B. Œuvres littéraires

## a. Antérieures à 1800

- Narratives

Anonyme, Adélaïde, ou l'Amour et le repentir, Anecdote volée, Amsterdam, Changuion, et Paris, J.-P. Costard, 1769.

Anonyme, Louise de Valrose ou Mémoires d'une Autrichienne, traduits de l'allemand sur la troisième édition, imprimés à Paris en 1789, in Nouvelle Bibliothèque universelle des romans, t. I, an VI (1798), pp. 151-219.

Anonyme, Mémoires d'Adélaïde, s.l. [Paris], s.n., 1764.

[Mme d'AULNOY (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy)], Histoire d'Hypolite, comte de Duglas, Paris, L. Sevestre, 1690, et édition avec introduction en anglais et en français par Shirley Jones-Day, Londres, Institute of Romance Studies, coll. Romance texts, Women Writings, 1994.

[BASTIDE (Jean-François de)], Histoire d'une Religieuse écrite par elle-même, in Bibliothèque universelle des romans…, mai 1786.

[Mme de BEAUMONT (Anne-Louise Dumesnil-Molin, Mme Élie de Beaumont)], Lettres du Marquis de Roselle. Par Madame ***, Londres et Paris, Louis Cellot, 1764.

[BELIN DE LA FUYE (Louis)], Adélaïde de Messine, nouvelle historique, galante et tragique, Paris, Louis d'Hotelfort, 1722.

[BERNARD (Catherine)], Les Malheurs de l'amour, Première nouvelle : Eléonor d'Yvrée, Paris, Michel Guérout, 1687, et in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, pp. 929-960.

[BERNARD (Catherine)], Le Comte d'Amboise, nouvelle galante, La Haye, de Hondt et Van Ellinckhuysens, 1689.

B[ERNARD (Pierre-Joseph)], Les Heureux Malheurs, ou Adélaïde de Wolver, Cologne et Paris, Valade, 1773.

BOURSAULT (Edme), Le Prince de Condé, roman historique par Boursault ; suivi d'éclaircissements sur les règnes de François II, de Charles IX et de Henri III, Paris, P. Didot,

s.d. [1675], et « Le Libraire au Lecteur » [Avis placé avant le roman], in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 1090.

B[RUNET] de B[ROU], La Religieuse malgré elle, histoire galante, morale et tragique, Amsterdam, Claude Jordan [Pierre Witte], 1740 [1ère éd. 1720].

CHALLE (Robert), Les Illustres Françaises, histoires véritables, La Haye, Abraham de Hondt, 1713, et présentation et notes par Jacques Cormier et Frédéric Deloffre, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche Bibliothèque classique, 1996.

Mme de CHARRIERE (Isabelle-Agnès-Elisabeth Van Tuyll Van Serooskerken Van Zuylen), Lettres Neuchâteloises, Amsterdam, s.n., 1784, et in Raymond Trousson (ed.), Romans de femmes du XVIIIe siècle, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

CHéRON DE BOISMORAND (Abbé Claude-Joseph), Histoire amoureuse et tragique des princesses de Bourgogne, La Haye, A. d'Hondt, 1720.

CHODERLOS DE LACLOS (Pierre-Ambroise-François), Les Liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres, Amsterdam et Paris, Durand, 1782.

CHOISY (François-Timoléon, abbé de), Histoire de la marquise-marquis de Banneville, in Le Mercure galant, février 1695, et in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, pp. 971-988.

[COURTILZ DE SANDRAS (Gatien de)], Mémoires de M.L.C.D.R. [le comte de Rochefort], contenant ce qui s'est passé de plus particulier sous le Ministère du Cardinal de Richelieu et

du Cardinal Mazarin, avec plusieurs particularités remarquables du Règne de Louis-le-Grand, Cologne, Pierre Marteau, 1687.

[COURTILZ DE SANDRAS (Gatien de)], Mémoires de M. d'Artagnan, Capitaine Lieutenant de la première Compagnie des Mousquetaires du Roi, contenant quantité de choses particulières et secrètes qui se sont passées sous le Règne de Louis-le-Grand, Cologne, Pierre Marteau, 1700, et texte présenté et annoté par Gilbert Sigaux, Paris, Mercure de France, coll. Le Temps retrouvé, 1987.

[COURTILZ DE SANDRAS (Gatien de)], Annales de la Cour et de Paris, pour les années 1697 et 1698, Cologne, Pierre Marteau, 1701.

[COURTILZ DE SANDRAS (Gatien de)], Mémoires de M. de B*** [Bouy], Secrétaire de M.L.C.D.R. [le Cardinal de Richelieu], dans lesquels on y découvre la plus fine politique et les affaires les plus secrètes qui se sont passées du règne de Louis le juste, sous le Ministère du grand cardinal, et l'on y en voit quelqu'autres de curieuses et de singulières sous celui de Louis-le-Grand, Amsterdam H. Schetten, 1711.

CRéBILLON fils (Claude-Prospert Jolyot de Crébillon), Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R***, s.l., s.n., 1732.

CRéBILLON fils (Claude-Prospert Jolyot de Crébillon), Les Égarements du cœur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour, t. I, Paris, Prault fils, 1736, et t. II et III, La Haye, Gosse et Neaulme, 1738.

CREBILLON fils (Claude-Prospert Jolyot de Crébillon), Lettres de la Duchesse de *** au Duc de ***, Londres, s.n., 1768.

DIDEROT (Denis), Les Deux amis de Bourbonne, in Œuvres complètes, publiées par Herbert Dieckmann, Robert Mauzi et Jean Varloot, t. XII, Le Neveu de Rameau, fiction IV, édition critique et annotée, présentée par Henri Coulet et al., Paris, Hermann, 1989, pp. 415-457 [1ère éd. 1770].

DIDEROT (Denis), La Religieuse, édition établie, présentée et annotée par Claire Jaquier, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, Classiques de poche, 2000 [1ère éd. 1796.]

DORAT (Claude-Joseph), Les Sacrifices de l'amour, ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenay, Amsterdam et Paris, Delalain, 1771.

DUCLOS (Charles Pinot), Les Confessions du comte de ***, écrites par lui-même à un ami, Amsterdam, 1741, et édition critique avec introduction et notes par Laurent Versini, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. Société des textes français modernes, 1969.

DUCLOS (Charles Pinot), Histoire de Madame de Luz, Anecdotte [sic] du règne de Henri IV, La Haye, P. de Hondt, 1741, et Paris, La Table Ronde, 1993.

FURETIERE (Antoine), Le Roman bourgeois, ouvrage comique, Paris, Billaine, 1666, et édition présentée, établie et annotée par Jacques Prévot, Gallimard, coll. Folio, 1981.

Mme de GOMEZ (Madeleine-Angélique Poisson, dame Gabriel de Gomez), « Les Amants cloîtrés », in Les Cent Nouvelles nouvelles, Septième partie, Paris, Veuve Guillaume, 1733, pp. 127-204.

Mme de GOMEZ (Madeleine-Angélique Poisson, dame Gabriel de Gomez), Histoire d'Eustache de Saint-Pierre et de Béatrix de Guines, au Siège de Calais, sous le Règne de Philippe de Valois, Roi de France et de Navarre, en 1346 et 1347, in Histoires du comte d'Oxford, de milady d'Herby, d'Eustache de Saint-Pierre et de Béatrix de Guines, au Siège de Calais, sous le Règne de Philippe de Valois, Roi de France, Paris, de Poilly, 1737.

Mme de GRAFFIGNY (Françoise), Lettres d'une Péruvienne, s.l., A. Peine, s.d. [1747], et in Raymond Trousson (ed.), Romans de femmes du XVIIIe siècle, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

HAMILTON (Antoine, comte de), Mémoires de la vie du comte de Gramont, contenant particulièrement l'histoire amoureuse de la cour d'Angleterre sous le règne de Charles II,

Cologne, Pierre Marteau, 1713, et in Romanciers du XVIIIe siècle, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, t. I.

[Mme de LAFAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de Lafayette)], La Princesse de Montpensier, Paris, Augustin Courbé, Jolly et de Sercy, 1662, et in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, pp. 361-387.

[Mme de LAFAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de Lafayette)], La Princesse de Clèves, Paris, Claude Barbin, 1678, et in La Princesse de Clèves et autres romans, Paris, Grands textes classiques, 1993.

[Mme de LAFAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de Lafayette)], La Comtesse de Tende, Paris, Mercure de France, 1718, et in La Princesse de Clèves et autres romans, Paris, Grands textes classiques, 1993, pp. 301-321.

LA FORCE (Charlotte-Rose de Caumont), Anedote [sic] galante ou Histoire secrète de Catherine de Bourbon…, Nancy, 1703.

[LE NOBLE (Eustache)], Ildegerte, reine de Norvège, ou l’amour magnanime. Première nouvelle historique, Par M. D.***, Paris, Guillaume de Luyne, 1694, et édition avec une préface de René Godenne, Genève, Slatkine Reprints, 1980.

Mme LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie), Lettres de Mme Du Montier à la marquise de ***, sa fille, avec les réponses, où l'on trouve les leçons les plus épurées et les conseils les plus délicats... pour servir de règle dans l'état du mariage..., Lyon, P. Bruyset-Ponthus, 1756.

Mme LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie), La Nouvelle Clarice, histoire véritable, Lyon, P. Bruyset-Ponthus, 1767.

LESAGE (Alain-René), Histoire de Gil Blas de Santillane, Paris, Ribou, 1715-1735, et in Romanciers du XVIIIe siècle, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, t. I.

LEWIS (Matthew Gregory), The Monk, a romance, Waterford, J. Saunders, 1796.

[LUSSAN (Marguerite de)], Histoire de la comtesse de Gondez, écrite par elle-même, Paris, Nicolas Pepie, 1725.

[LUSSAN (Marguerite de)], Anecdotes de la Cour de Philippe-Auguste, Paris, Veuve Pissot, 1733.

[LUSSAN (Marguerite de)], Anecdotes de la Cour de François Ier, Londres, J. Nours, 1748.

MARIN (Michel-Ange), Adélaïde de Witsbury, ou la pieuse pensionnaire, avec sa retraite spirituelle de huit jours, 4e éd., Avignon, A. Giroud, 1750 [1ère éd. Avignon, 1734].

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de), Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie, Paris, Prault, 1713-1714, et in Œuvres de jeunesse, éd. Frédéric Deloffre et Claude Rigault, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de), La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la comtesse de ***, Paris, Prault, et La Haye, Neaulme, 1731-1741, et éd. Frédéric Deloffre, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1990.

Mme MéHEUST, Histoire d'Émilie, ou les Amours de Mademoiselle de ***, Paris, C.-J.-B. Delespine, 1732.

Mme MéHEUST, Les Mémoires du chevalier de ***, Paris, Dupuis, 1734.

M[OUHY (Charles de Fieux,] chevalier de), La Paysanne parvenue, ou les Mémoires de Mme la marquise de L. V., par le chevalier de M., Paris, Prault Fils, 1735-1736 [à partir de la 2e partie, le titre porte « par M. le chevalier de Mouhy »].

[MOUHY (Charles de Fieux, chevalier de)], La Mouche, ou les Aventures de M. Bigand, traduites de l'italien par le chevalier de Mouhy, Paris, L. Dupuis, 1736-1738.

Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

Nouvelles du XVIIIe siècle, textes choisis, présentés et annotés par Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

PREVOST (Antoine-François, dit Prévost d'Exiles, abbé), Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde, Paris, Veuve Delaulne, 1728-1729 (tomes I à IV) ; Amsterdam, aux dépens de la compagnie [des libraires d'Amsterdam], 1730 (version corrigée des tomes I à IV) et 1731 (tomes V et VI) ; et Amsterdam, aux dépens de la compagnie [des libraires d'Amsterdam], 1756 (édition corrigée) ; et Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, texte établi avec introduction et notes, relevé des variantes, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Raymond Picard, nouvelle édition revue et augmentée par Frédéric Deloffre, Paris, Dunod, collection Classiques Garnier, 1995.

PREVOST (Antoine-François, dit Prévost d'Exiles, abbé), Le Philosophe anglais, ou Histoire de monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même, et traduite de l'anglais par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité, Utrecht, Etienne Neaulme, t. I et II, 1731, t. III et IV, 1732, t. VI [Prévost n'a pas publié de t. V car il en existait un apocryphe], 1738, t. VII et VIII, 1739, et éd. présentée, établie et annotée par Jean Sgard et Philip R. Stewart, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 2003.

PREVOST (Antoine-François, dit Prévost d'Exiles, abbé), *Le Doyen de Killerine, histoire morale composée sur les mémoires d'une illustre famille d'Irlande*, par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité, t. I, Paris, Didot, 1735, t. II, La Haye, P. Poppy, 1739, t. III-VI, s.l., s.n., 1740.

PREVOST (Antoine-François, dit Prévost d'Exiles, abbé), Mémoires d'un honnête homme, Amsterdam, s.n., 1745.

PREVOST (Antoine-François, dit Prévost d'Exiles, abbé), Lettres de Mentor à un jeune seigneur, traduites de l'anglais par M. l'abbé Prévost, Londres (Paris), P. Vaillant, 1764.

PREVOST (Antoine-François, dit Prévost d'Exiles, abbé), Œuvres choisies de l'abbé Prévost, Amsterdam et Paris, Hôtel Serpente, 1783-1785, 39 t.

RADCLIFFE (Ann Ward, Mrs. Radcliffe), A Sicilian Romance, Londres, T. Hookham, 1790.

Mme RICCOBONI (Marie-Jeanne Laboras de Mézières), Lettres de milady Juliette Catesby à milady Henriette Campley, son amie, Amsterdam, s.n., 1759, et éd. Sylvain Menant, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1983.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes, in Œuvres complètes, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et de Marcel Raymond, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

Rousseau (Jean-Jacques), Les Rêveries du promeneur solitaire, éd. présentée par Jacques Voisine, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1ère éd. 1782].

SAINT-REAL (César de Vichard de), Dom Carlos, nouvelle historique, Amsterdam, Gaspar Commelin, 1672, et in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, pp. 505-562.

SCARRON (Paul), « L'Adultère innocent », in Les Nouvelles tragi-comiques, Paris, Antoine de Sommaville, 1656, et in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, pp. 246-275.

Mme de STAAL-DELAUNAY (Marguerite-Jeanne Cordier, baronne de Staal-Delaunay), Mémoires de Madame de Staal-Delaunay [sur la société française au temps de la Régence],

éd. présentée et annotée par Gérard Doscot, Paris, Mercure de France, coll. Le Temps retrouvé, 2001, et Mémoires de jeunesse, choix du texte et préface de Chantal Thomas, Paris, Mercure de France, coll. Le Petit Mercure, 1996.

T.-D.-M. (Auguste), Adèle ou le Malheur, Montbéliard, Deckherr frères, s.d. [1769 ?].

TROUSSON (Raymond) (ed.), Romans de femmes du XVIIIe siècle, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

Mme de VILLEDIEU (Marie-Catherine-Hortense Desjardins), « Histoire de Nogaret et de Mariane, Le dégoût », in Annales galantes, Quatrième Partie, Paris, Claude Barbin, 1670, et in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, pp. 563-583.

Mme de VILLEDIEU (Marie-Catherine-Hortense Desjardins), Les Désordres de l'Amour, Paris, Claude Barbin, 1675, et édition critique par M. Cuénin, Genève, Droz, collection Textes littéraires français, 1970.

- Théâtrales

BACULARD d'ARNAUD (François-Thomas-Marie de), Euphémie, ou le Triomphe de la religion, drame, Paris, Le Jay, 1768.

[BACULARD d'ARNAUD (François-Thomas-Marie de)], Los amantes desgraciados ó el Conde de Cominge, drama en tres actos, escrito en Frances, por Mr. D'Arnaud, y traducido al castellano por Don Manuel Bellosartes, Tercera parte, Madrid, Librería de Quiroga, 1791, in-8 (Biblioteca Nacional de España T/12157), et Barcelone, José Torner, 1820, in-4, 30 p. (BnF 8-YF PIECE-1044).

BELLOY (Pierre-Laurent Buirette dit Dormont de), Le Siège de Calais, tragédie, représentée pour la première fois le 13 février 1765, Paris, Ménard et Raymond, coll. Répertoire général du théâtre français, 1818 [1ère éd. Paris, Veuve Duchesne, 1765].

COLMAN (George, the younger), The Surrender of Calais, a play in three acts, by George Colman the younger, as performed at the Theatre royal, Haymarket, with remarks by Mrs. Inchbald, Londres, Longman, coll. The British Theatre, 1808 [1ère éd. 1791].

COMELLA (Don Luciano Francisco), Los Amores del Conde de Comminges, drama en cinco actos [et en vers], traducido libremente del idioma italiano al español, Madrid, Antonio Cruzado, coll. de las majores comedias nuevas que se van representado en los teatros de esta corte, s.n., s.l., s.d. [1797 ?], in-4, 27 p. (British Library 1342.e.7.(6.)).

CORNEILLE (Pierre), Le Cid et Horace, in Œuvres complètes, éd. Georges Couton, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

DUBOIS-FONTANELLE (Joseph-Gaspard), Éricie ou la Vestale, drame en trois actes et en vers, Londres et Paris, chez les libraires qui vendent les nouveautés, 1768.

DUROSOI (Barnabé Farmian de Rosoi), Les Décius français, ou le Siège de Calais sous Philippe VI, Paris, Robin, 1765.

GARNIER (Robert), Les Juives, Paris, Mamert-Patisson, 1583, et in Les Juives, Hippolyte, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Les Belles Lettres, 2000.

GUALZETTI (Giacomo Antonio), Gli Amori di Commingio, commedia [en cinq actes et en prose], in Il Teatro Moderno applaudito, ossia Raccolta di Tragedie, Commedie, Drammi e Farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, cosi italiani, come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia, t. VII, Venise, s.n., 1796, in-8 (British Library 639.d.11).

GUALZETTI (Giacomo Antonio), Adelaide Maritata, ossia, Comingio Pittore, commedia [en cinq actes et en prose], in Il Teatro Moderno applaudito, ossia Raccolta di Tragedie, Commedie, Drammi e Farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri,

cosi italiani, come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia, t. VIII, Venise, s.n., 1796, in-8 (British Library 639.d.12).

GUALZETTI (Giacomo Antonio), Adelaide e Comingio romiti, commedia [en cinq actes et en prose], in Il Teatro Moderno applaudito, ossia Raccolta di Tragedie, Commedie, Drammi e Farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, cosi italiani, come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia, t. IX, Venise, s.n., 1796, in-8 (British Library 639.d.13).

LAHARPE (Jean-François de), Mélanie, drame en trois actes et en vers, Amsterdam, H. J. J. Wan-Harrewelt, 1770.

MONVEL (Jacques-Marie Boutet de), Les Victimes cloîtrées, drame en quatre actes et en prose, représenté pour la première fois au Théâtre de la Nation, au mois de mars 1791, Bordeaux et Paris, Lepetit, 1792.

N.N., Cominge perseguidó ó sea Los amores del conde de Cominge, Segunda parte, Drama original en cinco actos y en prosa, tomado el argumento de las Memorias de sui vida, que escribio el mismo por N.N., Barcelone, José Torner, 1820, in-4, 26 p. (BnF 8-YF PIECE-1045).

RACINE (Jean), Phèdre, in Œuvres complètes, éd. Georges Forestier, t. I, Théâtre – Poésie, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

SHAKESPEARE (William), Roméo et Juliette, in Œuvres complètes, éd. publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Vernet, préface d'Anne Barton, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

- De poésie

DORAT (Claude-Joseph), Lettre du comte de Comminges, in Collection complète des Œuvres de M. Dorat, t. I, Neuchâtel, Société typographique, 1776, pp. 29-42 [1ère éd. Paris, Sébastien Jorry, 1764].

JERNINGHAM (Edward), The Funeral [of Arabert, Monk of La Trappe], in Poems, moral, elegant and pathetic : viz. “Essay on Man”, by Pope; “The Monk of La Trappe”, by Jerningham; “The Grave”, by Blair ; “An Elegy in A Country Churchyard”, by Gray ; “The Hermit of Warkworth”, by Percy; and “Original Sonnets”, by Helen Maria Williams, Londres, E. Newbery et Vernor and Hood, 1801, pp. 79-98 [1ère éd. Londres, 1771].

JERNINGHAM (Edward), Les Funérailles d’Arabert, Religieux de la Trappe, Poème traduit de l’anglais de M. Jerningham par M. Peyron, in James Hervey, Méditations d’Hervey, traduites de l’anglais par M. Le Tourneur, Seconde Partie, Paris, Le Jay, 1771, pp. 191-212.

SIMONET DE MAISONNEUVE (Louis-Jean-Baptiste), Héroïde, ou Lettre d’Adélaïde de Lussan au comte de Comminge, Paris, Esprit, 1781.

- Autres

BOILEAU (Nicolas, dit Boileau-Despréaux), L’Art poétique, avec une notice et des notes par Guy Rigert, Paris, Larousse, 1972 [1ère éd. 1674].

DIDEROT (Denis), Salon de 1765, in Œuvres complètes, publiées par Herbert Dieckmann, Robert Mauzi et Jean Varloot, t. XIV, Salon de 1765, Essais sur la peinture, Beaux-Arts I, édition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May, Paris, Hermann, 1984, pp. 1-332.

DIDEROT (Denis), Le Neveu de Rameau, édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1977 [1ère éd. 1823.]

DIDEROT (Denis), Entretien entre d'Alembert et Diderot, Le Rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien, édition établie par Jacques Roger, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1ère éd. 1830.]

FROISSART (Jean), Œuvres, publiées avec les variantes des divers manuscrits par M. le baron Kervyn de Lettenhove, t. V, Chroniques, 1346-1356, depuis la bataille de Crécy jusqu'à la bataille de Poitiers, s.l. [Bruxelles], s.n. [Académie Royale de Belgique], 1867-1877 et Osnabrück, Biblio, 1967, et Chroniques, Dernière rédaction du premier livre, édition du manuscrit de Rome Reg. lat. 869 par George T . Diller, Genève, Droz, et Paris, Minard, coll. Textes littéraires français, 1972.

