

Antoine Gautier & Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)



Guillaume de Lorris

Scève

Mme de Sévigné

Rousseau

Musset

Gide

Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide

Catherine Fromilhague

Avant-propos

GUILLAUME DE LORRIS

Fabienne Pomel

Quand « robe » rime avec « lobe »
et « gobe » : enjeux du lexique des parures
et semblances chez Guillaume de Lorris

SCÈVE

Xavier Bonnier

« En si douteuses lisses » : la poétique
de l'entre-deux dans *Délie* de Scève

MME DE SÉVIGNÉ

Cécile Lignereux

Les modulations des aveux de tendresse
dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan

Laure Depretto

Y a-t-il un « côté Dostoïevski »
de Mme de Sévigné ?

ROUSSEAU

Frédéric Calas

Présentation de soi : élaboration de l'*ethos*
et processus perceptuels dans *Les Confessions*
de Jean-Jacques Rousseau

Isabelle Chanteloube

Rousseau et la présentation de soi
dans *Les Confessions* : une scénographie
de la transparence

MUSSET

Esther Pinon

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et
blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*,
Il ne faut jurer de rien et *Il faut qu'une porte soit
ouverte ou fermée*

Sylvain Ledda

Musset et le proverbe. Écriture et structure

GIDE

François Bompaire

Sotie, ratage et réinvention du roman
dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide

Françoise Rullier-Theuret

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-
Monnayeurs* : dénégations romanesques et
construction téléologique

ISBN 978-2-84050-879-3



9 782840 508793

SODIS
F386793



15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N°12

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,
Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel,
Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John
Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bréoul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce

Antoine Gautier &
Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)

Guillaume de Lorris,
Scève, Mme de Sévigné,
Rousseau, Musset, Gide



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-879-3
PDF complet – 979-10-231-2069-1

Avant-propos – 979-10-231-2070-7

I Pomel – 979-10-231-2071-4

II Bonnier – 979-10-231-2072-1

III Lignereux – 979-10-231-2073-8

III Depretto – 979-10-231-2074-5

IV Calas – 979-10-231-2075-2

IV Chanteloube – 979-10-231-2076-9

V Pinon – 979-10-231-2077-6

V Ledda – 979-10-231-2078-3

VI Bompaire – 979-10-231-2079-0

VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2080-6

Composition : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

SIXIÈME PARTIE

Gide

SOTIE, RATAGE ET RÉINVENTION DU ROMAN DANS *LES FAUX-MONNAYEURS* D'ANDRÉ GIDE

François Bompaire
Université Paris-Sorbonne

« À Roger Martin du Gard je dédie mon premier roman en gage d'amitié profonde »¹. Telle est la dédicace des *Faux-Monnayeurs* et ce n'est pas sans plaisir, ni peut-être malice, qu'André Gide y prend ostensiblement la pose du débutant : *Les Faux-Monnayeurs*, premier roman, se veulent aussi bien une entrée tardive en roman qu'une réinvention du roman, et c'est pourquoi on ne peut faire l'économie d'un questionnement générique. Premier roman mais aussi roman sur le roman, *Les Faux-Monnayeurs* semblent en outre, par l'intermédiaire d'Édouard, nous donner une définition du genre, ou du moins des perspectives critiques. Mais le thé de Saas-Fée, qui ressemble peut-être plus au vain salon d'Angèle dans *Paludes* qu'à une leçon d'écriture romanesque, est le cadre d'un discours contradictoire où Édouard fait du roman à la fois une épure absolue (le plus grand romancier, c'est Racine) et ce genre *lawless* (p. 182), cette touffe où s'amassent tous les genres et toutes les expériences de la vie. L'objet de cette étude n'est pas, dès lors, de définir ce qu'est le roman pour Gide, ni de revenir sur l'idée que l'originalité du roman de Gide tient à son caractère constamment réflexif : il s'agit de décrire la manière dont le roman intègre d'autres genres littéraires, et réinvente sa pratique du récit en se confrontant à eux. Je m'en tiendrai, dans le cadre de cet article, à l'étude des rapports de la sotie et du roman dans *Les Faux-Monnayeurs* et à leurs conséquences sur la syntaxe des actions dans le roman : la sotie, prenant très fortement le contrepied du roman classique

1 A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 9. Notre édition de référence.

et réaliste, tant par le congé qu'elle donne à l'illusion référentielle que par les perturbations très fortes qu'elle impose à la syntaxe narrative traditionnelle, contraint le *premier roman* à prendre position face à elle, soit en l'épurant, soit en l'intégrant, assurément en se transformant.

Une certaine circonspection méthodologique s'impose cependant, avant de proposer une définition de la sotie. D'un côté, il convient de rappeler que la notion de roman n'est pas stable dans *Les Faux-Monnayeurs* : en considérant, à travers Édouard, le roman comme un genre sans lois, André Gide réduit l'ensemble des traditions romanesques existantes à des solutions temporaires qui ne définissent pas ce qu'est le roman en soi, et peut par conséquent adopter au sein de ce qui se rêve comme le *premier roman* la même liberté à l'égard du roman réaliste, du roman romanesque, du roman psychologique, etc., qu'à l'égard de tout autre genre non romanesque qu'il ferait entrer dans son jeu. Cette définition toute négative du roman garantit au romancier ironiquement novice une liberté absolue, si bien qu'il faut distinguer entre, d'une part, les traditions romanesques préexistantes que Gide mobilise ou mentionne et les scénarios qu'elles impliquent, et d'autre part le *premier roman*, c'est-à-dire le type de narration romanesque spécifique rêvé ou à l'œuvre dans *Les Faux-Monnayeurs*.