LA VALLIERE (Louis César de la Baume Le Blanc, duc de), « Les infortunées amours du comte de Cominge », in Le Mercure de France, mai 1752, pp. 153-162 ; et 1ère partie d'un vol. de 29 p. non paginé portant le titre de la romance, s.l., s.n., 1752 ; et in [François-Augustin Paradis de Moncrif (ed.)], Choix de Chansons, à commencer par celles du comte de Champagne, roi de Navarre, jusques et y compris celles des poètes vivants. Dédié à Madame la Comtesse de Guiche. Nouvelle édition, s..l., s.n., 1757, pp. 141-152 [1ère éd. 1755] ; et in d[e] L[usse] (ed.), Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec airs notés, s.l., s.n., 1757, pp. 1-16.

LE MOYNE (R.P. Pierre), Réflexions sur l'Histoire, Amsterdam, Pierre Mortier, 1709 [1ère éd. 1684].

MARIN (François-Louis-Claude), L'Homme aimable, avec des réflexions et des pensées sur divers sujets, Paris, Prault fils, 1751.

Le Mercure de France, mai 1786, pp. 23-38 [compte rendu des Lettres du Marquis de Roselle de Mme de Beaumont].

MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et de), Le Scipilège, in Œuvres Complètes de Montesquieu, publiées avec le concours de la Recherche Scientifique sous la direction de M. André Masson, t. II, Paris, Nagel, 1950, § 127, « La Trappe », pp. 716-718.

SAINT-REAL (César de Vichard de), De l'usage de l'histoire, Paris, 1671, et texte présenté par René Démoris et Christian Meurillon, GERL, Lille, 1981.

SCARRON (Paul), Le Virgile travesti en vers burlesques, avec la suite de Moreau de Brasei, nouvelle éd. revue, annotée et précédée d'une étude sur le burlesque par Victor Fournel, Paris, Garnier frères, s.d. [1ère éd. Paris, 1648-1652].

VOLTAIRE (François-Marie Arouet), Essai sur l'Histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours, in Collection complète des Œuvres de M. de Voltaire, Genève, Cramer, 1756, t. XI à XVII.

## b. Postérieures à 1800

- Narratives

CHATEAUBRIAND (François-René, vicomte de), Mémoires d'outre-tombe, édition nouvelle établie d'après l'édition originale et les deux dernières copies du texte avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et des index par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

DUMAS (Alexandre), Le Chevalier d'Harmental, préface de Gilbert Sigaux, Genève, Édito-Service, 1968, 2 vol. [1ère éd. Paris, Dumont, 1842, 4 vol.].

FEVAL (Paul), Le Bossu, in Paul Féval Père et Fils Le Bossu, Le Roman de Lagardère : La Jeunesse du Bossu, Le Bossu, Les Chevauchées de Lagardère, Cocardasse et Passepoil, présentation par Claude Aziza, Paris, Presses de la Cité, coll. Omnibus, 1991, pp. 217-715. [1ère éd. Paris, 1857].

FEVAL (Paul), Le Cavalier Fortune, Paris, Olivier Orban, coll. Les grands conteurs, 1982 [1ère éd. Paris, 1868-1869].

PACCARD (Jean-Edme), L'Abbaye de la Trappe, ou les Révélations nocturnes, Paris, Pigoreau, 1821, 3 vol.

- Autres

COLLS (John Henry), Poems, and Theodore, an Opera, Norwich, J. Payne, s.d. [1804], in-8 (British Library 1466.g.2).

GONCOURT (Edmond et Jules Huot de), La Femme au dix-huitième siècle, Paris, Firmin-Didot, 1862 et préface par Élisabeth Badinter, Paris, Flammarion, coll. Champ historique, 1982.

ROSSI (Gaetano), [Livret de] Adelaide e Comingio [ou Isabella e Florange, ou Il Comingio, ou Comingio pittore], opéra « semiserio » [musique de Giovanni Pacini, représenté pour la première fois au Teatro Rè de Milan le 30 décembre 1817], Florence, Fantosini, s.d. [1820] (Library of Congress ML48.A5 vol. 35, no. 1).

ROYER (Alphonse), VAËZ (Gustave), SCRIBE (Eugène), [Livret de] La Favorite, opéra en 4 actes et 5 tableaux [musique de Gaetano Donizetti, représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 2 décembre 1840], Paris, Tresse et Stock, 1886.

THACKERAY (William Makepeace), The Paris Sketch Book of Mr M. A. Titmarsch and little travels and road-side sketches, in The Works of W. M. Thackeray, Londres, Smith and Elder, 1885, t. XVI, pp. 45-65.

TOTTOLA (Andrea Leone), [Livret de] Adelaide maritata e Comingio pittore, melodramma [musique de Valentino Fioravanti, représenté pour la première fois au Teatro Nuovo de Naples le 10 mai 1812], Naples, s.n., 1840 (British Library 11714.aa.7).

TOTTOLA (Andrea Leone), [Livret de] Gli amori di Adelaide e Comingio, dramma per musica tratto dal suo conosciuto originale [musique de Valentino Fioravanti, représenté pour la première fois au Teatro dei Fiorentini de Naples en 1817], Naples, s.n., 1840 (Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III de Naples - Institut Central des Bibliothèques italiennes IT\CCU\NAP\0008639).

TOTTOLA Andrea Leone), [Livret de] La Morte de Adelaide ovvero Gli Amanti Romiti, azione tragi-comica [musique de Valentino Fioravanti, représenté pour la première fois au Teatro dei Fiorentini de Naples le 24 mars 1818], Naples, s.n., 1840 (British Library 11714.aa.8).

ZOLA (Émile), Le Roman expérimental, chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1ère éd. Paris, 1880].

## c. Textes antérieurs à 1800 sur le roman et la nouvelle

ANGELET (Christian) et HERMAN (Jan) (eds), Recueil de préfaces de romans du XVIIIe siècle, volume I :1700-1750, par Jan Herman, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, et Louvain, Presses Universitaires de Louvain, coll. Lire le Dix-huitième Siècle, 1999.

Anonyme, « Lettre de M. de Passe à Madame D*** sur les romans », in Suite de la clef, ou Journal historique sur les matières du temps. Contenant quelques nouvelles de littérature et autres remarques curieuses, t. LXVI, août 1749, pp. 102-112.

ARGENS (Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'), lettres 61 et 196, in Lettres juives, ou Correspondance philosophique, historique et critique entre un Juif voyageur en différents États de l'Europe et ses correspondants en divers endroits, La Haye, Paupie, 1736-1738, t. II, pp. 180-189, t. VI, pp. 59-69.

ARGENS (Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'), « Avertissement » et « Discours sur les nouvelles », in Lectures amusantes, ou les Délassements de l'esprit, avec un discours sur les nouvelles, La Haye, Adrien Moetjens, 1739, t. I, pp. 3-8 et 9-69.

AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS (François-Alexandre), Lettres amusantes et critiques sur les romans en général, anglais et français, tant anciens que modernes, adressées à Milady W***, Paris, Gissey, Bordelet et David, 1743.

BACULARD D'ARNAUD (François-Thomas-Marie de), Préface aux Épreuves du sentiment, t. I, Genève, Slatkine Reprints, 1972, pp. i-xviii [1ère éd. 1770].

BAYLE (Pierre), [Compte rendu de Cara Mustapha, Grand Vizir de Préchac] in Nouvelles de la République des Lettres, octobre 1684, pp. 315-319, et Nouvelles de la République des Lettres, t. I comprenant les années 1684-1685, Genève, Slatkine Reprints, 1966, pp. 227-228.

BAYLE (Pierre), article « NIDHARD (Jean-Éverard) », in Dictionnaire historique et critique, nouvelle éd. augmentée de notes extraites de Chaufepié, Joly, La Monnoie, Leduchat, L.-J. Leclerc, Prosper Marchand, etc., Paris, 1820-1824 et Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1ère éd. 1697], t. XI, pp. 150-156.

B[ELIARD], « Préface ou Discours pour servir à la défense des romans », in Zélaskim, histoire américaine ; ou les Aventures de la marquise de P***. Avec un Discours sur la défense des romans. Par M. B***, Première partie, Paris, Mérigot Père, 1765, pp. i-xlvii.

BOILEAU (Nicolas, dit Boileau-Despréaux), Les Héros de romans, dialogue à la manière de Lucien [1ère éd. 1688], et Correspondance, Lettres à diverses personnes, lettre XX « à M. Perrault » [1ère éd. 1701], in Œuvres complètes de Boileau accompagnées de notes historiques et littéraires et précédées d'une étude sur sa vie et ses ouvrages par A. Ch. Gidel, Paris, Garnier Frères, 1873, t. III, pp. 179-222 ; t. IV, pp. 209-221.

BORDELON (Laurent), L'Histoire critique des personnes les plus remarquables de tous les siècles, t. I, Paris, Urbain Coustelier, 1699.

[BOUGEANT (R.P. Guillaume Hyacinthe)], Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie ; contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques et morales, Paris, P. G. Le Mercier, 1735. [Parodie de roman visant à la critique du genre.]

BOURDALOUE (R.P. Louis), « Sermon pour le troisième dimanche après Pâques. Sur les divertissements du monde », in Sermons du P. Bourdaloue, de la Compagnie de Jésus. Pour les dimanches, Paris, Rigaud, 1716, t. II, pp. 64-121.

[BRUZEN] DE LA MARTINIERE (Antoine-Auguste), « Des romans », in Introduction générale à l'étude des Sciences et Belles-Lettres, en faveur des personnes qui ne savent que le français, in [Jean-Henri-Samuel Formey], Conseils pour former une bibliothèque peu nombreuse mais choisie. Nouvelle édition, corrigée et augmentée, Berlin, Haude et Spener, 1756, § XVI, pp. 260-270 [1ère éd. 1731].

CAMUS (Jean-Pierre, évêque de Belley), Préface (non paginée) aux Événements singuliers de M. de Belley. Divisés en quatre livres, Lyon, Jean Caffin et François Pleignard, 1628.

[CHARNES (Abbé Jean-Antoine de)], Conversations sur la critique de « La Princesse de Clèves », Paris, Claude Barbin, 1679.

CREBILLON fils (Claude-Prospert Jolyot de Crébillon), Préface (non paginée) aux Égarements du cœur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour, t. I, Paris, Prault fils, 1736.

DESFONTAINES, (Pierre-François Guyot, abbé) L'Esprit de l'abbé Desfontaines, ou Réflexions sur différents genres de littérature : avec des jugements sur quelques auteurs et sur quelques ouvrages tant anciens que modernes [publié par l'abbé de La Porte], Londres, Clement, 1757, pp. 215-228 [Montage de citations provenant des Observations sur les écrits modernes, 1ère éd. Paris, Chaubert, 1735-1743, 34 vol., et des Jugements sur quelques ouvrages nouveaux, 1ère éd., Avignon, 1744-1746, 11 vol.].

[DESMOLETS le père], « Lettre à Mme D*** sur les romans », in Continuation des mémoires de littérature et d'histoire, t. V, Paris, Simart, 1728, partie I, pp. 191-213.

DIDEROT (Denis), Éloge de Richardson, in Œuvres complètes, préface, introductions et notes par Laurent Versini, t. 4, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996 [1ère éd. 1760].

[DONNEAU DE VISé (Jean)], Préface (non paginée) aux Nouvelles galantes, comiques et tragiques, t. I, Paris, Gabriel Quinet, 1669.

DORAT (Claude-Joseph), Préface à la Lettre du comte de Comminges, in Collection complète des Œuvres de M. Dorat, t. I, Neuchâtel, Société typographique, 1776, pp. 21-28 [1ère éd. Paris, Sébastien Jorry, 1764].

[DUCLOS (Charles Pinot)], Lettre à l'auteur de « Madame de Luz », La Haye, P. de Hondt, 1741, et in Histoire de Madame de Luz, éd. critique avec introduction, notes et index par Jacques Brengues, s.l., Presses Universitaires de Bretagne, s.d. [1972], pp. 81-89.

DU PLAISIR, Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style, Paris, Blageart, 1683, et édition critique avec notes et commentaires par Philippe Hourcade, Genève, Droz, 1975.

FONTENELLE (Bernard Le Bovier de), « Lettre de M. de Fontenelle sur le livre intitulé Les Malheurs de l'amour ou Eléonor d'Yvrée à Madame *** », in Le Mercure galant, septembre 1687, p. 288, et in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, pp. 1653-1654.

[FORMEY (Jean-Henri-Samuel)], « Romans », in Conseils pour former une bibliothèque peu nombreuse mais choisie. Nouvelle édition, corrigée et augmentée. Suivie de l'Introduction générale à l'étude des Sciences et Belles-Lettres, en faveur des personnes qui ne savent que le français, par M. de la Martinière, Berlin, Haude et Spener, 1756, Article VI, pp.48-56 et 102-103.

HUET (Pierre-Daniel, évêque d'Avranches), Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans, Seconde édition. Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1678 [1ère éd. in Jean Regnault de Segrais, Zayde, histoire espagnole, par Monsieur de Segrais, Avec un Traité de l'origine des romans, par Monsieur Huet, Paris, Barbin, 1670].

IRAIL (Abbé Simon-Augustin), « Les romans », in Querelles littéraires, ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la République des Lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours, t. II, Paris, Durand, 1761, pp. 334-353.

J[ACQUIN (Armand-Pierre)] (Abbé), Entretiens sur les romans. Ouvrage moral et critique, dans lequel on traite de l'origine des romans et de leurs différentes espèces, tant par rapport à l'esprit, que par rapport au cœur, Paris, Duschesne, 1755, et Genève, Slatkine Reprints, 1970.

JAUCOURT (Louis, chevalier de), article « ROMAN », in Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de Lettres. Mis en ordre par M. ***, t. XIV, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, pp. 341-342.

JOURDAN (Jean-Baptiste), Préface au Guerrier philosophe, ou Mémoires de M. le duc de ***, La Haye, P. de Hondt, 1744, pp. iii-xxi.

Mlle de L'H[éritier de Villandon (Marie-Jeanne)], « Lettre à Madame D. G.*** », in Œuvres mêlées […], Paris, Jean Guignard, 1696, pp. 299-318.

Mme de LAMBERT (Anne-Thérèse de Marguerat de Courcelles, marquise de Lambert), Avis d'une mère à sa fille, in Œuvres, texte établi et présenté par Robert Granderoute, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. Les Classiques français des Temps modernes, 1990, pp. 95-150.

[LE NOBLE (Eustache)], Préface (non paginée) à Ildegerte, reine de Norvège, ou l'amour magnanime. Première nouvelle historique, Par M. D.***, Paris, Guillaume de Luyne, 1694, et édition avec une préface de René Godenne, Genève, Slatkine Reprints, 1980.

[LENGLET-DUFRESNOY (Nicolas)], De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères ; avec une Bibliothèque des romans, accompagnée de remarques

critiques sur leur choix et leurs éditions, par M. le C. Gordon de Percel, Amsterdam, chez la Veuve de Poilras, à la Vérité sans fard [Rouen, Vinet], 1734, et Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MARMONTEL (Jean-François), Essai sur les romans considérés du côté moral, in Œuvres complètes de Marmontel, de l'Académie française. Nouvelle édition ornée de trente-huit gravures, t. X, Paris, Verdière, 1819, pp. 287-361 [1ère éd. 1787].

MERCIER (Sébastien), « Romans » et « De l'Histoire », in Mon bonnet de nuit, suivi de Du théâtre, éd. établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, pp. 514-517 et pp. 535-537 [1ère éd. de Mon Bonnet de nuit, Neuchâtel, s.n., et Lausanne, Heubach, 3 vol., 1784-1785].

MONCRIF (François-Augustin Paradis de), « Réflexions sur quelques ouvrages faussement appelés ouvrages d'imagination » [lues à l'Académie en 1741], in Œuvres de Moncrif […], nouvelle éd., augmentée de l'Histoire des chats, t. I, Paris, Maradan, 1791, pp. 306-317.

MOUHY (Charles de Fieux, chevalier de), « Préface, ou Essai pour servir de réponse à un ouvrage intitulé Entretiens sur les romans par M. l'abbé J. in-12, 396 pages », in Le Financier, Amsterdam, Jean Neaulme, et Paris, Sébastien Jorry, 1755, pp. i-xx.

Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, « La nouvelle au miroir de la critique », pp. 1069-1125.

Nouvelles du XVIIIe siècle, textes choisis, présentés et annotés par Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002, « Appendices, Écrits théoriques », pp. 1273-1315.

POREE (R.P. Charles-Gabriel), De libris qui vulgo dicuntur Romanses oratio habita die 25 Februarii anno D. 1736 in regio Ludovici magni Collegio Societatis Jesu, a Carolo Porée Societatis ejusdem Sacerdote, Paris, Bordelet, 1736.

PREVOST (Antoine-François, dit Prévost d'Exiles, abbé), Avis au lecteur, in Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, texte établi avec introduction et notes, relevé des variantes, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Raymond Picard, nouvelle édition revue et augmentée par Frédéric Deloffre, Paris, Dunod, collection Classiques Garnier, 1995.

SADE (Donatien-Alphonse-François, marquis de), « Idée sur les romans », in Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans, Paris, Massé, an VIII (1800), et texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987.

SEGRAIS (Jean Regnault de), Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la princesse Aurélie, Paris, Antoine de Sommaville, 1656, et texte établi, présenté et annoté par Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, t. I, 1990, t. II, 1992.

[SOREL (Charles)], Les Nouvelles françaises. Où se trouvent les divers effets de l'amour et de la fortune, et desquels voici les titres […], Paris, Pierre Billaine, 1623.

SOREL (Charles), Bibliothèque française de M. C. Sorel. Ou le choix et l'examen de livres français qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion, et de la conduite des mœurs ; et de ceux qui contiennent des harangues, des lettres, des œuvres mêlées, des histoires, des romans, des poésies, des traductions et qui ont servi au progrès de notre langue. Avec un traité particulier, où se trouvent l'ordre, le choix et l'examen des histoires de France, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1664, pp. 158-179.

SOREL (Charles), De la connaissance des bons livres, ou Examen de plusieurs auteurs, Paris, André Pralard, 1671.

STAËL (Germaine de Staël-Holstein, Mme de), Essais sur les fictions, in Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein, Paris, Firmin-Didot, 1871, t. I, pp. 62-72 [1ère éd. 1795] .

SUBLIGNY (Adrien-Thomas Perdou de), Préface à La Fausse Clélie, in Nouvelles du XVIIe siècle, introduction par Jean Lafond, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et de Jean Lafond assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Jean Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 1084 [1ère éd. 1670].

Mlle UNCY, Préface aux Contes moraux dans le goût de ceux de M. Marmontel, recueillis de divers auteurs, publiés par Mlle Uncy, t. I, Amsterdam et Paris, Vincent, 1763, pp. v-vii.

USSIEUX (d'), Préface au Décaméron français, Paris, J.P. Costard, 1772, pp. i-xii.

VALINCOUR (Jean-Baptiste du Trousset de), Lettres à Mme la marquise *** sur le sujet de « La Princesse de Clèves », chronologie, présentation, notes, dossiers, bibliographie par Christine Montalbeti, Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, 2001 [1ère éd. 1678].

VAUVENARGUES (Luc de Clapiers, marquis de), « Des romans », in Des lois de l'esprit, florilège philosophique, éd. présentée, établie et annotée par Jean Dagen, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1997, Fragments, § VII, pp. 103-104, et Fragments posthumes, [Sur l'incapacité des lecteurs], pp. 143-144 [1ère éd. 1747].

VERNES (Jacob), Choix littéraire, Genève, Claude Philibert, 1754.

[Mme de VILLEDIEU (Marie-Catherine-Hortense Desjardins)], « Avant-propos » (non paginé) aux Annales galantes, Paris, Barbin, 1670, Première partie, t. I.

VILLIERS (R.P. Pierre de), Traité de la satire, où l'on examine comment on doit reprendre son prochain, et comment la satire peut servir à cet usage, Paris, Jean Anisson, 1695.

## C. Ouvrages et articles modernes consultés

### a. Sur l'âge classique (XVIIe – XVIIIe siècles)

- Histoire, histoire littéraire et histoire des idées

ABENSOUR (Léon), La Femme et le féminisme avant la Révolution, Paris, Ernest Leroux, 1923.

BÖHMER (Ursula), « Konversation und Literatur : zur Rolle der Frau im französischen Salon des 18. Jahrhunderts », in Renate Baader et Dietmar Fricke (eds.), Die französische Autorin, vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wiesbaden, Athenaion, 1979, pp. 109-129.

BROUARD-ARENDS (Isabelle), Vie et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 291, 1991.

CASSIRER (Ernst), La Philosophie des Lumières, traduit de l'allemand et présenté par Pierre Quillet, Paris, Fayard,1966. [Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1932.]

CHARTIER (Roger), Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime, Paris, éd. du Seuil, 1987.

DELON (Michel), « 'Fatal présent du ciel qu'une âme sensible'. Le succès d'une formule de Rousseau », in Études Jean-Jacques Rousseau, 5, 1991, pp. 53-64.

DELON (Michel) et MALANDAIN (Pierre), Littérature française du XVIIIe siècle, Paris, PUF, 1996.

DEPRUN (Jean), La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 1979.

EHRARD (Jean), L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité », 1994, [1ère éd. Paris, S.E.V.P.E.N., 1963].

EHRARD (Jean), Littérature française, le XVIIIe siècle, I, 1720-1750, Paris, B. Arthaud, Littérature française, 1974.

EHRARD (Jean), « Tradition et innovation dans la littérature du XVIIIe siècle français : les idées et la forme », in La Littérature des Lumières en France et en Pologne. Esthétique - Terminologie - Échanges. Actes du Colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de Varsovie en collaboration avec l'Institut de Recherches Littéraires de l'Académie Polonaise des Sciences, Romanica wratislaviensia, 12, Varsovie et Wrocław, Państwowe wydawnictwo naukowe, coll. Acta Universitatis Wratislaviensis, 1976, pp. 15-27.

GILOT (Michel), « Quelques aspects du sentiment de la solitude au XVIIIe siècle », in Mélanges offerts à M. le Professeur Frédéric DELOFFRE, Langue, littérature du XVIIe et du XVIIIe siècle, textes réunis par Roger Lathuillère, Paris, SEDES, 1990, pp. 623-633.

HAZARD (Paul), La Crise de la conscience européenne (1680-1715), Paris, Fayard, 1961 [1ère éd. Paris, Boivin, 1935].

HAZARD (Paul), La Pensée européenne au XVIIIe siècle de Montesquieu à Lessing, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 1963 [1ère éd. Paris, Boivin, 1946].

HOBSON (Marian), The Object of Art, The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, Londres, New York, Melbourne, Cambridge University Press, coll. Cambridge Studies in French, 1982.

JURANVILLE (Françoise), 1715-1750, Le Matin des Lumières, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, Lettres 128, 1998.

LAUFER (Roger), Style rococo, style des « Lumières », Paris, J. Corti, 1963.

MARION (Michel), Recherches sur les bibliothèques privées à Paris au milieu du XVIIIe siècle : 1750-1759, Paris, Bibliothèque nationale, 1978.

MAUZI (Robert), L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle, Paris, A. Colin, 1960.

MONGLOND (André), Le Préromantisme français, Grenoble, Arthaud, 1929, et Genève, Slatkine Reprints, 2000.

MORNET (Daniel), « Les enseignements des bibliothèques privées (1750-1780) », in Revue d'Histoire Littéraire de la France, XVII, 1910, pp. 449-496.

MORNET (Daniel), Le Romantisme en France au XVIIIe siècle, Paris, Hachette, 1912 et Genève, Slatkine Reprints, 2000.

MORNET (Daniel), La Pensée française au XVIIIe siècle, Paris, A. Colin, coll. U2, 1969.

MORTIER (Roland), Le Cœur et la raison, Recueil d'études sur le dix-huitième siècle, préface de René Pomeau, Oxford, Voltaire Foundation, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, et Paris, Universitas, 1990.

Pardaillhé-GALABRUN (Annick), La Naissance de l'intime, 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles, introduction de Pierre Chaunu, Paris, PUF, coll. Histoires, 1988.

PARGUEZ (Jacques), La Bulle Unigenitus et le Jansénisme politique, avant-coureur de la Révolution française, Paris, Glomeau, 1936.

REYNES (Geneviève), Couvents de femmes, La vie des religieuses contemplatives dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Fayard, 1987.

ROGERS (Katharine M.), « Fantasy and Reality in Fictional Convents of the Eighteenth Century », in Comparative Literature Sutides (Urbana), vol. 22, n° 3, printemps 1985, pp. 297-316.

SGARD (Jean), « De Cleveland à René : le 'vide du cœur' », in Franco Piva (ed.), La Sensibilité dans la littérature française au XVIIIe siècle, Actes du Colloque international « La sensibilité dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël », Vérone, 8-10 mai 1997, Fasano, Schena, coll. Biblioteca della ricerca, Cultura straniera, et Paris, Didier, collection Érudition, 1998, pp. 97-111.

SHACKLETON (Robert), « The Cloister Theme in French Preromanticism » in Will Moore, Rhoda Sutherland et Enid Starkie (eds.), The French Mind, Studies in honour of Gustave Rudler, Oxford, Clarendon, 1952, pp. 170-186.

STEWART (Philip R.), Le Masque et la parole, Le langage de l'amour au XVIIIe siècle, Paris, J. Corti, 1973.

TRAHARD (Pierre), Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789), Paris, Boivin, 1931-1933.

VAN KLEY (Dale K.), Les Origines religieuses de la Révolution française, trad. fr., éd. du Seuil, coll. L'Univers historique, 2002.

VIALA (Alain), Naissance de l'écrivain, Sociologie de la littérature à l'âge classique, Paris, éd. de Minuit, coll. Le Sens commun, 1985.

VUARNET (Jean-Noël), Le Joli Temps, Philosophes et artistes sous la Régence et Louis XV, 1715-1774, Paris, Hatier, coll. Brèves Littérature, 1990.

- Roman, nouvelle, formes narratives

BANNISTER (Mark), Privileged Mortals, The French Heroic Novel, 1630-1660, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford Modern Languages and Literature Monographs, 1983.

BARGUILLET (Françoise), Le Roman au XVIIIe siècle, Paris, PUF, 1981.

BOURSIER (Nicole) et TROTT (David) (eds.), La Naissance du roman en France, Topique romanesque de l'Astrée à Justine, Colloque international organisé en mars 1988 à l'Université de Toronto en collaboration avec la Société d'Analyse de la Topique dans les Œuvres Romanesques (SATOR), Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, coll. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990.

BROOKS (Peter), The Novel of Worldliness, Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal, Princeton, Princeton University Press, 1969.

Centre d'études et de recherches marxistes, Roman et Lumières au 18e siècle, Paris, Éditions Sociales, 1970.

COULET (Henri), Le Roman jusqu'à la Révolution, Paris, A. Colin, collection U, 1967, t. I.

COULET (Henri), « Le topos du roman corrupteur dans les romans français du XVIIIe siècle », in Jan Herman et Paul Pelckmans (eds.), L'Épreuve du lecteur, Livres et lectures dans le roman d'ancien régime, Actes du VIIIe colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain - Anvers, 19-21 mai 1994, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1995, pp. 175-190.

COULET (Henri), « La violence du texte romanesque », in Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (eds.), Violence et fiction jusqu'à la Révolution, Travaux du IXe colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR), Milwaukee-Madison, sept. 1995, Tübingen, G. Narr, coll. Études littéraires françaises, 1998, pp. 465-480.

COULET (Henri), « Introduction » in Nouvelles du XVIIIe siècle, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. XI-XLIV.

CUENIN (Micheline), « Les faux-mémoires au XVIIIe siècle et leur retour en vogue actuel », in Pierre Ronzeaud (ed.), Le Roman historique (XVIIe-XXe siècles), Actes de Marseille réunis par Pierre Ronzeaud, Journée organisée par le C.M.R., 17 et 19 mars 1983 à Marseille, Seattle, Paris, Tübingen, Biblio 17, coll. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1983, pp. 71-93.

DELEGUE (Yves), « Le topos du non-topos ou la dérobade de l'auteur », in Jan Herman et Paul Pelckmans (eds.), L'Épreuve du lecteur, Livres et lectures dans le roman d'ancien régime, Actes du VIIIe colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain - Anvers, 19-21 mai 1994, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1995, pp. 28-36.

DELOFFRE (Frédéric), « Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715 », in Université de Strasbourg, Centre de philologie romane et de linguistique et littérature françaises contemporaines, La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression, Colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959, Paris, PUF, coll. Bibliothèque des Centres d'Études supérieures spécialisées, 1961, pp. 115-129 ; discussion pp. 129-133.

DELOFFRE (Frédéric), La Nouvelle en France à l'âge classique, Paris, Bruxelles, Montréal, Didier, coll. Orientations, 1968.

DEMORIS (René), « De l'usage du nom propre : le roman historique au XVIIIe siècle », in Revue d'Histoire Littéraire de la France, LXXV, n° 2-3, mars-juin 1975, pp. 268-288.

DEMORIS (René), Le Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières, Paris, A. Colin, coll. Publications de la Sorbonne, 1975.

DEMORIS (René), « Aux origines de l'homme historique : le croisement, au XVIIe siècle, du roman et de l'histoire (nouvelles et pseudo-mémoires) », in Pierre Ronzeaud (ed.), Le Roman historique (XVIIe-XXe siècles), Actes de Marseille réunis par Pierre Ronzeaud, Journée organisée par le C.M.R., 17 et 19 mars 1983 à Marseille, Seattle, Paris, Tübingen, Biblio 17, coll. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1983, pp. 23-41.

ETIENNE (Servais), Le Genre romanesque en France depuis l'apparition de la Nouvelle Héloïse jusqu'aux approches de la Révolution, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1922, et Genève, Slatkine Reprints, 2000.

FAUCHERY (Pierre), La Destinée féminine dans le roman français du dix-huitième siècle, 1713-1807, Essai de gynécomythie romanesque, Paris, A. Colin, 1972.

FERRAND (Nathalie), « Que lisent les personnages dans le roman des années trente ? Un catalogue des bibliothèques romanesques (1728-1740) », in Le Roman des années trente, La génération de Prévost à Marivaux, Journées d'étude organisées par Annie Rivara en

collaboration avec Antony McKenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 145-160.

FERRAND (Nathalie), « La femme qui lit dans les romans, ou le genre de la lecture », in Susan Van Dijk et Madeleine Van Strien-Chardonneau (eds), Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800, la question du « gender ». Actes du XIVe colloque de la SATOR (Amsterdam / Leyde, 2000), Louvain, Paris et Sterling (Virginie), Peeters, coll. La République des Lettres, 2002, pp. 103-116.

FERRAND (Nathalie), Livre et lecture dans le roman français du XVIIIe siècle, Paris, PUF, coll. écriture, 2002.

FERRAND (Nathalie), « À celles qui ne lisent pas. La fiction de la lectrice dans le roman du XVIIIe siècle », in Isabelle Brouard-Arends (ed.), Lectrices d'Ancien Régime, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2003, pp. 445-454.

FOSTER (James R.), History of the Preromantic Novel in England, New York, Modern Language Association of America, 1949.

GELFAND (Elissa) et SWITTEN (Margaret), « Gender and the Rise of the Novel », in The French Review, vol. 61, n° 1-3, 1987-1988, pp. 443-453.

GEVREY (Françoise), L'Illusion et ses procédés, De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises », Paris, J. Corti, 1988.

GILOT (Michel), « L'émotion autobiographique dans deux romans des années 1730 », in Le Roman des années trente, La génération de Prévost à Marivaux, Journées d'étude organisées par Annie Rivara en collaboration avec Antony McKenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 27-36.

GODENNE (René), « L'association 'nouvelle - petit roman' entre 1650 et 1750 », in Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, 18, mars 1966, pp. 67-78, et discussion pp. 249-253.

GODENNE (René), « Les débuts de la nouvelle narrée à la première personne (1645-1800) », in Romanische Forschungen, 82, 1970, pp. 253-267.

GODENNE (René), Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles, Genève, Droz, coll. Publications romanes et françaises, 1977 [1ère éd. 1970].

GODWIN (Denise), « Les indices de ton et de dénouement dans l'ouverture des nouvelles de 1657 à 1713 », in Pierre Rodriguez et Michèle Weil (eds.), Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800, Actes, Quatrième Colloque international SATOR, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 24-27 octobre 1990, s.l. [Montpellier], Centre d'étude du dix-huitième siècle, s.d. [1991], pp. 185-198.

GOUBIER-ROBERT (Geneviève), « Le roman des années trente : Les premiers illusionnistes », in Le Roman des années trente, La génération de Prévost à Marivaux, Journées d'étude organisées par Annie Rivara en collaboration avec Antony McKenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 63-75.

GREEN (Frederick Charles), « Realism in the French Novel in the First Half of the XVIIIth Century », in MLN, XXXVIII, 6, juin 1923, pp. 321-329.

GREEN (Frederick Charles), La Peinture des mœurs de la bonne société dans le roman français de 1715 à 1761, thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris, Paris, PUF, 1924.

GREEN (Frederick Charles), « Further Evidence of Realism in the French Novel of the Eighteenth Century », in MLN, LX, 5, mai 1925, pp. 257-270.

GREEN (Frederick Charles), French Novelists, Manners and Ideas, from the Renaissance to the Revolution, Londres et Toronto, J. M. Dent and Sons, 1928.

GREEN (Frederick Charles), « Some Observations on Technique and Form in the French Seventeenth and Eighteenth Century Novel », in Stil- und Formprobleme in der Literatur, Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg, Heidelberg, Carl Winter, 1959, pp. 208-215.

HENEIN (Eglal), « La nouvelle, théorie et pratique - L'âge ingrat de la nouvelle », in Papers on French Seventeenth Century Literature, vol. XVI, n° 30, 1989, pp. 113-116.

HERMAN (Jan), Le Mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France, Amsterdam, Rodopi, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, coll. Faux-titre, 1989.

HERMAN (Jan) et PELCKMANS (Paul) (eds.), L'Épreuve du lecteur, Livres et lectures dans le roman d'ancien régime, Actes du VIIIe colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain - Anvers, 19-21 mai 1994, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1995.

HERMAN (Jan), « Manuscrit trouvé et interdiction du roman », in Le Roman des années trente, La génération de Prévost à Marivaux, Journées d'étude organisées par Annie Rivara en collaboration avec Antony McKenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 103-118.

HIPP (Marie-Thérèse), Mythes et réalités, Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700), Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, 1976.

JONES (Silas Paul), A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750 with a Brief Introduction, New York, H. W. Wilson, 1939.

KIBEDI-VARGA (Aron), « La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIIIe siècle », in Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 26 [Transactions of the First international congress on the Enlightenment III], 1963, pp. 965-998.

KIBéDI-VARGA (Aron), « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », in Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, 18, mars 1966, pp. 53-65, et discussion pp. 249-253.

LAFON (Henri), Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 297, 1992.

LAFOND (Jean), « Introduction », in Raymond Picard et Jean Lafond (eds.), Nouvelles du XVIIe siècle, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, pp. XIII-LXXXIX.

LE BRETON (André), Le Roman au dix-huitième siècle, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1898, et Genève, Slatkine Reprints, 1978.

LEVER (Maurice), Le Roman français au XVIIe siècle, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1981.

MANDER (Jenny), « La concurrence entre l'écrit et l'oral mise en évidence par le topos du manuscrit trouvé », in Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), Le Topos du manuscrit trouvé, Actes du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999, pp. 149-157.

MANDER (Jenny), Circles of Learning : Narratology and the Eighteenth-Century French Novel, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 366, 1999.

MARTIN (Angus), « Romans et romanciers à succès de 1751 à la Révolution d'après les rééditions », in Revue des sciences humaines, 139, juillet - septembre 1970, pp. 383-389.

MARTIN (Angus), MYLNE (Vivienne G.), FRAUTSCHI (Richard), Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800, Londres, Mansell, et Paris, France Expansion, 1977.

MARX (Jacques), « Problèmes du roman au XVIIIe siècle. Aspects de la modernité », in Études sur le XVIIIe siècle (Bruxelles), V, 1978, pp. 73-84.

MATTAUCH (Hans), « Sur la proscription des romans en 1737-1738 », in Revue d'Histoire Littéraire de la France, LXVIII, 1968, pp. 610-617.

MAY (Georges), « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », in Revue d'Histoire Littéraire de la France, avril-juin 1955, pp. 155-176.

MAY (Georges), Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), New Haven, Yale University Press, et Paris, PUF, 1963.

MILLER (Nancy K.), « The Exquisite Cadavers : Women in Eighteenth-Century Fiction », in Diacritics, V, 4, décembre 1975, pp. 37-43.

MILLER (Nancy K.), « Men's Reading, Women's Writing : Gender and the Rise of the Novel », in Joan DeJean et Nancy K. Miller (eds.), The Politics of Tradition : Placing Women in French Literature, Yale French Studies, 75, 1988, pp. 40-55.

MORILLOT (Paul), Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, Lectures et esquisses, Paris, G. Masson, 1892.

MORTIMER (Armin Kotin), compte rendu du livre de Françoise Gevrey, L'Illusion et ses procédés, De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises », in Papers on French Seventeenth Century Literature, vol. XVI, n° 30, 1989, pp. 288-289.

MYLNE (Vivienne), « Changing Attitudes towards Truth in Fiction », in Renaissance and Modern Studies, VII, 1963, pp. 53-77.

MYLNE (Vivienne), The Eighteenth-Century French Novel, Techniques of Illusion, 2e édition, Manchester, Manchester University Press, et New York, Barnes and Noble, 1970 [1ère éd. 1965].

PIAU-GILLOT (Colette), « Lecture des héroïnes dans le roman à la fin du XVIIIe siècle », in Jan Herman et Paul Pelckmans (eds.), L'Épreuve du lecteur, Livres et lectures dans le roman d'ancien régime, Actes du VIIIe colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain - Anvers, 19-21 mai 1994, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1995, pp. 396-406.

RIVARA (Annie), Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations, 1731-1761, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 285, 1991.

RIVARA (Annie), « C'est la plus belle période du roman », in Le Roman des années trente, La génération de Prévost à Marivaux, Journées d'étude organisées par Annie Rivara en collaboration avec Antony McKenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 161-167.

Le Roman des années trente, La génération de Prévost à Marivaux, Journées d'étude organisées par Annie Rivara en collaboration avec Antony McKenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998.

RUSTIN (Jacques), « L''histoire véritable' dans la littérature romanesque du XVIIIe siècle français », in Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, 18, mars 1966, pp. 89-102, et discussion pp. 254-262.

RUSTIN (Jacques), « Mensonge et vérité dans le roman français du XVIIIe siècle », in Revue d'Histoire Littéraire de la France, LXIX, 1969, pp. 13-38.

RUSTIN (Jacques), Le Vice à la mode, Études sur le roman français du XVIIIe siècle de « Manon Lescaut » à l'apparition de « La Nouvelle Héloïse » (1731-1761), Paris, Ophrys - Association des publications près les Universités de Strasbourg, s.d.

SALAÜN (Franck), « 'Le manuscrit ne le dit pas…' : déni de l'auteur et création romanesque au XVIIIe siècle », in Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), Le Topos du manuscrit trouvé, Actes du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999, pp. 173-182.

SERMAIN (Jean-Paul), Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination, Paris, Champion, coll. Les dix-huitièmes siècles, 2002.

SGARD (Jean) et OUDART (Jean), « La critique du roman » in Pierre Rétat et Jean Sgard (eds.) Presse et histoire aux XVIIIe siècle, l'année 1734, Paris, éd. du CNRS, 1978, pp. 269-278.

SHOWALTER (English, Jr.), The Evolution of the French Novel 1641-1782, Princeton, Princeton University Press, 1972.

SPINK (John Stephenson), « Chronologie et composition thématique dans les ouvrages à forme biographique et autobiographique au XVIIIe siècle », in Cahiers de l'Association internationale des Études Françaises, 19, mars 1967, pp. 115-128, discussion pp. 270-278.

STERLING (Ewlyn F.), « The Theory of Verisimilitude in the French Novel prior to 1830 », in The French Review, vol. xl, n° 5, avril 1967, pp. 613-619.

STEWART (Joan Hinde), « The Novelists and Their Fictions », in Samia I. Spencer (ed.), French Women and the Age of Enlightenment, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 197-211.

STEWART (Joan Hinde), Gynographs : French Novels by Women of the Late Eighteenth Century, Lincoln (Nebraska) et Londres, University of Nebraska Press, 1993.

STEWART (Philip R.), Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750, The Art of Make-Believe, New Haven et Londres, Yale University Press, coll. Yale Romanic Studies, 1969.

TIEJE (Arthur Jerrold), « The Expressed Aims of Long Prose Fiction from 1579 to 1740 », in The Journal of English and Germanic Philology, XI, 4, 1912, pp. 402-432.

TIEJE (Arthur Jerrold), « A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Fiction », in Publications of the Modern Language Association of America, XXVIII, 1913, pp. 213-252.

TIEJE (Arthur Jerrold), The Theory of Characterization in Prose Fiction prior to 1740, Minneapolis, University of Minnesota, coll. Studies in Language and Literature (n° 5), 1916.

VAN TIEGHEM (Paul), « La sensibilité et la passion dans le roman européen au XVIIIe siècle », in Revue de littérature comparée, VI, 1926, pp. 424-435.

VAN TIEGHEM (Paul), « Quelques aspects de la sensibilité préromantique dans le roman européen au XVIIIe siècle », in Edda, XXVII, 1927, pp. 146-175.

VERDIER (Gabrielle), « Masculin / Féminin : la réécriture de l'histoire dans la nouvelle historique », in Nicole Boursier et David Trott (eds.), La Naissance du roman en France, Topique romanesque de l'Astrée à Justine, Colloque international organisé en mars 1988 à l'Université de Toronto en collaboration avec la Société d'Analyse de la Topique dans les

Œuvres Romanesques (SATOR), Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, coll. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990, pp. 39-54.

VERDIER (Gabrielle), « Les interventions du narrateur-auteur, Bilan de recherches », in Jean Macary (ed.), Colloque de la SATOR à Fordham, Actes du Troisième Colloque International de la SATOR, Université de Fordham (25-28 juillet 1989), Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, coll. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991, pp. 89-99.

VERSINI (Laurent), « De quelques noms de personnages dans le roman du XVIIIe siècle », Revue d'Histoire Littéraire de la France, LXI, 1961, pp. 177-187.

VISELLI (Santé A.), « La topique du dénouement dans le roman du XVIIIe siècle : la mort de l'héroïne » in Colette Piau-Gillot (ed.), Topiques du dénouement romanesque du XIIe au XVIIIe siècle, Actes, Septième Colloque International SATOR, Université Paris-Sud-Orsay, 1er- 3 juillet 1993, s.l. [Paris], s.d. [1995], pp. 204-220.

WATT (Ian), The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding, Londres, Chatto and Windus, 1957.

WEIL (Françoise), L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750, Paris, Aux amateurs de livres, coll. des Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne, 1986.

YAHALOM (Shelly), « Du non-littéraire au littéraire. Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIIIe siècle », in Poétique, 44, novembre 1980, pp. 406-421.

ZEBOUNI (Selma), « La mimésis en question : métafiction et auto-référentialité au XVIIe siècle », in Papers on French Seventeenth Century Literature, vol. XVI, n° 30, 1989, pp. 161-168.

- Ouvrages et articles consacrés à des auteurs spécifiques

BOURSIER (Nicole), « La retraite au couvent dans Les Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière et La Princesse de Clèves », in Colette Piau-Gillot (ed.), Topiques du dénouement romanesque du XIIe au XVIIIe siècle, Actes, Septième Colloque International SATOR, Université Paris-Sud-Orsay, 1er- 3 juillet 1993, s.l. [Paris], s.d. [1995], pp. 115-120.

BRAY (Bernard), « L'introduction des récits secondaires dans La Princesse de Clèves », in Pierre Rodriguez et Michèle Weil (eds.), Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800, Actes, Quatrième Colloque international SATOR, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 24-27 octobre 1990, s.l. [Montpellier], Centre d'étude du dix-huitième siècle, s.d. [1991], pp. 145-154.

BRUNET (Mathieu), « Un manuscrit peut en cacher un autre… Autour de deux romans de Mouhy (Lamekis, 1735-38, La Mouche, 1736-42) », in Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), Le Topos du manuscrit trouvé, Actes du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999, pp. 139-149.

CATRYSSE (Jean), Diderot et la mystification, Paris, Nizet, 1970.

COULET (Henri), Marivaux romancier, Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux, Paris, A. Colin, coll. Publications de la Sorbonne, 1975.

DELOFFRE (Frédéric), Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage, 3e éd. revue et mise à jour, Genève, Slatkine Reprints, 1993 [1ère éd. Paris, Les Belles-Lettres, coll. Annales de l'Université de Lyon, 1955].

DIECKMANN (Herbert), « The Préface-Annexe of La Religieuse », in Diderot Studies, II, 1952, pp. 21-147.

ESTRéE (Paul d'), « Farmin de Rozoi », in Revue d'Histoire Littéraire de la France, XXV, 1918, pp. 211-242, 408-422, 562-579.

FRANCIS (Richard A.), « Le Cleveland de Prévost : sensibilité ou critique de la sensibilité ? », in Franco Piva (ed.), La Sensibilité dans la littérature française au XVIIIe

siècle, Actes du Colloque international « La sensibilité dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël », Vérone, 8-10 mai 1997, Fasano, Schena, coll. Biblioteca della ricerca, Cultura straniera, et Paris, Didier, collection Érudition, 1998, pp. 81-95.

GERAUD (Violaine), La Lettre et l'esprit de Crébillon fils, Paris, C.D.U.-SEDES, coll. Les livres et les hommes, 1995.

GERAUD (Violaine), Beaumarchais, l'aventure d'une écriture, Paris, Champion, coll. Unichamp, 1999.

GERAUD (Violaine), « Le 'style si particulier' du Spectateur français de Marivaux », in Franck Neveu (ed.), Styles, Paris, SEDES, 2001, pp. 113-126.

HALL (M.), « Duclos's Histoire de Madame de Luz : Woman and History », in Eva Jacobs, W. H. Barber, Jean H. Bloch, F. W. Leakey, Eileen Le Breton (eds.), Woman and Society in Eighteenth-Century France, Essays in Honour of John Stephenson Spink, Londres, The Athlone Press, 1979, pp. 139-151.

HERMAN (Jan), « Topos de l'enfant abandonné et figures rhétoriques de l'inachèvement dans Histoire d'une Grecque moderne de Prévost », in Annie Rivara et Guy Lavorel (eds), Actes du Colloque international (11 et 12 décembre 1998), L'Œuvre inachevée, Lyon, Université Lumière-Lyon II et Université Jean Moulin-Lyon III, C.E.D.I.C. [Centre d'Études des Interactions Culturelles], 1999, pp. 159-172.

JOMAND-BAUDRY (Régine), « Inachèvement et égarement du lecteur dans Ah quel conte! de Crébillon fils », in Annie Rivara et Guy Lavorel (eds), Actes du Colloque international (11 et 12 décembre 1998), L'Œuvre inachevée, Lyon, Université Lumière-Lyon II et Université Jean Moulin-Lyon III, C.E.D.I.C. [Centre d'Études des Interactions Culturelles], 1999, pp. 131-139.

JOMAND-BAUDRY (Régine), « Introduction » à Ah quel conte! Conte politique et astronomique, in Crébillon fils, Œuvres complètes, t. 3, Paris, Classiques Garnier, 2001, pp. 275-297.

MAY (Georges), Quatre visages de Denis Diderot, Paris, Boivin, 1951.

NIDERST (Alain), La Princesse de Clèves, le roman paradoxal, Paris, Librairie Larousse, collection Larousse Université, Thèmes et textes, 1973.

PIAU (Colette), « L'écriture féminine ? À propos de Marie-Jeanne Riccoboni », in Dix-Huitième Siècle, 16, 1984, pp. 369-385.

ROTH (Georges), « Diderot 'renverse' Le Siège de Calais de Saurin », in Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2, 1956, pp. 233-240.

SARRAILH (Jean), « Lesage, adaptateur d'Avellaneda », Bulletin hispanique, vol. LXIV, n° 3-4, juillet-décembre 1964, pp. 359-362.

SGARD (Jean), Prévost romancier, Paris, J. Corti, 1989 [1ère éd. 1968].

VAN DIJK (Suzan), « Marie-Jeanne Riccoboni et les conventions romanesques : la marquise de Sancerre devenue comtesse », in Colette Piau-Gillot (ed.), Topiques du dénouement romanesque du XIIe au XVIIIe siècle, Actes, Septième Colloque International SATOR, Université Paris-Sud-Orsay, 1er- 3 juillet 1993, s.l. [Paris], s.d. [1995], pp. 189-193.

VERSINI (Laurent), Laclos et la tradition, Essai sur les sources et la technique des « Liaisons dangereuses », Paris, Klincksieck, 1968.

## b. Autres ouvrages et articles

- Littérature

ANGELET (Christian), « Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques », in Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), Le Topos du manuscrit trouvé, Actes

du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999, pp. XXXI-LIV.

ARAGON (Sandrine), Des liseuses en péril : images de lectrices dans les textes de fiction de « La Prétieuse » de l'abbé de Pure à « Madame Bovary » de Flaubert (1656-1856), Paris, Champion, coll. Les dix-huitièmes siècles, 2003.

AUERBACH (Erich), Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. Tel, 1977 [Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Berne, C. A. Francke, 1946].

BARTHES (Roland), S/Z, Paris, éd. du Seuil, coll. Tel Quel, 1970.

BARTHES (Roland) et al., Littérature et réalité, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1982.

BLIN (Georges), Stendhal et les problèmes du roman, Paris, J. Corti, 1990 [1ère éd. 1954].

DEBAISIEUX (Martine) et VERDIER (Gabrielle) (eds.), Violence et fiction jusqu'à la Révolution, Travaux du IXe colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR), Milwaukee-Madison, sept. 1995, Tübingen, G. Narr, coll. Études littéraires françaises, 1998.

HALLYN (Fernand), « Épilogue, Le fictif, le vrai et le faux », in Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), Le Topos du manuscrit trouvé, Actes du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999, pp. 489-506.

HERMAN (Jan), « En guise d'introduction, Manuscrits trouvés à Saragosse, c'est-à-dire nulle part », in Jan Herman et Fernand Hallyn (eds.), Le Topos du manuscrit trouvé, Actes du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999, pp. IX-XXX.

HERMAN (Jan) et HALLYN (Fernand) (eds.), Le Topos du manuscrit trouvé, Actes du colloque international de Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain, Paris, Peeters, coll. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999.

LEJEUNE (Philippe), L'Autobiographie en France, Paris, A. Colin, coll. Cursus Lettres, 1998 [1ère éd. Paris, A. Colin, Collection U2 Synthèses, 1971].

LEJEUNE (Philippe), Le Pacte autobiographique, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1975.

MACARY (Jean) (ed.), Colloque de la SATOR à Fordham, Actes du Troisième Colloque International de la SATOR, Université de Fordham (25-28 juillet 1989), Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, coll. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991.

MILLER (Nancy K.), Subject to Change, Reading Feminist Writing, New York, Columbia University Press, 1988.

MYLNE (Vivienne), « Illusion and The Novel », British Journal of Aesthetics, vol. 6, n° 2, avril 1966, pp. 142-151.

PIAU-GILLOT (Colette) (ed.), Topiques du dénouement romanesque du XIIe au XVIIIe siècle, Actes, Septième Colloque International SATOR, Université Paris-Sud-Orsay, 1er- 3 juillet 1993, s.l. [Paris], s.d. [1995].

RICŒUR (Paul), Temps et récit, t. I, Paris, éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1983.

RICŒUR (Paul), Temps et récit, le temps raconté, t. III, Paris, éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1985.

RIVARA (Annie) et LAVOREL (Guy) (eds), Actes du Colloque international (11 et 12 décembre 1998), L'Œuvre inachevée, Lyon, Université Lumière-Lyon II et Université Jean Moulin-Lyon III, C.E.D.I.C. [Centre d'Études des Interactions Culturelles], 1999.

RODRIGUEZ (Pierre) et WEIL (Michèle) (eds.), Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800, Actes, Quatrième Colloque international SATOR,

Université Paul-Valéry, Montpellier III, 24-27 octobre 1990, s.l. [Montpellier], Centre d'étude du dix-huitième siècle, s.d. [1991].

ROUSSET (Jean), Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, J. Corti, 1962.

ROUSSET (Jean), Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman, Paris, J. Corti, 1972.

RUFF (Marcel A.), L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne, Paris, A. Colin, 1955, et Genève, Slatkine Reprints, 1972.

SALLENAVE (Danièle), « Préface, Le personnage ou : la vérité du roman », in François Mauriac, Le Romancier et ses personnages, Paris, Presses Pocket, coll. Agora, 1990, pp. 7-28.

- Histoire

ASCOLI (Georges), « Essai sur l'histoire des idées féministes en France du XVIe siècle à la Révolution », in Revue de synthèse historique, XIII, juillet-septembre 1906, pp. 25-57, 99-106 et 161-184.

CASTILLON (H.), Histoire des populations pyrénéennes, du Nebouzan et du pays des Comminges, depuis les temps les plus anciens jusqu'à la Révolution de 89, Ouvrage dont la première partie a été couronnée par l'Académie des Sciences de Toulouse, suivi de notes, documents, cartes géographiques, etc., Paris, Treuttel et Würtz, 1842.

CERTEAU (Michel de), L'Écriture de l'histoire, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1975.

[CHAIX D'EST-ANGE (Gustave)], Dictionnaire des familles françaises anciennes ou notables à la fin du XIXe siècle, Évreux, Hérissey, 1903-1929, 20 vol., et Paris, Vendôme, 1983, 11 vol.

DAVIS (Natalie Zemon), The Return of Martin Guerre, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 1983.

DEKKER (Rudolf M.) et VAN DE POL (Lotte C.), The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe, New York, St. Martin's Press, 1989.

FAVIER (Jean), La Guerre de cent ans, Paris, Fayard, 1980.

FRITZE (Ronald H.) et ROBISON (William B.) (eds), Historical Dictionary of Late Medieval England, 1272-1485, Wesport (Connecticut) et Londres, Greenwood Press, 2002.

HAMILTON (J. S.), Piers Gaveston, Earl of Cornwall, 1257-1312, Politics and Patronage in the Reign of Edward II, Detroit (Michigan), Wayne State University Press, et Londres, Harvester Wheatsheaf, 1988.

MOEGLIN (Jean-Marie), Les Bourgeois de Calais, Essai sur un mythe historique, Paris, Albin Michel, 2002.

- Autres

BOURDIEU (Pierre), Le Sens pratique, Paris, éd. de Minuit, coll. Le Sens commun, 1980.

BOURDIEU (Pierre), « Le champ littéraire » in Actes de la recherche en sciences sociales, 89, septembre 1991, pp. 3-46.

BOURDIEU (Pierre), Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, éd. du Seuil, coll. Libre Examen, série Politique, 1992.

FOUCAULT (Michel), Les Mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990 [1ère éd. 1966].

GOMBRICH (Ernst Hans), L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale, nouvelle éd. augmentée, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 1987 [Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Oxford, Phaidon Press, 1960].

## c. Ouvrages et articles de linguistique, de grammaire, de stylistique et de poétique

ADAM (Jean-Michel), La Description, Paris, PUF, coll. Que-sais-je ?, 1993.

AMOSSY (Ruth) (ed.), Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999.

ARISTOTE, Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy, 10e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1990.

ARISTOTE, Rhétorique, Livres I et II, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Livre III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1998.

AUSTIN (John Langshaw), Quand dire c'est faire, trad. fr., éd. du Seuil, 1970, [How to do Things with Words, Oxford, Oxford University Press, 1962].

BAKHTINE (Mikhaïl), Esthétique de la création verbale, trad. fr., préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1984 [Estetika slovesnogo tvortchestva, Moscou, Iskoustvo, 1979].

BANGE (Pierre), « Sémiotique littéraire : sur la fictionalité », in Regards sur la sémiologie contemporaine [Actes du Colloque sémiologie - sémiologies tenu à l'Université de Saint-

Étienne les 24, 25 et 26 novembre 1977], s.l. [Saint-Étienne], Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine [Université de Saint-Étienne], coll. Travaux, s.d. [1978], pp. 135-150.

BANGE (Pierre), « Pragmatique et littérature », in Pierre Bange et al., Logique, argumentation, conversation, Actes du Colloque de Pragmatique de Fribourg, 1981, Berne, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, coll. Sciences pour la communication, 1983, pp. 145-165.

BENVENISTE (Émile), Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966.

BERGEZ (Daniel), GéRAUD (Violaine), ROBRIEUX (Jean-Jacques), Vocabulaire de l'analyse littéraire, Paris, Dunod, 1994.

BRéMOND (Claude), « La logique des possibles narratifs », in Communications, 8, 1966, pp. 60-76.

BUTOR (Michel), « L'usage des pronoms personnels dans le roman », in Répertoire II, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1964, pp. 61-72.

COMPAGNON (Antoine), La Seconde Main ou le travail de la citation, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1979.

CULIOLI (Antoine), « Sur quelques contradictions en linguistique », in Communications, 20, 1973, pp. 83-91.

CULIOLI (Antoine), « Valeurs modales et opérations énonciatives », in Le Français moderne, 4, 1978, pp. 300-318, et in Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations, Paris, Ophrys, 1990, p. 135-155.

DANON-BOILEAU (Laurent), Produire le fictif : linguistique et écriture romanesque, Paris, Klincksieck, 1982.

DUBOIS (J.), EDELINE (F.), KLINKENBERG (J.M.), MINGUET (P.), PIRE (F.), TRINON (H.), Rhétorique générale, Larousse, coll. Langue et langage, 1970.

DUCROT (Oswald), « Les lois du discours », in Langue française, 42, 1979, pp. 21-33.

DUCROT (Oswald), Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique, 2e éd. corrigée et augmentée, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1980.

DUCROT (Oswald), Le Dire et le Dit, Paris, éd. de Minuit, 1984.

FOURNIER (Nathalie), Grammaire du français classique, Paris, Belin, coll. Belin Sup-Lettres, 2002 [1ère éd. 1998].

GENETTE (Gérard), Figures II, Paris, éd. du Seuil, coll. Tel Quel, 1969.

GENETTE (Gérard), Figures III, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1972.

GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1987.

GENETTE (Gérard), « Le statut pragmatique de la fiction narrative - Discussion critique », in Poétique, 78, avril 1989, pp. 237-249.

GŁOWIŃSKI (Michał), « Sur le roman à la première personne », trad. fr., in Gérard Genette (ed.), Esthétique et poétique, Paris, éd. du Seuil, coll. Points Essais, 1992, pp. 229-245 [« On the First-Person Novel », in New Literary History, 9, 1977, pp. 103-114].

HAMBURGER (Käte), Logique des genres littéraires, trad. fr., préface de Gérard Genette, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1986 [Die Logik der Dichtung, Stuttgart, Klett, 1968 (1ère éd. 1957)].

HAMON (Philippe), Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette Université, coll. Langue, Linguistique, Communication, 1981.

HOEK (Leo H.), « L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance », in Charles Grivel et Aron Kibédi-Varga (eds.), Du linguistique au textuel, Assen, Amsterdam, Van Gorcum, 1974, pp. 111-119.

JACQUENOD (Claudine) Contribution à une étude du concept de fiction, Berne, Francfort-sur-le-Main, New York, Paris, Peter Lang, coll. Sciences pour la communication, 1988.

JAKOBSON (Roman), Essais de linguistique générale, trad. fr., Paris, éd. de Minuit, 1963.

JAUBERT (Anna), La Lecture pragmatique, Paris, Hachette, coll. Hachette Supérieur, Hachette Université Linguistique, 1990.

JAUBERT (Anna), « Rhétorique et pragmatique littéraire », in Verbum (Nancy), n° 1, 2, 3, 1993, pp. 211-218.

JAUBERT (Anna), « Narrativité et fictionalité », in La Focalisation, Actes du Colloque international sur la focalisation narrative (Nice, 12-13-14 juin 1991), Nice, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1992, pp. 105-113.

JAUBERT (Anna), « L'analyse pragmatique des textes littéraires, Note sur les conditions et objectifs », in Travaux du Cercle linguistique de Nice, n° 18, 1996, pp. 3-16.

KANYÓ (Zoltán) et al., Fictionality, Studia Poetica (Szeged), 5, 1984.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage, Paris, A. Colin, coll. U Linguistique, 3e éd, 1997 [1ère éd. 1980].

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), « Texte et contexte », in Scolia, n° 6, 1996, pp. 39-60.

KLEIBER (Georges), « Anaphore – Deixis : où en sommes-nous ? », L'Information grammaticale, 51, 1991, pp. 3-18.

LANE (Philippe), La Périphérie du texte, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série « linguistique », 1992.

LE GUERN (Michel), « L'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique », in Stratégies discursives, Actes du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, s.d. [1978], pp. 281-287.

LOTMAN (Juri M.) et Pjatigorskij (Aleksandr M.), « Le texte et la fonction », in Semiotica, vol. I, n° 2, 1969, pp. 205-217.

LOTMAN (Juri M.), USPENSKIJ (B. A.), IVANOV (V. V.), TOPOROV (V. N.) et PJATIGORSKIJ (Aleksandr M.), « Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts) », in Thomas A. Sebeok (ed.), The Tell-Tale Sign : A Survey of Semiotics, Lisse, Peter de Ridder, 1975, pp. 57-84 [1ère éd. in Jan Van der Eng et Mojmir Grygar (eds), Structure of Texts and Semiotics of Culture, La Haye et Paris, Mouton, 1973, pp. 1-28].

McDONALD (Margaret), « Le langage de la fiction », trad. fr., in Gérard Genette (ed.), Esthétique et poétique, Paris, éd. du Seuil, coll. Points Essais, 1992, pp. 203-228 [« The Language of Fiction », in Proceedings of the Aristotelian Society, suppl. vol. 27, 1954].

MAINGUENEAU (Dominique), Éléments de linguistique pour le texte littéraire, L'Énonciation littéraire 1, 3e édition, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, Lettres sup., 2000 [1ère éd. Paris, Bordas, 1986].

MAINGUENEAU (Dominique), Nouvelles Tendances en analyse du discours, Paris, Hachette, 1987.

MAINGUENEAU (Dominique), Pragmatique pour le discours littéraire, L'Énonciation littéraire II, 2e édition, Paris, Dunod, 1997 [1ère éd. Paris, Bordas, 1990].

MAINGUENEAU (Dominique), « Un problème cornélien : la maxime », in Études littéraires (Québec), vol. 25, n° 1-2, été - automne 1992, pp. 11-22.

MAINGUENEAU (Dominique), Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société, Paris, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU (Dominique), « Contexte et scénographie », in Scolia, n° 6, 1996, pp. 185-198.

MAINGUENEAU (Dominique), Les Termes clés de l'analyse du discours, Paris, éd. du Seuil, coll. Mémo, 1996.

MAINGUENEAU (Dominique), « Scénographie épistolaire et débat public », in J. Siess (éd), La Lettre : entre réel et fiction, Paris, SEDES, 1998, pp. 55-72.

MAINGUENEAU (Dominique), « Ethos, scénographie, incorporation », in Ruth Amossy (ed.), Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999, pp. 75-100.

MAINGUENEAU (Dominique), « Lecture, incorporation et monde éthique », in Études de linguistique appliquée, n° 119, juillet - septembre 2000, pp. 265-275.

MARTIN (Robert), Pour une logique du sens, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1983.

MARTIN (Robert), « Argumentation et sémantique des mondes possibles », in Revue internationale de philosophie, n° 155, vol. 4, 1985, pp. 302-322.

MARTIN (Robert) « Le paradoxe de la fiction narrative. Essai de traitement sémantico-logique », in Le Français Moderne, vol. 56, n° 3-4, 1988, pp. 161-173.

MOLINIE (Georges), Éléments de stylistique française, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1986.

MORIER (Henri), Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, PUF, 1981.

PAVEL (Thomas), Univers de la fiction, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1988. [Version française, établie par l'auteur, de Fictional Worlds, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1986]

POPIN (Jacques), Précis de grammaire fonctionnelle du français, 1. Morphosyntaxe, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, Lettres 128, 1993.

POPIN (Jacques), Précis de grammaire fonctionnelle du français, 2. Exercices et compléments, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, Lettres 128, 1993.

RIEGEL (Martin), PELLAT (Jean-Christophe), RIOUL (René), Grammaire méthodique du français, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2001.

SCHMIDT (Siegfried J.), « Towards a Pragmatic Interpretation of ‘Fictionality’ », in Teun A. Van Dijk (ed.), Pragmatics of Language and Literature, Amsterdam et Oxford, North-Holland, et New York, American Elsevier, coll. North-Holland Studies in Theoretical Poetics, 1976, pp. 161-178.

SCHMIDT (Siegfried J.), « La communication littéraire », trad. fr., in Stratégies discursives, Actes du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, s.d. [1978], pp. 19-31.

SEARLE (John R.), « Le statut logique du discours de la fiction », in Sens et expression, études de théorie des actes de langage, trad. et préface par Joëlle Proust, Paris, éd. de Minuit, coll. Le Sens commun, 1982, pp. 101-119. [« The Logical Status of Fictional Discourse », in New Literary History, 6, 1947, pp. 319-332.]

SEARLE (John R.), Les Actes de langage, trad. fr., Paris, Hermann, coll. Savoir Lettres, 1972 [Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge, Cambridge University Press, 1969].

SEGUIN (Jean-Pierre), « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIIIe siècle », in L’Information grammaticale, 82, 1999, pp. 5-15.

SPITZER (Leo), Études de style, trad. fr., précédé de « Leo Spitzer et la lecture stylistique », par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980 [1ère éd., coll. Bibliothèque des idées, 1970].

VAN ZOEST (Aart J. A.), « Le fictionnel et le non-fictionnel », in Zagadnienia Rodzajów Literakich, 23 (1), 1980, pp. 5-10.

WALTON (Kendall L.), Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1990.

WILDECAMP (Ada), VAN MONTFOORT (Ineke) et VAN RUISWIJK (Willem), « Fictionality and Convention », Poetics, vol. 9, n° 5 / 6, décembre 1980, pp. 547-567.

# ANNEXES

## ANNEXE 1 : Résumé des Mémoires du comte de Comminge (1735) de Mme de Tencin[1814]

Avis au lecteur : ce manuscrit a été trouvé dans les papiers d'un homme après sa mort. Les noms, inventés, sont mal choisis. L'histoire est vraie.

21 Je n'écris que pour moi. Je sors de la Maison de Comminge. Mon arrière-grand-père désavantagea son fils aîné au profit de son fils cadet. Je suis issu de la branche aînée, tandis qu'une fille est issue de la branche cadette, qui a pris le nom de Lussan. Mon père, élevé avec son cousin, s'entendit toujours très mal avec lui, et, renseigné par l'intendant de notre Maison sur la supercherie de mon bisaïeul, tenta plusieurs démarches, jusqu'à intenter un procès visant à le dépouiller de tous ses biens. Au cours d'une partie de chasse, les deux hommes en vinrent à se battre, et mon père dut sa vie à M. de Lussan, ce qui n'éteignit nullement sa haine.

L'abbé de R… donna avis à mon père que les pièces établissant ses droits se trouvaient dans les archives de l'abbaye de R… Sa santé l'obligea à me confier la mission d'aller les chercher, ce que je fis, sous le nom de marquis de Longaunois. Comme j'étais près de Bagnières, je

[1814] Les numéros de page, que nous indiquons en marge, renvoient à notre édition de référence (préface de Michel Delon, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1996, 96 p.).

demandai à mon père d'aller y passer le temps des eaux. Là, je rencontrai une jeune fille dont je tombai amoureux. J'appris avec effroi qu'il s'agissait de Mlle Adélaïde de Lussan.

Au cours d'une promenade, le chevalier de Saint Odon profita de ce que Mlle de Lussan avait laissé tomber un bracelet où tenait un portrait d'elle pour le ramasser et le garder, ce dont furent offensées la mère et la fille. J'allai trouver le chevalier, me battit avec lui, récupérai le bracelet et le rendis à sa propriétaire. Je pensais être aimé d'Adélaïde, bien qu'elle ne le dît pas.

Deux mois passèrent lorsque je reçus une lettre de mon père m'ordonnant de rentrer. À l'idée du procès qui attendait nos deux familles, je brûlai les papiers établissant la substitution. J'avouai mon amour à Adélaïde, dont l'embarras me disait le sien, et lui révélai mon nom. En homme sûr de réussir à convaincre mon père, je la rassurai alors en lui disant que mon amour se portait garant de mon père.

Je partis enfin. Cependant, mon père savait tout ce qui s'était passé à Bagnières par mon domestique ; de plus, le chevalier de S. Odon était fils d'un ami de mon père. J'eus donc une conversation très vive avec lui dès que je le vis, et elle s'envenima encore lorsque je lui dis que j'avais brûlé les papiers, à tel point qu'il sortit son épée et m'en aurait transpercé si ma mère n'était à ce moment entrée. Je lui contai ce qui s'était passé et elle me conseilla de demander du temps. Mon père était persuadé, me dit-elle, que Mme de Lussan m'avait fait demander par sa fille de brûler les papiers, que j'avais été joué par les deux femmes. Mon père allait prendre une mesure d'exil contre moi. Ma mère allait m'envoyer de ses nouvelles, et j'osai la prier de m'en donner d'Adélaïde.

Sur le trajet de mon exil, qui me ramenait dans les environs de Bagnières, j'assistai à un accident de carrosse dont étaient victimes Mme et Mlle de Lussan. Je pus alors venir à leur secours et, dans un état d'extase, porter Adélaïde dans mes bras. Adélaïde avait parlé à sa mère de ses sentiments pour moi. Elle espérait qu'ils pourraient s'accorder à son devoir ; elle était outrée que je lui proposasse de nous enfuir : elle serait plutôt malheureuse que criminelle ! Nous ferions agir des parents communs.

Je pleurai sur tout le chemin qui me restait à faire pour arriver jusqu'à un château bâti auprès des Pyrénées. Je me promenais alentour et écrivais à Adélaïde des lettres que je lui enverrais un jour. J'en recevais parfois de ma mère, mais fus six semaines sans en avoir. J'en reçus une de mon père qui me mandait mon prochain mariage avec Mlle de Foix, et m'annonçait son arrivée. Je l'attendis dans le calme, et presque la joie, car je savais que j'allais donner à Adélaïde des raisons d'être contente de moi. Mon père arrivé, je refusai catégoriquement ce mariage : il s'emporta violemment et m'annonça que j'allais être enfermé et subir toutes les punitions possibles.

Je fus effectivement conduit au fond d'une tour. Au début de ma réclusion, je ressentis une sorte de bonheur d'être enfermé à cause d'Adélaïde, puis je craignis d'éventuels rivaux. Je reçus une lettre de ma mère, m'exhortant à la soumission et me disant qu'elle aussi faisait les frais de la colère de mon père, car il la croyait d'intelligence avec moi. Je reçus ensuite une lettre d'Adélaïde me disant qu'elle allait se marier, car c'était à ce prix que mon père mettait ma liberté. Je me trouvai mal. Mon gardien fut pris de pitié et accepta de me laisser sortir huit jours de ma geôle aux conditions qu'il m'accompagnerait partout et que je reviendrais ensuite dans ma prison. Je ne comprenais pas pourquoi Adélaïde pensait que je serais heureux de ma liberté si je la payais d'un tel prix : elle n'avait pas bien mesuré mon amour.

En route, je rencontrai ma mère, qui m'apprit le mariage d'Adélaïde avec M. de Bénavidès, prétendant qui avait été préféré aux autres par Adélaïde simplement parce qu'il était laid, désagréable, et qu'il la rendrait malheureuse. Je tombai dans une fièvre qui fit craindre pour ma vie. Ma mère me demanda pardon en m'apprenant qu'elle-même avait enjoint Adélaïde à se marier, ne me croyant pas si sensible. Adélaïde, me dit-elle, avait été très touchée de ma générosité concernant les papiers.

Ma mère dut retourner auprès de mon père, pour qui je n'existais plus. J'obtins d'elle de rester à la campagne. J'imaginai alors un stratagème pour au moins revoir Mme de Bénavidès. Je confiai à un homme à moi, qui avait été à Bagnières avec moi, Saint-Laurent, d'aller enquêter sur M. et Mme de Bénavidès. Il m'apprit qu'ils s'étaient établis dans un château en Biscaye, où il s'était fait introduire comme architecte, et où il projetait de m'amener comme peintre. Mme de Bénavidès était malheureuse, mais son beau-frère semblait attachée à elle ; elle avait

avec elle un chien que je lui avais donné. Saint-Laurent m'exhorta de ne pas chercher à lui parler. Nous partîmes.

Je vis Mme de Bénavidès deux fois : elle me semblait pleine de langueur. Le jeune Bénavidès, dom Gabriel, me donnait aussi de l'inquiétude car je le sentais amoureux d'elle. Il se rendit compte que je souffrais du même mal que lui mais je le reçus assez mal quand il daigna m'en parler malgré l'apparente différence de nos conditions. Un jour, il mena Mme de Bénavidès dans la salle que j'étais en train de peindre. Lorsqu'elle reconnut ma voix, sans même me jeter un regard, elle s'enfuit. J'en eus le cœur brisé ; je crus qu'elle en aimait un autre, et Saint-Laurent, malgré ses tentatives, ne put me calmer.

Je n'y tins plus que je ne lui aie parlé. Je profitai de ce que Dom Gabriel était sorti dès le matin et Bénavidès se trouvait dans une salle basse parlant à un de ses fermiers pour m'engouffrer dans la chambre de Mme de Bénavidès comme elle-même y entrait. Elle tenta de s'échapper, si bien que j'insinuai que Dom Gabriel était plus fortuné que moi. Ces reproches la stupéfièrent, et, regrettant de les lui avoir adressés, je m'agenouillai devant elle. C'est alors que son mari fit irruption dans la chambre, et s'élança aussitôt sur elle l'épée à la main. Je sortis la mienne, il me blessa, mais je le blessai plus gravement. Les domestiques accoururent et m'enfermèrent. Je me rendis compte alors de l'abîme dans lequel j'avais précipité Mme de Bénavidès.

Au milieu de la nuit, je reçus la visite de Dom Gabriel, qui venait sur ordre de Mme de Bénavidès. Il m'apprit que M. de Bénavidès n'était pas mort, et qu'il avait fait enfermer sa femme, qu'il soupçonnait. Rien ne servait donc que je sacrifiasse ma vie comme j'en avais d'abord eu l'intention. Mme de Bénavidès me demandait de fuir. J'enjoignis à Dom Gabriel de la protéger et il m'avoua son amour pour elle ; il m'envoya dans un couvent de religieux où ma blessure fut soignée. J'eus la fièvre et je m'en voulus horriblement. J'envoyai mander Saint-Laurent et lui demandai d'aller se renseigner sur Mme de Bénavidès. Il revint en me disant qu'elle paraissait inconsolable de la gravité de la blessure de son mari. Dom Gabriel faisait mine de nous faire chercher partout. Je me liai avec le religieux qui me servait, Dom Jérôme. J'appris par lui la guérison de Bénavidès. Il me dit que lorsque j'irais mieux il me faudrait partir. Il semblait mélancolique, et j'allais lui en demander la raison lorsque Dom

Gabriel arriva. Ce qu'il dit me laissa croire que Mme de Bénavidès était morte, si bien que je m'évanouis. Craignant que je n'attentasse à ma vie, il demanda à Saint-Laurent de me garder. Le lendemain, je le pressai de me raconter dans le détail ce qui s'était passé. Pour ce faire, me répondit-il, il faut que je vous dise un mot sur moi.

[Histoire de Dom Gabriel] Lorsque je vis Mme de Bénavidès pour la première fois, je ne pensai pas que sa beauté pût m'atteindre, car j'étais amoureux d'une jeune fille avec qui je voulais me marier. Mais les refus répétés de mon frère avaient déterminé son père à me fixer un délai au-delà duquel il la marierait à un autre. Je négligeai de demander à Mme de Bénavidès d'intercéder auprès de son mari, si bien que je perdis cette jeune fille. J'en parlai alors à Mme de Bénavidès, qui soupira beaucoup pendant notre entretien, en me disant que la satisfaction d'accomplir son devoir n'égale jamais le plaisir d'obéir à son inclination. Je me rendis compte alors que j'étais amoureux d'elle. Je projetai de m'éloigner, mais il me sembla que je pourrais davantage la servir en modérant les mauvaises humeurs de mon frère. C'est alors que vous arrivâtes. Je vous trouvai un air qui démentait votre état. Je voulus vous faire peindre Mme de Bénavidès, mais me rendis compte que vous ne désiriez pas entrer dans un commerce avec moi. J'étais allé quérir un autre peintre le jour où vous vous battîtes avec mon frère. C'est à moi qu'il ordonna d'enfermer sa femme dans son appartement. Elle me dit son intention de faire son devoir quoi qu'il pût lui en coûter, et elle me conta comment elle vous avait connu et son amour pour vous. Elle me demanda de vous sauver et je lui dis que vous n'étiez peut-être pas le plus malheureux… Je me déterminai à vous délivrer, et à rester auprès de Mme de Bénavidès pour la protéger, tout en l'évitant le plus possible. Je lui offris mon amitié ; elle se dit affligée de ce que je lui avais laissé entendre de mes sentiments, mais accepta mon amitié. Elle craignait aussi de perdre l'estime de son mari. Mme de Bénavidès tomba malade peu après que mon frère se fut rétabli. Sa jeunesse la sauva. Alors, mon frère me demanda de partir pour affaires à Saragosse, ne pouvant y aller lui-même. Je plaidai la cause de sa femme, mais il me demanda du temps, ce qu'il me permit de lui répéter. Je demandai à un domestique de me tenir informé des affaires de la maison, mais ne reçus de nouvelles de lui que quinze jours après mon départ : il m'écrivait que mon frère avait chassé tous les domestiques à l'exception d'un couple, et, plus tard, je reçus de mon frère lui-même

la fatale nouvelle de la mort de Mme de Bénavidès, alors, écrivait-il, qu'il était prêt à lui pardonner. J'ai résolu de passer en Hongrie, espérant m'y faire tuer à la guerre.

Ce que je venais d'entendre me laissait sans voix. Je voulus partir afin de pouvoir me livrer à ma douleur dans la solitude. J'écrivis à ma mère, et allai tout droit à l'abbaye de la T… où je fus reçu. J'étais enfoui dans ma douleur. Je menais cette vie depuis trois ans, quand on appela pour assister l'agonie d'un frère. Celui-ci, sur son lit de mort, demanda à prendre la parole :

[Histoire d'Adélaïde] Je suis indigne de ce nom de frère que vous me donnez. Je suis une malheureuse pécheresse. J'aimais un jeune homme, mais la haine de nos pères rendit impossible notre mariage. J'épousai alors le pire homme que je pus trouver. Lui et mon amant se blessèrent sous mes yeux. Mon mari m'enferma et me fit passer pour morte. C'est sa mort à lui qui me remit en liberté. Étant passée pour morte, je résolus de sortir du château déguisée en homme, décidée à me rendre dans le couvent où j'avais été élevée. Sur le chemin, un mouvement inconnu m'obligea d'entrer dans une église où je reconnus, chantant des cantiques, la voix de mon amant. Je décidai de me présenter dans votre abbaye, où vous me reçûtes. Je m'attachais aux pas de celui que j'aimais, mais ne voulus pas troubler le repos qu'il semblait avoir trouvé au sein de la religion, contrairement à moi qui en profanais les autels. Mais un jour je le vis qui regardait mon portrait. Je compris alors que comme moi il était toujours la proie de sa passion profane. Je tombai malade peu de temps après. Je l'implore aujourd'hui pour qu'il pense à Dieu. Je demande pardon aux frères du scandale.

Lorsque je compris qu'elle avait expiré, je poussai un soupir terrible et allai m'attacher au corps d'Adélaïde. Le père abbé voulut me consoler mais ne parvint qu'à accroître ma douleur. Il m'accorda de quitter l'abbaye pour aller dans un ermitage, d'être enterré avec Adélaïde, en échange de ma promesse de ne pas attenter à mes jours. C'est dans cet ermitage que je suis depuis plusieurs années, occupé seulement à pleurer.

# ANNEXE 2 : Résumé du Siège de Calais (1739) de Mme de Tencin[1815]

1ère partie

Mademoiselle de Vienne épousa Monsieur de Granson plus par devoir que par amour, mais ce dernier ne fut sensible qu'une année pour les charmes de sa femme, après quoi il chercha d'autres objets. Elle s'en ouvrit à la comtesse de Beaumont, et lui déclara que son frère, M. de Canaple, en serait étonné, lui qui avait assisté au début de la passion de M. de Granson pour sa femme. Il n'en est rien, lui répondit Mme de Beaumont, mon frère croit qu'on ne peut être longtemps amoureux et heureux ; aussi ne s'est-il jamais permis d'engagement sérieux, faute de pouvoir le tenir, et se montre désagréable dès qu'il sent qu'il va aimer.

13 Mme de Granson voulut montrer à M. de Canaple qu'il ne suffit pas d'aimer pour être aimé. Elle allait bientôt pouvoir le faire car son mari lui annonça sa venue. Ce fort bel homme déploya ses charmes, ne craignant pas d'être aimé de Mme de Granson. Celle-ci se rendit compte qu'elle pourrait bien tomber amoureuse de lui. Elle se montra donc désagréable envers lui. Mme de Beaumont dit à son frère qu'elle croyait Mme de Granson amoureuse de son mari quoi qu'elle en dît, et qu'un rapprochement entre eux lui rendrait sa bonne humeur. C'est ce à quoi Canaple s'employa : il y réussit. Mais Mme de Granson gardait son inclination pour M. de Canaple.

18 M. de Châlons avait des terres peu éloignées de Vermanton, celle des Granson. C'était un ami d'enfance de Canaple. Il l'emmena à la chasse, et, une nuit que Canaple s'était fort attardé à la poursuite d'un cerf, lorsqu'il se vit près de Vermanton, il décida d'aller y passer la nuit. Un domestique endormi l'y accueillit et lui donna de la lumière. Canaple monta

[1815] Les numéros de page, que nous indiquons en marge, renvoient à notre édition de référence (préface de Pierre-Jean Rémy, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 1983, 227 p.).

dans son appartement et se coucha. Quelle ne fut pas sa surprise de découvrir une femme dans le lit ! Il se passa ce qui devait se passer en pareille conjoncture, puis il reconnut Mme de Granson à sa voix. Il en conçut un grand embarras, et regagna la maison de M. de Châlons. Après un court moment d'euphorie où il se reprocha son indifférence envers Mme de Granson, la raison lui revint et il prit conscience du malheur qu'il venait de causer à « la seule femme qu['il] pouvai[t] aimer ». De son côté, Mme de Granson comprit ce qui s'était passé en découvrant dans le lit une pierre appartenant à Canaple. Elle se mit à haïr ce dernier.

Mme de Beaumont arriva au château, et à sa vue Mme de Granson rougissait : cette dernière dit à son amie ignorer la cause de sa tristesse. Mais M. de Canaple, invité par M. de Granson, arriva à son tour. Lorsque Mme de Granson et M. de Canaple étaient réunis, ils étaient tous deux fort embarrassés. Après qu'il lui eut frôlé la main sans intention, elle le regarda avec indignation. Mortifié, il résolut de revenir en grâce auprès d'elle par une attitude de soumission et de respect. Il envoya à Dijon récupérer des lettres sans importance que Mme de Granson lui avait écrites.

Le hasard le mit en présence, seul, de Mme de Granson, dans le parc, mais celle-ci le fuit. Il fut alors rattrapé par son mari, qui ne comprit pas son ahurissement, et lui annonça que la trêve entre la France et l'Angleterre était rompue. Il sollicita de Canaple une présentation au roi pour se mettre à son service. Canaple lui-même devait rejoindre sa compagnie en Picardie, région que convoitait Édouard. Il ne put revoir Mme de Granson, qui, sous prétexte d'une indisposition s'était retirée dans sa chambre. Pour lui apprendre la nouvelle, il passa chez M. de Châlons, où il s'attarda fort tard. Le lendemain, il fut en état d'arrêter le chariot de Mme de Granson dont les chevaux s'étaient emballés, et put ainsi la prendre dans ses bras, mais elle le regarda avec colère. M. de Canaple, blessé et craignant de la mettre mal à l'aise, refusa de monter dans le chariot avec elle.

36 Arrivé à Boulogne, Canaple fut étonné de ne pas y trouver Châlons car ils s'y étaient donné rendez-vous. Un homme appartenant à Châlons le pria de se rendre dans un lieu où il le trouva couché. Châlons demanda un service à Canaple, et, pour le lui exposer, lui raconta son histoire.

[Histoire de Châlons] Venu en Picardie recueillir la succession de ma mère, j'y rencontrai Mlle de Mailly dont je ne tardai pas à tomber amoureux. Son père approuva mon amour, de même que le mien. C'est alors que mon père reçut une lettre du roi nous ordonnant de nous mettre à son service pour combattre les Flamands. Je dus donc retarder mon mariage, à mon grand désespoir. La bataille de Cassel, où vous acquîtes tant de gloire, me coûta mon père. N'ayant pas reçu de nouvelles de Mlle de Mailly depuis quelque temps, je volai à Calais, où elle m'accueillit par des larmes.

41 [Histoire de M. et Mlle de Mailly] Peu après votre départ, mon père tomba amoureux de Mme du Boulay, femme fausse, qui avait un fils, et n'accepta de s'unir à lui que si je l'épousais. Quel ne fut pas mon désespoir lorsque mon père m'apprit cette condition !

43 [Suite de l'histoire de Châlons] Je crus que Mlle de Mailly ne m'aimait plus. Elle me détrompa, mais me demanda ce qu'elle devait faire. Quelques jours après, elle me dit que son père renonçait à l'autorité qu'il avait sur elle et la laissait libre de son choix. Le dilemme n'en devenait que plus dur : devait-elle obéir à son devoir ou à son inclination ? Elle m'ordonna alors de partir pour décider seule du soin de notre fortune. Je revins en Bourgogne et au bout de quelques mois j'appris, mais pas par Mlle de Mailly, le mariage de Mme du Boulay. Je revins à Calais et allai me loger incognito. Un homme à moi m'apprit que M. du Boulay était très amoureux de Mlle de Mailly, qui était aussi en butte aux assiduités d'un homme charmant : milord d'Arundel. Jaloux, je me rendis de nuit devant chez elle et en vis sortir une femme à elle. Je la suivis. Elle s'engagea dans une maison, en ressortit avec une autre femme, et revint chez M. de Mailly. Dans la précipitation, on me laissa rentrer avec elles. Je restai devant l'appartement de Mlle de Mailly et comprit qu'un enfant était en train de naître derrière les portes. La femme en ressortit avec l'enfant, qu'elle alla abandonner devant une porte. Je me saisis de l'enfant, et le confiai à la femme chez qui je logeai. Je ne parvenais pas à croire en la culpabilité de Mlle de Mailly, lorsque ma logeuse me fit remarquer la beauté de l'enfant. J'aperçus alors, le couvrant, une étoffe que j'avais offerte à Mlle de Mailly ! Mon indignation, mon ressentiment, ma haine devinrent extrêmes, et j'aurais peut-être été porté à quelque acte inconsidéré si un événement ne m'avait fait sortir de Calais pour une journée. J'écrivis alors une lettre pour Mlle de Mailly, qu'on me renvoya fermée.

Devant tant de mépris, je résolus de l'oublier grâce à d'autres femmes. Mais dès que je revins dans cette région, je pensai de nouveau à elle. La troisième nuit que j'allais me promener devant la maison de M. de Mailly, je fus attaqué par trois hommes ; je réussis à me tirer d'affaire et n'eus que des blessures légères. Je reçus alors une lettre de Mlle de Mailly m'accusant de trahison, et me conseillant de fuir une ville où l'on voulait ma perte. Allez à Calais, parlez à Mlle de Mailly.

2e partie

M. de Canaple apprit que c'est contre M. du Boulay que M. de Châlons s'était battu, et qu'il l'avait tué. On peut juger du ressentiment de Mme du Boulay, et de la tristesse de Mlle de Mailly. Cette dernière aimait toujours M. de Châlons, mais le croyait coupable d'avoir enlevé Mlle de Liancourt et de s'être battu avec son frère. Canaple interrogea Châlons à ce sujet.

[Reprise de l'histoire de Châlons] Vous vous rappelez qu'un événement m'avait fait sortir de Calais : M. de Clisson me demanda de lui servir de second dans un combat où nous triomphâmes aisément. Il m'amena ensuite dans une maison où nous attendaient deux femmes masquées ; nous en prîmes chacune une sur nos chevaux ; il s'agissait de Mlle d'Auxy, dont il était amoureux, et de Mlle de Liancourt, dont M. de Mauny était amoureux. Ces deux jeunes filles avaient été élevées par leurs frères qui avaient résolu de faire un double mariage. Mais les deux sœurs ne l'entendaient pas ainsi et avaient pris de l'inclination pour Mauny et Clisson. Mauny avait été obligé de passer en Angleterre. Les deux frères, qui soupçonnaient Clisson, l'appelèrent en duel, convaincu qu'ils choisiraient pour second l'autre ravisseur. Allez raconter tout cela à Mlle de Mailly.

M. de Canaple y alla et Mlle de Mailly prit le plus vif intérêt à ôter Châlons du danger où il se trouvait. Canaple alla trouver le gouverneur de Calais, M. de Vienne, afin qu'il obtînt du roi les ordres nécessaires pour la sûreté de Châlons. Toujours possédé par son amour, Canaple s'insinua dans les grâces de M. de Vienne pour qu'il lui parlât de sa fille. Celle-ci, dégoûtée

de Vermanton, était décidée à s'en défaire. Canaple voulut à tout prix acheter le domaine, mais quand Mme de Granson se rendit compte qu'il voulait l'acquérir, elle ne voulut plus le vendre. Mme de Granson, en l'absence de son mari qui était en Picardie, demeurait seule dans une retraite, si bien que Canaple se persuada de la force croissante de l'amour qu'elle portait à son mari, et où il avait une part.

Mlle de Mailly se rendit compte que M. de Canaple était lui aussi amoureux. Il la pria de bien vouloir parler à M. de Châlons, mais celle-ci refusa nettement, puisqu'il avait tué le fils de sa belle-mère. Il ne pouvait que partir. Une lettre du roi ordonnant à Canaple et à Châlons de venir à Paris délibérer de la campagne l'y contraignit.

Mme de Granson y était arrivée depuis quelques jours pour secourir son mari, qui avait été dangereusement malade. Celui-ci avait profité des opportunités de la cour en matière de belles dames ; sa dernière conquête était Mme de Montmorency. Mme de Granson fut presque soulagée quand elle comprit la conduite de son mari : elle se sentit moins coupable. Le comte de Canaple arriva ; M. de Granson craignit qu'il ne lui reprochât sa conduite ; aussi l'embarras entre les deux hommes et Mme de Granson, réunis, était-il manifeste. Granson rapporta les éloges de M. de Vienne sur M. de Canaple devant sa femme, qui n'y souscrit que du bout des lèvres. Canaple semblait toujours aussi amoureux, et Mme de Granson, à son corps défendant, y fut de plus en plus sensible.

À son départ de Bourgogne, M. de Granson avait demandé à sa femme non un portrait d'elle – elle n'en possédait pas –, mais un portrait de sa mère, qui lui était très ressemblant. Il l'avait égaré. Cela fit pleurer sa femme devant M. de Canaple, qui fit maint reproches à Granson, mais celui-ci affirma qu'il était ridicule d'aimer sa femme. Canaple se persuada de la passion de Mme de Granson pour son mari, et, ne pouvant être aimé d'elle, se résolut à faire son bonheur et à lui reconquérir son mari. Il retrouva le portrait égaré, le rendit à Mme de Granson, qui fut bien obligée de lui en savoir gré, même si elle eût souhaité, dit-elle, qu'il le rendît non pas à elle mais à son mari.

La santé de M. de Granson se rétablissant, la société revint chez lui ; M. de Châtillon ne demeura pas insensible à la beauté de Mme de Granson. M. de Granson empêchait sa femme

de se retirer, afin de ne pas être accusé d'être amoureux et jaloux d'elle. Dans les conversations, Canaple défendait l'amour au détriment des sens, ce qui étonnait Granson, qui le crut amoureux. M. de Châlons était du même avis que Canaple. M. de Châtillon n'entendait pas ces délicatesses, et en profita pour parler à l'oreille de Mme de Granson, qui s'en montra très offensée. Canaple remarqua l'attitude de Châtillon, mais il voyait bien que Mme de Granson le préférait, lui Canaple. M. de Châlons pria Canaple d'écrire à Mlle de Mailly une lettre. Cependant les impératifs militaires contraignirent Canaple au départ.

Mme de Granson résolut d'aller retrouver son père à Calais. Elle s'y lia avec Mlle de Mailly, mais son père lui annonça qu'un mariage était peut-être en préparation entre cette dernière et Canaple, qui avait paru fort attaché à la jeune fille lors de son séjour dans la ville, et qui lui avait écrit une lettre peu de temps auparavant. Mlle de Mailly ne put s'empêcher de rougir en entendant le nom de celui qu'elle liait à son amant. Contrairement à son père, Mme de Granson critiqua Canaple. La douleur qu'elle éprouva, une fois seule, lui fit comprendre l'intensité de son sentiment pour lui. Du coup, sa haine pour lui, mais aussi pour elle-même, renaquit.

À la bataille de Crécy, que les Français perdirent, M. de Granson reçut de fortes blessures. Cela détermina sa femme à le rejoindre, au milieu des périls d'un territoire en guerre. La forte escorte que lui avait donnée son père ne suffit pas longtemps, et c'est le courage de M. de Canaple, se trouvant par hasard à portée de la secourir, qui la sauva. Mme de Granson ne pouvait lui marchander sa reconnaissance, d'autant qu'il l'obligea à accepter son escorte jusqu'à Amiens, où se trouvait son mari.

M. de Granson fut vivement ému que sa femme eût désiré le rejoindre, et, mourant, s'accusa d'être indigne d'elle, ce qui ne fit que renforcer la culpabilité de Mme de Granson.

M. de Canaple, revenu à Calais après avoir conduit Mme de Granson à Amiens, fit le récit de la bataille de Crécy à M. de Vienne, disant que les Français avaient été trop téméraires. C'est lui qui avait dégagé Granson d'une troupe de soldats. Le roi lui avait ordonné d'aller à Calais aviser avec M. de Vienne de la défense de la place.

Mlle de Mailly vint trouver Canaple pour lui demander des nouvelles de Châlons : il n'en possédait pas. Il promit d'essayer d'en obtenir. Mme de Granson revint d'Amiens avec la nouvelle de la mort de son mari, que Canaple avait dit probable à M. de Vienne. Elle était fort touchée. Son père lui dit que Canaple avait vu Mlle de Mailly et s'effrayait des périls du siège pour elle et pour Mme de Granson. Il les encourageait toutes deux à quitter Calais. Mais Mme de Granson ne voulait pas quitter son père, et Mlle de Mailly était obligée de rester au chevet de sa belle-mère malade de ne pouvoir venger la mort de son fils. M. de Vienne devait défendre coûte que coûte la place jusqu'à l'arrivée de renforts.

M. de Châlons avait été fait prisonnier par Milord d'Arundel, alors qu'il était grièvement blessé. Milord d'Arundel apprit le nom de Châlons grâce à des papiers qu'il avait sur lui. Il le fit soigner et lui témoigna beaucoup d'égards. Châlons lui demanda qui il était et pourquoi il prenait un tel intérêt à sa vie. D'Arundel se nomma et dit qu'il ne pouvait répondre qu'en lui racontant une partie de sa vie, ce qu'il ferait plus tard. En entendant ce nom, M. de Châlons quitta sa probité habituelle pour souhaiter se venger de son sauveur, mais se calma bientôt et eut honte de sa réaction première.

Une femme vint le trouver avec un enfant, qui l'appelait son père, en le suppliant de lui porter secours. Il la chassa. Mais sa douceur prévalut de nouveau, il donna les ordres nécessaires, et se prépara à entendre le récit de milord d'Arundel.

## 3e partie

[Histoire de Milord d'Arundel] Mon mariage fut résolu en secret par le roi et approuvé par mon père : afin de rapprocher l'Écosse et l'Angleterre, je devais épouser Mlle d'Hamilton. Je fus envoyé en Guyenne et, à la cour de France, je me liai avec Soyecourt. Nous fûmes ensemble à Calais, où il m'introduisit dans la maison de Mme de Mailly. Nous allâmes ensemble assister à une cérémonie de prise de voile, pendant laquelle une très belle jeune fille qui avait quelque fonction à l'abbaye se trouva mal. Je pus lui porter secours grâce à de

l'alcool que j'avais sur moi. Mlle de Mailly accourut également. Soyecourt m'apprit qu'il s'agissait de Mlle de Roye, la nièce de Mme de Mailly, jeune fille sans fortune, et qu'il était amoureux d'elle, sans être payé de retour, malgré ses assiduités et sa proposition de mariage. Je me pris moi-même d'inclination envers Mlle de Roye, sans scrupule vis-à-vis de Soyecourt puisqu'il n'était pas aimé.

Mme de Mailly ne trouva pas convenable que j'eusse secouru sa nièce, qu'elle avait reprise chez elle. Comme cette dame m'examinait en présence de sa nièce, je me contraignis à regarder celle-ci le moins possible. Je gagnai du crédit auprès de la tante, qui me marquait des distinctions flatteuses. M. de Mouy, oncle de Soyecourt, qui devait lui léguer de grands biens, alarmé par l'amour de son neveu, vint à Calais, mais il tomba lui-même amoureux de la jeune fille quand il la vit, et voulut l'épouser. Mlle de Roye refusa, décidée à prendre le voile.

Mme de Mailly voulut me prendre pour confident, ce que je ne pus qu'accepter, bien que le caractère de cette dame ne me plût pas du tout. Elle me raconta le mariage qu'elle avait accepté avec M. de Mailly à la condition que son fils épouserait Mlle de Mailly, condition acceptée mais toujours pas réalisée. Elle était également fort dépitée du refus de M. de Mouy par sa nièce, fondée, selon elle, seulement par l'amour qu'elle portait à Soyecourt. Sa jalousie à l'égard des demoiselles de Roye et de Mailly éclatait dans chacune de ses paroles.

Mlle de Roye se retira alors de nouveau dans le couvent, laissant Mlle de Mailly en larmes. Nous décidâmes qu'elle irait le lendemain voir son amie. Elle en revint stupéfaite d'avoir vu Mlle de Roye désireuse de prendre le voile. Elle-même cependant dit qu'elle serait contrainte de prendre le même parti si on continuait à vouloir lui faire épouser M. du Boulay. Je lui demandai de retarder la décision de Mlle de Roye.

Soyecourt vint me dire que son oncle, revenu à des sentiments plus nobles, renonçait à Mlle de Roye à son profit ; mais la jeune fille l'avait refusé lui aussi, déterminée à prendre le voile. Elle lui avoua qu'elle aimait ailleurs. Je crus alors pouvoir être l'objet de ses sentiments. Il fallait que je m'en éclaircisse.

Pour ce faire, il me semblait que je devais m'introduire dans le couvent. Je me mêlai à des gens venus porter des meubles à Mlle de Roye pour pénétrer dans sa chambre en son absence.

Lorsqu'elle rentra et me reconnut, elle dit que j'allais la faire mourir et m'ordonna de sortir. Je fus néanmoins contraint de rester car Mme de Mailly arriva : je dus me cacher derrière un rideau. Je l'entendis parler avec cruauté à sa nièce pour l'obliger à prendre le voile. Elle sortirent toutes deux et je dus partir.

Chez moi, je lui écrivis une lettre, puis d'autres : toutes demeurèrent sans réponse, si bien que je lui dis que j'étais déterminé à une action d'éclat identique à la première. Elle accepta de me recevoir à la grille du couvent. J'obtins même la permission de revenir. J'étais enchanté par le caractère de Mlle de Roye.

Je parlai beaucoup à Mlle de Mailly et sa belle-mère voyait ma conduite avec le plus violent dépit. Elle haïssait Mlle de Mailly, qui essuyait mille persécutions pour conclure son mariage. Voyant que je n'obtiendrais jamais le consentement de cette femme pour épouser sa nièce, je me résolus à un mariage secret. Il fallait ensuite que j'allasse en Angleterre faire agréer mon mariage à mon père et au roi. Mme de Mailly ne fut point mécontente de me voir partir, et son fils, jaloux, non plus.

Mon père approuva mon mariage, mais le roi, écoutant des conseillers hypocrites, crut que je le trahissais et me fit enfermer. Après six mois, je reçus une lettre de Mme d'Arundel m'avertissant de sa grossesse. Comme ma captivité m'était insupportable ! Après plusieurs vaines tentatives pour m'évader, je dus ma libération à une nouvelle brouille entre l'Angleterre et l'Écosse, qui ne rendit plus nécessaire mon mariage avec Mlle d'Hamilton : elle épousait milord Barclay, un Écossais lui aussi.

Je passais en France avec le roi pour faire la guerre à la France. Mon père restait en Écosse où il serait gardé jusqu'à ce que j'eusse prouvé que j'étais fidèle au roi. J'envoyai successivement plusieurs hommes s'enquérir de ma femme, mais aucun ne revint. Il ne me restait qu'à me jeter avec ardeur dans les combats. Mes actions furent si braves que le roi s'assura de ma fidélité. Tout mon espoir était de faire le siège de Calais, qui promettait d'être long, mais ce que j'appris deux jours avant la bataille m'oblige à vous demander un prompt secours.

Un prisonnier se fit conduire dans ma tente : c'était Saint-Val, principal domestique de Mme de Mailly. [Récit de Saint-Val à d'Arundel] Mme de Mailly, instruite que vous voulez vous marier en France, ne doute pas que ce soit avec Mlle de Mailly. Pour empêcher ce mariage, elle m'a donné mission de m'introduire auprès de vous, sous le prétexte de services que j'aurais rendus à Mlle de Mailly pour mettre au monde un enfant dont Mme de Mailly veut qu'on vous suppose le père. Elle a fabriqué des preuves convaincantes contre Mlle de Mailly. En fait, il s'agit de l'enfant de Mlle de Roye, qui ne voulut jamais me dire le nom du père. À l'époque, il y a deux ans, j'informai Mme de Mailly de la grossesse de Mlle de Roye. Lorsque le temps des couches fut venu, elle emmena son mari et sa belle-fille à une sienne terre, et je devais conduire Mlle de Roye dans l'appartement de Mlle de Mailly ; elle y accoucha. Mlle de Roye devait, sur les ordres de sa tante, ensevelir sa honte dans une cloître. Voilà comment on pouvait croire qu'il s'agissait de l'enfant de Mlle de Mailly.

M. de Châlons dit à milord d'Arundel qu'il lui rendait la vie une seconde fois. Puis il affirma que l'enfant qu'on lui avait amené ne pouvait qu'être celui de M. et Mme d'Arundel ; il le fit chercher, et une scène touchante réunit le père et le fils.

Voyez Mlle de Mailly, demanda milord d'Arundel à M. de Châlons, instruisez-la des manœuvres de sa belle-mère. Faites en sorte qu'elle apprenne à ma femme que son fils est retrouvé et que je n'attends que la fin du siège pour déclarer notre mariage. Je tremble qu'elle ne se lie par des vœux. Châlons conta alors à d'Arundel son combat avec M. du Boulay et ses conséquences. D'Arundel envoya Saint-Val à Châlons, qui le pria de l'informer de tout ce qui touchait Mlle de Mailly.

[Récit de Saint-Val à Châlons] Mme de Mailly fit essuyer à sa belle-fille mille persécutions pour qu'elle épousât son fils. Elles augmentèrent encore lorsque vous enlevâtes Mlle de Liancourt. La résistance de Mlle de Mailly ne pouvant plus être mise sur le compte d'une inclination qu'elle aurait eue pour vous, on incrimina M. d'Arundel. M. du Boulay vous prit sûrement pour quelqu'un à lui lorsqu'il vous attaqua. Les blessures de M. du Boulay décuplèrent la rage de sa mère, qui voulut se venger de vous. Elle n'accepta de renoncer à ces odieux projets que contre un mariage immédiat entre son fils et sa belle-fille. Cependant Mlle de Mailly ne consentait toujours pas ; elle n'acceptait que d'engager sa parole à ne jamais

vous épouser. Ce n'était pas assez pour Mme de Mailly, qui vous craignait encore moins que M. d'Arundel. Mais M. du Boulay mourut. C'est alors que sa mère conçut le plan dont j'étais chargé. Je devais exciter contre vous la jalousie de milord d'Arundel et l'engager à un éclat qui eût perdu la réputation de Mlle de Mailly même auprès de vous. Châlons témoigna de l'horreur que lui inspiraient les noirs projets de Mme de Mailly. Il se détermina à joindre le comte de Canaple, qui cherchait à ravitailler Calais. Il convint avec milord d'Arundel qu'on laisserait croire qu'il avait péri à la bataille de Crécy, afin qu'il fût plus maître de ses démarches.

4e partie

M. de Canaple tardait à entrer dans Calais, si bien que M. de Châlons tenta plusieurs fois de le faire lui-même, se battant avec les Anglais et en recevant des blessures. Alors qu'il était alité à cause d'elles, Canaple réussit à passer. Calais était en proie à la plus terrible famine, qui n'épargnait nullement la maison de Vienne. Canaple envoya des munitions à M. de Vienne en lui disant qu'elles étaient destinées à lui, à Mme de Granson et à Mlle de Mailly. Mme de Granson en conçut une vive jalousie, si bien qu'elle reçut mal Canaple quand il se présenta. Il fut en revanche porté en triomphe par les députés de la ville. Pour se venger de Mme de Granson, il rendit ouvertement et sur-le-champ une visite à Mlle de Mailly, escorté par les députés, ce qui mortifia Mme de Granson. Il avertit Mlle de Mailly de la mort de M. de Châlons, ce qui lui arracha des cris de douleur.

Porté en triomphe par les députés qui le reconduisaient chez M. de Vienne, il fut interrompu par Eustache de Saint-Pierre, qui crut voir en lui son fils. Mme de Granson ne parut point le reste de la journée, déterminant Canaple à quitter Calais ; il trouva pourtant des circonstances atténuantes à sa rigueur, se rappelant l'injure qu'il lui avait faite. Il voulut de nouveau approvisionner Calais, et quand un tempête se leva le jour prévu il ne renonça point. Les provisions furent perdues. De plus, Édouard fit établir des fortins le long de la côte, rendant tout nouvel accostage impossible, et enfermant Canaple à Calais. Comme M. de Mailly avait

demandé à M. de Vienne d'être logé au château, Canaple était logé sous le même toit que Mlle de Mailly. Mme de Granson se rendit compte de l'insensibilité de Mlle de Mailly pour Canaple.

Il ne restait plus d'espoir que dans les renforts promis par Philippe. Édouard, averti, ajouta de nouvelles fortifications à son camp. Milord d'Arundel eut l'ordre d'aller observer l'armée de Philippe et dut s'éloigner de Calais sans nouvelles de Mme d'Arundel. Philippe ayant jugé le camp des Anglais inattaquable, il fit offrir la bataille, mais elle fut refusée : il n'avait plus qu'à se retirer. Un jour, on vint avertir milord d'Arundel que des soldats avaient forcé une maison religieuse au milieu des bois. Il s'y rendit, fit cesser le pillage, et fut stupéfait d'y reconnaître sa femme ! Celle-ci tomba sans connaissance à sa vue. Puis elle fut prise d'une fièvre qui l'amena aux portes de la mort. Ce n'est que lorsque son mari lui rendit son fils qu'elle se ranima. Milord d'Arundel lui demanda alors ce qui s'était passé.

[Histoire de Mme d'Arundel] Vous savez que sitôt après mes couches je fus remise dans le couvent, Saint-Val étant le seul à qui je pusse parler : il était chargé par Mme de Mailly de m'ordonner de prendre le voile. Ma santé était très mauvaise. Je reçus alors la visite de Mme de Mailly qui m'envoya dans un autre cloître à l'écart du monde. Je n'envisageai d'autre fin à mes peines que la mort. Je ne voulais toutefois pas m'engager car c'eût été perdre votre nom. Je ne vivais que dans votre souvenir.

Milord d'Arundel fut vivement touché par le récit de sa femme. Il lui fallut pourtant la quitter pour retourner au siège de Calais ; elle-même l'y obligea. Le roi chargea d'Arundel et Mauny de parler à M. de Vienne. Celui-ci accepta de se rendre à la condition que la vie, la liberté et l'honneur de tous les habitants soient sauvegardés. Édouard accepta, mais, pour l'exemple, il exigea que six bourgeois lui fussent livrés pour qu'il les exécutât. M. de Vienne, au désespoir de sa fille, s'offrit en lieu et place des six personnes exigées. Canaple le dissuada de mettre ce projet à exécution avant le lendemain : il allait tenter quelque chose.

Canaple alla chez Eustache de Saint-Pierre et lui demanda de le faire passer pour son fils afin qu'il pût se livrer ; cela détermina Saint-Pierre à se livrer lui aussi. Ils se donnèrent tous deux en exemple au peuple, si bien que trois autres bourgeois se portèrent volontaires. M. de

Vienne se proposa, mais il n'était pas bourgeois : on le refusa. Mme de Granson pensait que Canaple s'était soustrait à l'action qu'il envisageait.

202 Mme de Granson et Mlle de Mailly, attirées par le bruit, virent par la fenêtre les cinq bourgeois marchant la corde au cou. À la vue de l'un d'eux, Mlle de Mailly s'évanouit. Revenue à elle, elle déclara à son père que M. de Châlons était dans le groupe des bourgeois. Elle s'évanouit une seconde fois, et les soupçons de Mme de Granson, déjà diminués, s'éteignirent presque tout à fait : Mlle de Mailly n'aimait pas Canaple. Mais elle était aimée, et elle aimait, contrairement à Mme de Granson !

M. de Vienne était retenu en otage jusqu'à ce que les bourgeois fussent exécutés : nouvelles peines pour Mme de Granson ! Mais elle reçut une lettre de Canaple lui déclarant enfin, au moment de mourir, son amour. La joie submergea Mme de Granson, mais aussitôt elle vit Canaple dans les mains du bourreau. Elle se déguisa alors en homme et alla jusqu'au roi d'Angleterre. Elle prétendit qu'un audacieux s'était fait passer pour elle pour aller au supplice à sa place, et réclamait l'honneur de mourir. Le roi les condamna tous deux. Mme de Granson exigea alors de mourir la première. La reine se déclara en faveur des prisonniers et voulut arrêter l'exécution, mais Édouard demeurait inflexible, et voulait hâter l'issue. Mme de Granson, avec fierté et indignation, lui déclara qu'il allait verser un sang illustre. Édouard lui demanda de s'expliquer : elle avoua que son amant, Canaple, était parmi les prisonniers.

Édouard demanda alors à milord d'Arundel de faire cesser l'exécution. Celui-ci s'aperçut que M. de Châlons aussi était parmi les prisonniers. Il n'avait pu entrer dans Calais que deux jours auparavant et n'avait pensé qu'à sauver Mlle de Mailly. Pendant ce temps, Mme de Granson demanda à la reine de pouvoir se changer afin que Canaple ne la vît pas en homme, et qu'on avertît son père de la clémence du roi.

Canaple fut conduit auprès de Mme de Granson. Il fut stupéfait de la trouver là ; et elle fut très embarrassée de la situation. Milord d'Arundel entra avec Châlons, empressé de demander à Mme de Granson des nouvelles de Mlle de Mailly. Châlons rendit compte à Mme de Granson des raisons qui avaient conduit Canaple à voir si souvent Mlle de Mailly. M. de

Vienne arriva à ce moment, et se déclara en faveur d'un mariage entre Canaple et sa fille, qui y consentit bien volontiers. Tous revinrent à Calais.

M. de Châlons alla droit chez Mlle de Mailly, et son père donna lui aussi son consentement pour leur mariage. Il leur apprit que Mme de Mailly était à la dernière extrémité. En la présence du père, les deux amants échangèrent de douces paroles.

Mme de Granson leur apprit que le roi et la reine d'Angleterre feraient le lendemain leur entrée dans Calais ; Mlle de Mailly leur serait alors présentée. Mme de Mailly mourut dans la nuit. La reine exigea un mariage entre Châlons et Mlle de Mailly, et entre Canaple et Mme de Granson pour les autoriser à quitter Calais. Mais Mlle de Mailly répondit qu'il leur fallait du temps pour exécuter cet ordre. Le mariage de Mlle de Mailly se fit peu de mois après dans les Flandres ; celui de Mme de Granson le lendemain. Les habitants de Calais furent conduits par M. de Vienne au roi Philippe afin qu'ils pussent obtenir une nouvelle patrie, qu'il leur octroya eu égard à leur courage et leur honneur. Eustache de Saint-Pierre et sa famille restèrent attachés au comte de Canaple. Édouard voulut demeurer à Calais, la reine se trouvant grosse, et afin d'affermir sa conquête ; milord d'Arundel put y faire venir sa femme. M. de Mauny avait déjà obtenu le pardon de sa femme et de M. de Liancourt.

# ANNEXE 3 : Résumé des Malheurs de l'Amour (1747) de Mme de Tencin[1816]

1ère partie

[1816] Les numéros de page, que nous indiquons en marge, renvoient à notre édition de référence (édition présentée, établie et annotée par Érik Leborgne, Paris, Desjonquères, coll. XVIIIe siècle, 2001, 159 p.).

J’étais une jeune fille fort riche et très gâtée. Pour mon éducation, on me mit dans un couvent où je fus traitée fort différemment des autres pensionnaires à cause de ma richesse. Mlle de Renonville contesta ma suprématie car je n’étais pas noble. J’en conçus un fort dépit. Je fus consolée par Eugénie, « une religieuse plus raisonnable que les autres », qui m’expliqua les raisons de la conduite de Mlle de Renonville. Ma mère me fit sortir du couvent.

Mes parents étaient des parvenus ; ma mère ne voyait que par l’aristocratie, qu’elle courtisait, mais qui se moquait d’elle et qui se servait de notre argent. Les petits-maîtres et les parasites remplissaient la maison. Héritière et fort belle, j’étais très convoitée, en particulier par le marquis du Fresnoi et le marquis de Crevant. Je me réfugiais dans les romans. Je confiais à Eugénie les pensées que m’inspirait l’attitude de mes prétendants.

Au théâtre, je fis la connaissance de Barbasan, dont je tombai amoureuse sur-le-champ. Le commandeur de Piennes dit que c’était un homme d’honneur mais sans fortune. Je craignis de ne pas l’intéresser, devins coquette, puis Barbasan se fit l’hôte quotidien de la maison.

Eugénie me conseilla de ne pas aller me mettre Barbasan dans la tête, car ce n’était pas un homme que je pouvais épouser. J’essayai de suivre ces conseils, mais Barbasan et moi nous comprenions sans nous parler.

Mes parents conçurent le projet que j’épousasse le marquis de N…, ce qui me permettrait de devenir duchesse. Eugénie me conseilla d’obéir, bien que je fusse désespérée. Je répondis que je préférais m’enfermer dans un couvent. Eugénie me gronda d’un tel projet et me convainquit de fuir Barbasan. En rentrant, je fis la connaissance de la duchesse de N… La vanité de ma mère me servit, car celle-ci retarda le mariage jusqu’à ce que la duché fût sur la tête du fils pour être sûre que je serais duchesse.

Je tentai de fuir Barbasan comme promis à Eugénie, mais celui-ci parvint à me dire que le marquis de N… était un homme sans mœurs. Barbasan se déclara à genoux devant moi, tandis que je m’apercevais que N… nous regardait. Ce flagrant délit nous lia de nouveau, Barbasan et moi, bien que N… feignît que rien ne se fût passé, afin de ne pas perdre l’héritière, ce qui m’indigna.

Je voyais souvent Barbasan. Nous résolûmes que je devais parler à mon père. Je lui dépeignis en noir le marquis de N… Il me demanda de gagner ma mère à ma cause.

Mais mon père tomba brusquement malade. Ma mère, qui ne voulait rien changer à sa vie, feignit de croire que ce n'était pas grave. Sur son lit d'agonie, mon père avoua l'influence pernicieuse qu'avait eue ma mère sur lui et me conseilla de prendre un mari selon ma raison, ma mère ne devant plus, d'après lui, insister davantage pour que j'épouse N… Il me confia un portefeuille contenant presque tout son bien, de manière à diminuer mon héritage apparent à sa mort et d'éviter les convoitises intéressées des hommes à mon égard. Je ne voulais pas le prendre car c'eût été reconnaître sa mort prochaine. Mais il insista pour que je le prisse et que je fisse des restitutions aux personnes qu'il marqua. Barbasan était le seul à s'inquiéter de mon père. Après une courte rémission, mon père mourut, et je retournai au couvent.

La maigre succession apparente fit renoncer le marquis de N… Le marquis de Crevant résista plus longtemps. Eugénie accepta les visites de Barbasan au couvent, et ce dernier parvint à lui plaire. Ma mère ne venait pas me voir souvent.

C'est qu'elle était occupée de sa liaison puis de son mariage avec le marquis de N… Barbasan et moi commençâmes à croire notre bonheur possible, lorsque j'appris la grossesse de ma mère. Le marquis de N… avait tout intérêt à ce que je restasse fille afin d'augmenter l'héritage de ses propres enfants, et risquait, d'après le commandeur de Piennes, de me séparer de Barbasan. Je voulais le voir moins souvent, mais il ne put s'y résoudre : il n'avait pas peur de N…

Il partit pour un petit voyage à Chartres, et devait m'écrire une lettre chaque jour comme à son habitude. Mais les lettres ne vinrent pas. Son vieux valet m'apprit qu'il s'était battu contre le marquis du Fresnoi et l'avait tué. Barbasan s'était fait arrêter. Le commandeur de Piennes allait essayer de faire disparaître les témoins, mais ceux-ci affluaient, si bien qu'ils ne devaient pas être authentiques. J'appris que Barbasan s'était battu à cause de mauvais discours de du Fresnoi à mon sujet.

Pour ajouter à mon malheur, Barbasan tomba gravement malade et refusa de se laisser soigner. Je parvins à me glisser jusqu'à lui et à le persuader de guérir. Mais je tombai moi-même gravement malade quelques jours.

La procédure à l'encontre de Barbasan fut accélérée par mon beau-père. J'employai l'argent de mon père à acheter le geôlier et à faire évader Barbasan à Francfort. Après un retard dû à l'absence du fils du geôlier, l'opération réussit. En voyage, Barbasan m'écrivit une lettre d'amour. Ma mère, près d'accoucher, me manda.

J'appris en arrivant que ma mère était morte en mettant son fils au monde : N… avait préféré sauver l'enfant pour s'assurer les grands biens de ma mère. Je cédai à toutes ses demandes concernant la succession. Le marquis de Crevant, qui m'aimait de bonne foi, me demanda ma main. Eugénie et le commandeur me pressaient d'accepter, mais je refusai.

Je partis rejoindre Barbasan à Francfort. L'hôtesse de l'auberge, à laquelle je demandai des nouvelles de Barbasan, me dit qu'il était marié à la fille de son ancien geôlier, qui était grosse. Mon tuteur me pressa de cesser au plus vite ce voyage compromettant, mais je voulus au moins le voir. Je parvins à mes fins dans une église. Barbasan baissa les yeux en me voyant, puis sortit de l'église. Je chargeai mon tuteur de me l'amener, mais il ne le trouva pas chez lui : il avait fui. Je rentrai à Paris. Je racontai tout à Eugénie, qui s'indigna.

Malgré notre arrangement en sa faveur, mon beau-père me fit des difficultés au sujet de l'héritage. C'est ainsi que je fis la connaissance de M. le président d'Hacqueville, qui renonça à être mon juge pour mieux me conseiller dans le procès, qu'il me fit gagner. Il voulut m'épouser. Eugénie et le commandeur me pressaient d'accepter. Je préférais prendre le voile. Pour m'en dissuader, Eugénie me raconta son histoire.

## 2nde partie

### Histoire d'Eugénie

Eugénie, fille pauvre d'un gentilhomme de la Bresse, fut amenée à l'abbaye du Paraclet sous le nom de Mlle d'Essei à l'âge de six ans. Elle y devint l'amie d'une jeune fille riche, Mlle de Magnelais, fille du duc d'Hallwin. Celle-ci sortit du couvent, et, lorsqu'elle y revint deux ans après, fut jalouse de la beauté de son amie. Elle essaya de lui faire envie en lui parlant de ses amants, dont le chevalier de Benauges. Vint le moment pour Mlle d'Essei de s'engager, mais elle y répugna. L'abbesse, Mme de La Rochefoucault, ne voulut pas la contraindre, et sa sœur, Mme de Polignac décida de l'emmener à Paris, lors des fêtes du mariage du roi, dans l'espoir secret que sa beauté lui ferait « donner un mari ». En chemin, ils rencontrèrent le comte de Blanchefort, qui tomba amoureux d'elle.

Aux fêtes, accompagnée par Mme de Polignac et la comtesse de Ligny, Mlle d'Essei prit parti pour le marquis de La Valette, fils aîné du duc d'Épernon, sans remarquer qu'il l'avait particulièrement regardée. Celui-ci tomba amoureux d'elle, qui lui marquait inconsidérément une préférence par rapport à M. de Blanchefort, et s'en voulut tellement qu'elle envisagea de retourner à son couvent. Blanchefort était sensible à l'opinion publique à son égard, tandis que La Valette se contentait d'être vertueux sans s'inquiéter de ce qu'on pensait de lui.

Mais ce fut alors que Mlle de Magnelais arriva et annonça son mariage avec le marquis de La Valette, qui s'était fait passer pour le chevalier de Benauges. Mme de Polignac déclara à Mlle d'Essei que Blanchefort voulait l'épouser. En invoquant la vengeance à l'encontre de La Valette, elle réussit à la déterminer à accepter, bien que Mlle d'Essei fût chagrinée par la disproportion de situation entre Blanchefort et elle. Elle voulut retourner au couvent pour laisser à Blanchefort le temps de réfléchir. D'autre part, La Valette dit à Mlle d'Essei que Mlle de Magnelais ne lui avait « pas tout dit ». Mlle d'Essei ne put voir cette dernière avant de partir, car son père s'était trouvé mal.

Mlle d'Essei avait du mal à ne plus penser à La Valette, mais Mme de Polignac facilita un mariage secret avec Blanchefort. Mlle d'Essei apprit que La Valette s'était battu pour une femme avec son sauveur Bellomont et avait rompu un mariage décidé avec Mlle de Luxembourg. Mme de Polignac tomba malade et avant de mourir assista au mariage secret. Elle demanda à Mlle d'Essei de retourner au couvent.

Mlle d'Essei tomba enceinte, et Blanchefort dut aller demander au connétable de Luynes, son ami, de faire approuver son mariage par le roi et la reine. Mlle d'Essei était effrayée par ces délais. À son retour, Blanchefort changea d'attitude à son égard, et lui apprit que le connétable de Luynes était prêt à lui donner sa sœur. Il n'avait pu dans ces conditions lui faire part du mariage secret conclu sans son aveu. Blanchefort proposa à Mlle d'Essei un accouchement secret. Celle-ci était au désespoir, mais Blanchefort s'en alla. Elle songea à se tuer mais l'abbesse l'en dissuada. Elles écrivirent toutes deux à Blanchefort.

On annonça un homme porteur d'une lettre, et Mlle d'Essei fut stupéfaite de découvrir que cette lettre venait de La Valette, et plus encore, qu'il en était le porteur. Il voulut se justifier auprès d'elle ; bien qu'elle dît que c'était inutile, elle accepta de l'écouter.

[Histoire de La Valette] J'ai rompu avec Mlle de Luxembourg car elle me l'a demandé, étant amoureuse de M. de Ventadour mais n'ayant pas la force de désobéir à son père. C'est sous le nom de chevalier de Benauges que je rencontrai Mlle de Magnelais car le roi m'avait envoyé négocier en Flandres sous une fausse identité. Elle reçut le chevalier de Benauges mieux qu'elle l'aurait dû, me marquant ainsi son inclination. Heureux d'être aimé pour moi-même, je tombai amoureux d'elle. À Paris, je lui révélai ma véritable identité, qui lui donna un motif supplémentaire de m'aimer. Un mariage fut décidé, lorsque je surpris une conversation entre Bellomont et elle : ils s'aimaient ; Mlle de Magnelais voulait m'épouser par ambition. C'est à ce moment que je vous vis, et que je sus ce qu'aimer voulait dire. Je refusai d'épouser Mlle de Magnelais, m'attirant la disgrâce de mon père. Puis vous me battîtes froid et partîtes. Je tentai de vous suivre, mais reçus un billet de Bellomont me mandant dans un faubourg écarté. Ses propos se firent insultants à votre endroit, nous nous battîmes, je fus sérieusement blessé. Des paysans arrivés sur place évitèrent que Bellomont ne m'achevât lâchement, et je fus recueilli par le comte de Ligny, que je chargeai d'aller vous voir, mais il ne réussit pas à vous approcher. Mon père mourut sans m'avoir pardonné, sous les calomnies toujours plus odieuses de Bellomont, dont il fallait que je me vengeasse une nouvelle fois.

C'est alors que Ligny me dit de me réjouir en m'apprenant le mariage de mon rival Blanchefort avec la sœur du connétable. À ces mots, Mlle d'Essei tomba en faiblesse. La Valette crut que c'est parce qu'elle aimait son rival, mais elle lui raconta son histoire. La

Valette voulut la venger, mais elle refusa : elle avait donné sa foi à Blanchefort. Par lettre elle apprit à ce dernier qu'un fils lui était né, mais il ne répondit pas. Au bout de six mois, l'enfant mourut, et Mlle d'Essei envoya une lettre méprisante à Blanchefort.

Le bailli de Joyeuse vint apprendre à Mlle d'Essei qu'elle était la fille du duc de Joyeuse, écartée pour permettre à son fils d'hériter de plus grands biens. Après le décès du père et du fils, Mme de Joyeuse demanda à sa fille de revenir auprès d'elle ; celle-ci refusa. Cependant l'amour de Blanchefort (qui finalement n'avait pas épousé la sœur du connétable) renaquit grâce à la dernière lettre de Mlle de Joyeuse, et, venu au Paraclet, il fut désespéré d'apprendre la véritable condition de « Mlle d'Essei ». Mais celle-ci ne voulut pas le voir, et il fut obligé de repartir. Il mourut peu après de langueur sur ses terres.

La Valette arriva au Paraclet alors que Mlle de Joyeuse n'avait pas encore prononcé ses vœux. Elle accepta de le voir et lui redit son amour tout en insistant sur l'impossibilité de ne pas devenir religieuse. Madame du Paraclet mourut peu de temps après que Mlle de Joyeuse eut prononcé ses vœux et pris le nom d'Eugénie. Elle obtint d'aller à l'abbaye de Saint-Antoine à Paris, où elle pouvait voir La Valette, qui refusait de se marier. Une amitié solide se noua entre eux.

[Reprise de l'histoire de Pauline] Eugénie m'encouragea de nouveau à épouser le président d'Hacqueville. Je pensai que ma réputation risquait de toute façon de le faire changer d'avis, mais il n'en fut rien. Eugénie et le commandeur me répétaient que le mariage n'était pas une question d'amour. J'envoyai à Francfort, mais Barbasan semblait se cacher de moi. Cela me détermina à épouser d'Hacqueville. Mais je me révélai incapable de coucher avec lui. Je me montrai une bonne épouse sauf sur ce point, et d'Hacqueville n'était pas heureux. Après quelques mois, je lui cédai et fus plus satisfaite de moi.

Mais mon mari partit pour la campagne où je devais le suivre bientôt. Ce fut alors que je reçus un billet par le curé de notre paroisse, qui s'offrit à me conduire en un lieu indiqué dans la lettre. J'y trouvai la fille du geôlier qui, à l'agonie, me demanda de prendre soin de l'enfant qu'elle avait eu de Barbasan, m'apprit qu'elle n'était pas sa femme et me raconta son histoire.

[Histoire d'Hippolyte] Une ressemblance parfaite avec mon frère jumeau a fait que j'ai pu me faire passer pour un homme auprès de Barbasan prisonnier. Je tombai amoureuse de lui. Ce furent mon frère et moi qui déterminâmes notre père à accepter l'évasion du prisonnier. Après l'avoir persuadé que nous nous aimions d'un amour réciproque, je décidai mon frère à me laisser sa place pour accompagner Barbasan en Allemagne. Je compris qu'il en aimait une autre à la façon dont il lut certaine lettre qu'il reçut. Mais je détruisis une lettre de vous, et lui en fis lire une autre, venant du commandeur de Piennes, lui conseillant de renoncer à vous pour votre propre bonheur, conseil qui s'accordait bien à mes projets. Ce billet le mit au désespoir mais il y obéit. À Mayence, je tombai malade, et il s'aperçut de mon sexe. Il me fit accepter de me laisser enfermer dans un couvent le temps de me chercher un mari. Mais nous nous arrêtâmes dans une auberge où il n'y avait qu'une chambre, et l'irréparable arriva après que M. de Barbasan eut voulu me prendre le pouls. Je devins grosse. M. de Barbasan en fut extrêmement affligé mais ne m'abandonna pas. Nous vécûmes alors dans la solitude : tous me prenaient pour sa femme et le croyaient amoureux et jaloux. Je me faisais des reproches constants. Un jour, j'appris qu'il était parti par une lettre qu'il me laissa, où il me disait l'intensité de sa passion pour vous, et l'état misérable où il voulait se réduire pour expier son crime à mon égard et au vôtre.

[Suite de l'histoire de Pauline] Cette lettre produisit en moi une véritable révolution. J'éprouvais d'autant plus de pitié pour cette femme et son fils qu'« elle semblait n'avoir aimé Barbasan que pour me donner des preuves qu'il ne pouvait aimer que moi ». Je pris des mesures pour faire élever l'enfant sans rien épargner. Mais je conçus beaucoup de honte à l'égard de mon mari. Je m'en ouvris à Eugénie, qui m'enjoignit d'aller le retrouver. Quelque effort qu'il m'en coûtât, j'obéis. Lorsque M. d'Hacqueville me vit, il me trouva si changée qu'il me crut malade, d'autant que peu après la mort d'Hippolyte me fut connue.

C'est alors qu'un matin j'appris le départ de mon mari à l'aube : il s'était rendu dans une de ses terres en Gascogne. Eugénie, à qui je confiai mon inquiétude, me dit d'aller le joindre. Je le trouvai au lit avec la fièvre. Il m'accabla de reproches, et je compris qu'il m'accusait d'être la mère du fils de Barbasan. Après force pleurs, je le détrompai. Mais la fièvre augmenta

alors, et, à l'agonie, il se reprocha de m'avoir accusée. Sa mort m'inspira une douleur extrême.

Puis je pensai de nouveau à Barbasan, je rêvai même de lui. Je m'étais habituée à aller me promener seule ans des bois qu'on disait remplis de sangliers. Un soir, un homme se précipita sur moi pour m'enlever, lorsqu'un deuxième prit ma défense, et un troisième fit assaut sur le précédent. Mon défenseur blessa à mort celui qui voulait m'enlever, mais fut lui-même victime d'un coup de pistolet tiré par le troisième. Celui-ci fut transpercé d'un coup d'épée et laissé mort sur la place par mon défenseur. On fit venir au château mon défenseur et l'autre blessé. J'appris alors que c'était mon beau-père le duc de N… qui souhaitait m'enlever pour disposer des grands biens qui m'étaient venus de mon mariage et les donner à son fils. Quant à l'autre, à qui il ne restait plus que quelques heures à vivre, son valet vint me trouver ; je m'évanouis : il s'agissait de Beauvais, le domestique de Barbasan. Celui-ci m'avait écrit une lettre dans laquelle il disait m'adorer, tout criminel qu'il était.

Beauvais me conta alors l'histoire de Barbasan. [Histoire de Barbasan racontée par Beauvais] Lorsqu'il me vit dans une église à Francfort, il ne crut pas que ce fût moi, mais la seule ressemblance lui fit fuir la vue d'Hippolyte : il se réfugia chez un Français de sa connaissance. Barbasan ayant appris que c'était bel et bien moi qu'il avait vue, il n'avait pas osé me parler, ne trouvant aucune circonstance atténuante à son crime. Puis, n'y tenant plus, il prit le chemin de la France pour me voir, mais fut arrêté par les hommes du gouverneur de Philipsbourg croyant que c'était un traître. Il resta près d'un an en prison, puis fut délivré par le maréchal d'Estrées, qui lui conseilla de passer au service du roi de Suède, auprès de qui il réalisa de grands exploits sans vouloir en obtenir de récompense. Puis il revint en France où il retrouva ma trace. Les pleurs qu'il me vit répandre à la mort de mon mari lui firent concevoir de la jalousie, avant qu'il se mît en état de me sauver la vie. Je serais restée éternellement sur la tombe de Barbasan si le commandeur de Piennes ne m'avait convaincue de revenir à Paris où, après avoir appris la mort du duc de N… j'allai m'enfermer avec Eugénie, aidant le fils de Barbasan en prenant bien soin qu'il n'apprît pas qui il est.

# ANNEXE 4 : Résumé des Anecdotes de la Cour et du Règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre (1776) de Mme de Tencin et Mme de Beaumont[1817]

Livre premier

Le règne d'Édouard Ier fut une suite de victoires, mais ce roi concevait des craintes sur les capacités de son fils pour maintenir le calme précaire qui régnait dans le royaume. Le prince de Galles était faible et menait une vie de plaisirs, entouré de favoris, parmi lesquels Gaveston, gentilhomme de Guyenne, était celui qui comptait le plus. Le roi ordonna son exil, et arrêta le mariage de son fils avec Isabelle, fille de Philippe le Bel. Mais une révolte écossaise obligea le roi à d'autres soins. Une maladie violente l'emporta alors qu'il marchait sur l'Écosse. Avant de mourir, il recommanda à son fils de réduire les Écossais à l'obéissance, de ne pas rappeler Gaveston et de conclure son mariage avec Isabelle. Mais le nouveau roi, satisfait de l'hommage de quelques seigneurs écossais, se hâta de passer à Boulogne rejoindre Gaveston, et le fit comte de Cornouailles, titre réservé au sang royal, provoquant la jalousie des grands seigneurs, et en particulier du duc de Lancastre, cousin du roi, avide de pouvoir et chef des mécontents.

Cependant les haines furent suspendues par les fêtes du mariage d'Édouard et d'Isabelle à Boulogne. Mlle de Glocester y parut fort belle, mais moins toutefois que la coquette Isabelle, qui n'eut pas moins de trois amants : le duc de Lancastre, Gaveston et Mortimer. Ce dernier l'aimait depuis longtemps mais Gaveston était préféré. Le roi avait différé son couronnement après le mariage, et il voulut que Gaveston portât la couronne de la reine, ce qui aviva la haine

des grands seigneurs, mais donna une occasion à Gaveston de se déclarer à Isabelle. Mlle de Glocester en conçut de la jalousie, car elle ne pouvait se défaire d'une inclination pour Gaveston, alors même que le valeureux comte de Pembrocke était éperdument amoureux d'elle. Ayant perdu son père et sa mère très jeune, elle avait été sous la conduite de sa tante Mme de Surrey, mais depuis qu'elle était à la cour, elle était auprès de sa sœur aînée la comtesse d'Herefort. Mlle de Glocester résolut de faire part de son histoire à sa sœur.

[Histoire de Mlle de Glocester] Mme de Surrey se retira de la cour lorsque Édouard Ier se remaria à Marguerite de France, et elle se réfugia dans la dévotion, ce qui ne pouvait convenir à une personne de mon âge. Un jour, dans une église, un homme m'aida à sortir d'une affluence ; il revint les jours suivants ; nous apprîmes que c'était Gaveston. Nous cherchâmes à l'éviter ; il nous poursuivait. Il avait gagné toutes nos femmes. Mme de Surrey me mena à la campagne ; il y acheta une terre jouxtant la nôtre et fut admis chez nous sous prétexte de voisinage. Il me donna une lettre qui aurait dû m'avertir sur sa nature. Naïvement, je lui avouai mes sentiments.

Le roi donna alors la charge de chambellan du prince à mon frère alors que Gaveston y avait prétendu. Habilement, Gaveston, loin d'en paraître fâché, donna à mon frère mille marques d'estime. Le comte de Glocester tomba amoureux d'une jeune et jolie veuve, Mme Sterling, et Gaveston se fit fort de faciliter leur intrigue, ce qui mit mon frère en état de lui rendre la pareille auprès de moi. Le comte de Glocester ne me blâma pas d'avoir avoué mon amour à un homme aussi agréable que Gaveston, et s'entremit pour m'apporter ses lettres, en se faisant fort d'obtenir plus tard le consentement de mon grand-père à mon mariage avec Gaveston. Comme écrire ne lui suffisait pas, il demanda à mon frère de convaincre ma tante de recevoir du monde, ce qu'elle accepta.

Le comte de Pembrocke tomba alors amoureux de moi. Cela me valut d'amers reproches de Gaveston, qui auraient dû m'ouvrir les yeux sur son prétendu amour pour moi. Au contraire, j'acceptai de sacrifier Pembrocke, ce qui n'arrêta nullement les assiduités de ce dernier. Je dus

---

[1817] Les numéros de page, que nous indiquons en marge, renvoient à notre édition de référence (*Œuvres de Mesdames de Fontaines et de Tencin*, avec des notices de L[ouis]-S[imon] Auger, Paris, Garnier Frères, coll. Bibliothèque amusante, s.d. [1864], grand in-8, pp. 427-540).

un jour lui donner la main à une promenade, mais Gaveston me jeta un regard tel que je fis mine de m'être blessée au pied ; la promenade fut gâchée, mais Pembrocke ne fut pas dupe, et me dit son malheur avec une telle franchise qu'elle attira la mienne. Il partit.

445 Mais bientôt Gaveston me délaissa, et ce fut à mon tour de me plaindre de lui. Puis mon frère se brouilla avec sa maîtresse, et chargea Gaveston de la réconciliation. Le cœur avait peu de part dans l'attachement de mon frère à Mme Sterling. Gaveston obtint la réconciliation, tout en profitant de la coquetterie de la dame. Un jour, une de mes femmes me montra une bague de grand prix qu'elle tenait de sa sœur, femme de chambre de Mme Sterling, à qui elle avait été donnée par Gaveston. Un présent de si grande valeur me fit concevoir des soupçons ; je demandai à ma femme de chambre de s'enquérir de l'intrigue ; j'appris tout. J'aurais pu pardonner une galanterie, mais comment pardonner la tromperie à l'égard d'un ami ? Pourtant, je me résolus à ne pas m'en ouvrir à mon frère, mais le chargeai de dire à Gaveston que je ne croyais pas possible un mariage entre nous. Gaveston en fut stupéfait, car il ne savait pas l'affaire de Mme Sterling connue, mais je lui retournai toutes ses lettres sans les ouvrir.

Ce fut précisément alors que milord Pembrocke revint. Je le reçus mieux que je n'avais fait jusque là. Le père de Pembrocke, heureux de cette inclination, envisagea un mariage entre nous avec mon grand-père et Mme de Surrey. Mais Pembrocke en fut contrarié, car il voulait avant tout mon assentiment. Par une lettre, il me donna rendez-vous dans une abbaye pour me parler en particulier. Il m'avoua son amour, me dit ce qui s'était passé, et me demanda mon sentiment. Je lui réclamai du temps. J'admirais le procédé de Pembrocke et étais décidée à vaincre mon inclination pour Gaveston.

Après quelque temps, je résolus de le dire à mon frère, qui m'adressa de vifs reproches. Gaveston parut désespéré. Il parvint à me parler en particulier. Malgré mes résolutions, j'allais opposer à ses déclarations les preuves que j'avais de sa perfidie, lorsque mon frère arriva et déclara que le roi avait pris contre lui une sentence d'exil. Le prince de Galles lui faisait dire qu'il passât le plus vite possible en France : il craignait pour sa vie. Mais Gaveston répliqua que la vie lui était odieuse à cause de moi ; cela me fit protester vigoureusement, si bien qu'il reprit espoir, et résolut de se mettre en sûreté. Je l'aimais de nouveau.

Gaveston et mon frère furent rejoints dans leur fuite par le prince de Galles, qui voulait assurer Gaveston qu'il partagerait un jour le pouvoir avec lui. J'examinai ensuite ma position vis-à-vis du comte de Pembrocke : la franchise était le seul parti possible, mais il me posa une question blessante, si bien que je lui répondis sur le même ton, et il parla de se venger. Peu après il regretta son attitude, mais je n'en fus point touchée. Cependant, certaines lettres de Gaveston étaient curieusement froides. Voyez maintenant son désir de plaire à la reine, par pur amour-propre. Je crains beaucoup la haine qu'il concentre sur lui. Comme Gaveston me paraît coupable ! dit Mme d'Herefort.

## Livre deuxième

Des tournois furent organisés : le duc de Lancastre, les comtes de Cornouailles et de Glocester soutinrent la beauté des Françaises ; le prince Louis, frère d'Isabelle, les comtes d'Arondel et de Pembrocke défendaient les Anglaises. La veille, la reine Isabelle fut sensible au camp qu'avait choisi Lancastre. Elle examina les bijoux qui, le lendemain, constitueraient sa récompense, et chargea Mlle de Glocester de remettre aux chevaliers des Anglaises ceux qu'elle leur destinait. Celle-ci se plaignit à son frère du peu de cas que faisait Cornouailles d'elle. Au jour des tournois, Isabelle et Mlle de Glocester parurent côte à côte. Pembrocke plaça un compliment à l'intention de cette dernière, mais fut battu par le comte de Cornouailles. Arriva un mystérieux chevalier noir, qui voulut combattre Lancastre. On fut obligé de les séparer car ils se firent de larges blessures à l'épée. Le comte de Glocester recueillit l'inconnu. Pendant ce temps, Cornouailles se battit avec succès contre autre chevalier, en qui Mlle de Glocester reconnut Mortimer : elle en conçut de la tristesse. Lancastre demanda le secours de Warwick pour savoir où était le chevalier noir.

Cependant le comte de Cornouailles se rendit chez Mlle de Glocester, qui lui fit des reproches sur les malheurs qu'il se préparait à lui-même en s'opposant aux seigneurs et en se faisant aimer de la reine. Il aimait vraiment Mlle de Glocester et le lui marqua. Le prince Louis se présenta aussi à elle en espérant lui plaire, mais il choisissait mal son moment. Mortimer fit

part à la reine de sa jalousie à l'égard de Cornouailles. Warwick rapporta à Lancastre que le chevalier était chez le comte de Cornouailles, ce qui fit croire à ce prince que Glocester et Cornouailles tramaient quelque chose, alors qu'ils n'avaient agi que par générosité. Ils s'enquirent toutefois de l'inconnu.

[Histoire du chevalier noir] Je suis issu d'une des plus illustres maisons de Normandie. Mon père, soupçonné d'intelligence avec les Anglais lors de la révolte rouennaise, fut conduit sur l'échafaud, et ma mère en mourut. Mon grand-père me conseilla de changer de nom – je pris celui de Saint-Martin – et m'adressa à milord Lascy, qui s'était attaché au duc de Lancastre et lui avait promis sa fille de douze ans, à qui j'enseignai les manières françaises. Cette familiarité m'inspira une inclination pour elle, dont je voulus guérir, mais qui semblait réciproque. Comme milord Lascy me demandait de raisonner sa fille, je voulus m'éloigner et le priai de me mettre à portée de m'illustrer dans quelque éclat guerrier ; il m'attacha à Lancastre. Je vis Mlle de Lascy, qui me reprocha de vouloir moi aussi la marier à Lancastre. Mlle de Lancastre me marquait une inclination : elle m'offrit une écharpe magnifique pour me porter bonheur. Mlle de Lascy en fit autant.

Nous partîmes pour l'Écosse, où nous restâmes plus de deux ans et j'eus le bonheur de m'illustrer en sauvant milord Lascy et même le duc de Lancastre. Lorsque je revis Mlle de Lascy, nous fûmes tous deux très embarrassés. Mlle de Lancastre m'aurait volontiers dédommagé des froideurs de Mlle de Lascy : elle alla jusqu'à me faire entendre qu'elle m'épouserait volontiers ! Je l'évitai. Cependant, la date de son mariage avec Lancastre approchant, Mlle de Lascy fut prise d'une grave maladie contagieuse qui détermina son père à la quitter et à rompre tout commerce avec elle. Je restai avec elle et la soignai. Alors qu'un jour elle paraissait avoir trépassé, je refusai cette fatalité et la ranimai.

481 Peu après, elle me déclara qu'elle voulait que je la conduisisse en France pour qu'elle y prît le voile. Je m'y refusai, mais lui proposai de combattre Lancastre. Elle refusa que je courusse ce péril. Je lui proposai alors un mariage secret, et la fuite en France, ce qu'elle accepta. Nous partîmes séparément à la campagne, et le mariage fut fait. Des vents contraires nous obligèrent à différer notre départ.

485 Jain, un valet à elle, vint me trouver et me dit que milord Lascy et le duc de Lancastre étaient venus voir ma femme, qu'il fallait remettre notre départ. En me donnant une lettre de ma femme, il me perça de plusieurs coups de poignard. Je fus plusieurs jours avant de reprendre connaissance et six mois avant de me remettre. Mon valet fit dire que j'étais mort. Lorsque je fus guéri, il m'apprit que ma femme s'était mariée avec le duc de Lancastre et avait toujours à son service le valet qui m'avait poignardé ! Je voulus d'abord me venger, mais le duc de Lancastre avait emmené la perfide dans ses terres de la principauté de Galles. Désespéré, je passai en France, puis en Palestine. Je cherchai la mort dans les combats.

Après une année, j'allai en Écosse offrir mes services au roi Bruce, espérant une occasion pour combattre Lancastre. Un jour, je saisis un prisonnier : c'était Cidlé, avec qui j'avais servi sous les ordres de Lancastre. Je le questionnai dans l'espoir qu'indirectement il en viendrait à parler de ce qui m'intéressait. Il me dit que la duchesse de Lancastre était enfermée dans un château avec des domestiques plus occupés à la tyranniser qu'à la servir, et passait son temps à pleurer. Cela me rendit tout mon amour ; je m'en ouvris à Cidlé, et le priai d'aller dire à la duchesse que j'étais vivant. Il me rapporta une lettre d'elle, où elle me redisait son amour, rendant toute sa force au mien. Mais la paix se fit entre l'Angleterre et l'Écosse, Lancastre changea le lieu de réclusion de ma femme et engagea Édouard à me déclarer coupable de lèse-majesté. C'est alors que je résolus de prendre part au tournoi.

Livre troisième [rédigé par Mme de Beaumont]

Gaveston haïssait le duc de Lancastre, à qui Isabelle marquait une préférence en raison de son rang. Aussi résolut-il d'apporter son aide à Saint-Martin. Il découvrit Mme Ilde, une femme qui avait tenu lieu de mère à Mlle Lascy, et apprit d'elle que l'instigateur des malheurs de Mme de Saint-Martin n'était autre que Mlle de Lancastre, en proie à la plus vive jalousie. Sur ses ordres, Jain avait espionné Saint-Martin et Mlle de Lascy, découvert le mariage secret et le projet de fuite en France. Mlle de Lancastre l'avait rapporté à son frère et à milord Lascy. Elle les détermina à forcer Mlle de Lascy à épouser son frère ; il pourrait ensuite la traiter le plus

rigoureusement et jouirait de toute façon de ses grands biens. C'est elle aussi qui résolut de faire périr Saint-Martin. Lancastre avait déjà séquestré sa première femme, et sous des dehors honnêtes qui le faisaient estimer du peuple, c'était un scélérat. Le mariage fut fait, et l'épouse déportée dans un château.

Gaveston écrivit un mémoire au roi, qui ordonnait que Mme de Saint-Martin fût rendue à son époux. Cela fit un terrible scandale, et bien que ce fût l'action la plus juste, Gaveston s'y prit avec tant de maladresse qu'elle passa pour la plus inique. Gaveston exécuta l'ordre d'Édouard, mais lorsque Mme de Saint-Martin revit son mari, la blessure de celui-ci se rouvrit. Son épouse tomba en léthargie. Saint-Martin mourut peu après. Gaveston confia Mme de Saint-Martin à Mme de Surrey.

Mlle de Glocester se fit l'intime de Mme de Saint-Martin et en vint à lui raconter son amour pour Gaveston. Mme de Saint-Martin réhabilita celui qui l'avait sauvée auprès de sa maîtresse, si bien que celle-ci lui pardonna ses griefs. Mmes de Surrey et d'Herefort voulaient un mariage entre Mlle de Glocester et Pembrocke, mais Mme de Saint-Martin, exigea, comme sa dernière volonté, qu'on l'unît à celui qu'elle aimait : elle leur donnait tous ses immenses biens. Le roi donna son consentement, trop heureux de faire plaisir à son favori. Le mariage fut fait, et Mme de Saint-Martin mourut peu après.

Mais les héritiers de Mme de Saint-Martin étaient furieux d'avoir été dépossédés par le favori. Celui-ci, au lieu de les traiter avec ménagement, s'enferma dans une attitude orgueilleuse, ce qui raviva la haine de la reine et des barons à son encontre, d'autant plus qu'Isabelle s'était aperçue que l'inclination de Gaveston pour elle n'était qu'un jeu d'amour-propre et que le favori ne manquait aucune occasion de moquer sa liaison avec Mortimer, et d'établir des comparaisons déplacées entre elle et sa femme. Mlle de Lancastre vint, masquée, lire une lettre contre Gaveston au roi en public. Mortimer se mit en tête des ennemis de Gaveston. Tout cela affligeait son épouse, d'autant qu'il la délaissait et exigeait de vivre dans le plus grand luxe.

Cependant la reine fit donner un bal masqué, où se rendit Gaveston. Se croyant protégé par son déguisement, il dit à Isabelle des paroles insultantes, si bien qu'Isabelle fit un éclat,

interrompit le bal, et demanda vengeance à son mari, mettant toute la cour de son côté. Isabelle en appela au roi de France son père si bien qu'Édouard et Gaveston résolurent de se retirer à York, sous prétexte de la guerre qui se faisait alors contre le roi d'Écosse. Il nomma Glocester à la tête de son armée, avec ordre de disposer les troupes en sa faveur. Gaveston emmena son épouse à York, et exigea d'elle une cour magnifique. Il interceptait toutes les lettres qu'elle recevait, afin de ne lui laisser apprendre aucune nouvelle de Londres.

Un mois se passa ainsi, lorsque Mme de Cornouailles reçut la visite secrète de Pembrocke qui l'instruisit qu'une confédération de troupes marchait contre le roi et son mari. Elle les fit prévenir ; ils résolurent de fuir à Newcastle, laissant Mme de Cornouailles seule et sans secours. Ce fut Pembrocke qui l'emmena chez Mme d'Herefort, ce qui la toucha fort. Chez sa sœur, ayant appris les détails qu'on avait voulu lui cacher, elle tomba gravement malade. Pembrocke partit pour rendre tous les services possibles à celle qu'il aimait en essayant de sauver son époux.

Mais l'armée des confédérés grossissait en même temps que la haine générale contre Gaveston. De plus, l'armée d'Écosse fut défaite et Glocester se retrouva prisonnier. Le siège de Newcastle ayant été résolu, le roi et Gaveston, prévenus par Pembrocke, fuirent au château de Scarbouroug, où le roi laissa son favori. On retrouva les joyaux de la Couronne à Newcastle et on décida d'assiéger Scarbouroug. Gaveston dut se rendre, mais demanda de pouvoir parler au roi. Pembrocke parla en sa faveur et réussit à lui gagner une majorité de l'assistance. Il l'emmena chez lui, dans le dessein de lui faire rencontrer le roi, mais Gaveston, n'ayant aucune confiance en lui, s'évada et tomba au main des confédérés, qui lui tranchèrent la tête.

Pembrocke résolut de partir pour Londres assister Mme de Cornouailles dans cette triste conjoncture. Elle était dans un état déplorable et ne connaissait pas les derniers développements, que Pembrocke ne lui révéla pas. Mais arriva son frère, qui lui dit vouloir la venger de la mort de Gaveston. Mmes de Surrey et d'Herefort apprirent à Glocester des détails qu'il ignorait au sujet de Gaveston, et la noblesse de Pembrocke. Mme de Cornouailles dit à son frère qu'elle n'aimait plus Gaveston, ce qu'elle ne lui aurait jamais dit si son mari avait vécu. Elle avait été abusée par cet homme et se rendait compte de sa mésalliance.

530 Bien qu'elle lui eût fait part de ses sentiments sous le sceau du secret, son frère en informa Mme de Surrey, qui le répéta à M. de Pembrocke. Celui-ci se détermina aussitôt à proposer le mariage à Mme de Cornouailles. Mais celle-ci refusa à Mme de Surrey, et demanda à parler à Pembrocke. Elle lui réitéra son refus : elle ne voulait pas allier la veuve du méprisé Gaveston à la famille de Pembrocke. Elle se retira dans une abbaye et y vécut très longtemps oubliée du monde entier. Pembrocke allait souvent la voir et ils éprouvaient ensemble les délices de l'amitié et de la confiance. Ils parlaient des choses publiques : Mortimer amant déclaré de la reine, les nouveaux favoris du roi, Lancastre décapité, le roi détrôné, mis à mort par la reine, les débuts d'Édouard III, la détention de Mortimer, le supplice de Kent, le nouvel amant de la reine, l'emprisonnement de cette dernière et sa mort après vingt-huit ans de captivité, la grandeur du nouveau monarque.