D'un autre côté, il faut noter le caractère faiblement définitoire du genre « sotie » : cette étiquette générique, reprise à un genre théâtral médiéval mort depuis longtemps qui mettait en scène le peuple des sots, figuration des grands de ce monde, dans un cadre de carnaval, est réactualisée par André Gide en 1913² et appliquée rétrospectivement à un ancien « traité » (*Paludes*) et à deux anciens romans (*Le Prométhée mal enchaîné*, *Les Caves du Vatican*), pour faire place nette au roman futur. Pour saisir ce dialogue fuyant entre un vieux genre rénové et un roman réinventé, il est donc nécessaire de donner une définition de la

2 A. Gide, « [Lettre dédicatoire] à Jacques Copeau », dans *Les Caves du Vatican* [1914] ; *Romans et nouvelles*, éd. dirigée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. II, p. 1196 : « pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *réécits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des *romans* ».

sotie, opératoire mais réductrice nécessairement, ne serait-ce que parce qu'elle néglige la faculté qu'a la sotie de remettre en cause ses propres lois.

LA SOTIE CONTRE L'ESTHÉTIQUE RÉALISTE

La sotie se définit avant tout comme un univers ludique³ à bien des niveaux. Le jeu y est thématiqué sous ses différentes formes ; mais c'est le texte même qui se constitue en terrain de jeu où s'affrontent auteur et lecteur⁴. Pour ce faire, la sotie brise constamment l'illusion référentielle, et en ce sens elle est bien une machine de guerre anti-réaliste. Allons plus loin : la sotie est un texte qui a la même gratuité qu'un jeu, un texte ne tirant (apparemment) pas à conséquence, virtuellement supprimable, ce que résume la dernière phrase de l'histoire de Tityre dans *Le Prométhée mal enchaîné* : « mettons que je n'ai rien dit »⁵. À texte ludique, d'ailleurs, écriture ludique : jeu sur le sens et sur le son s'ajoutent à des effets de constante parodie (la sotie est déjà, comme le note Bertrand Fillaudeau, « un kaléidoscope ouvert à d'autres genres »⁶) qui conduisent à un comique spécifique, celui du « saugrenu », où des énoncés contradictoires se combinent de façon absurde. La sotie correspond à une crise du sens.

Enfin, et c'est surtout cela qui m'intéresse ici, les soties se caractérisent par un régime spécifique de narration, dont on peut considérer qu'il est orienté par le thème, récurrent dans ce corpus, de l'acte gratuit⁷. Est acte gratuit un acte qui est accompli sans motif, c'est-à-dire soit sans motif apparent, soit dont le motif même est d'agir de façon désintéressée. Les conséquences morales de l'acte gratuit font l'objet d'une littérature immense ; mais qui dit acte gratuit dit aussi acte non

3 J'emprunte l'expression à B. Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide, les soties*, Paris, José Corti, 1985.

4 À titre d'exemple, dans la préface de *Paludes* : « avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent... Un livre est toujours une collaboration » (*Romans et récits*, éd. cit., t. II, p. 260).

5 A. Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, dans *Romans et récits*, éd. cit., t. I, p. 506.

6 *L'Univers ludique d'André Gide, les soties*, op. cit., p. 54.

7 Voir A. Goulet, « L'écriture de l'acte gratuit », dans *André Gide 8*, « Sur *Les Faux-Monnayeurs* », Minard, Revue des lettres modernes, 1987, p. 177-201, qui démontre que la cohérence du corpus des soties tient à ce que l'acte gratuit en informe l'écriture à tous les niveaux, notamment au niveau narratif.

préparé, non inséré dans une chaîne d'événements, et par conséquent mettant en crise la logique narrative déterministe du roman réaliste. Pour reprendre le théorème de Valincour formulé par Gérard Genette dans « Vraisemblance et motivation »⁸, dans la fiction classique, *Vraisemblance = Fonction – Motivation* (la vraisemblance est d'autant plus grande que la scène accomplit son but en ayant besoin d'un minimum de justifications) ; d'autre part, le roman réaliste démultiplie les motivations en les érigeant en discours de savoir ; la sotie, elle, produit, avec l'acte gratuit, une motivation négative ; mais en outre, mettant en crise le sens et proposant des narrations qui tournent en rond, elle abîme l'idée de fonction. À la limite, établir l'absence de motivation de l'acte est la fonction de la sotie. Conséquemment, la sotie perturbe violemment la syntaxe narrative classique, à l'acte gratuit correspond une tendance à la *narration gratuite*, c'est-à-dire à l'émergence de séquences narratives isolées, non enchaînées les unes entre elles, sinon par des associations ludiques, presque hasardeuses.

À cette brève étude de la sotie, j'ajoute un exemple illustrant ces phénomènes, et où puiser quand j'en viendrai aux *Faux-Monnayeurs*. Il s'agit de l'ouverture du *Prométhée mal enchaîné*.

Un narrateur externe décrit d'abord une séquence d'actions qui s'est déroulée « au mois de mai 189... [...] sur le boulevard entre Madeleine et Opéra »⁹ : un « monsieur gras » laisse tomber un mouchoir, que lui rend « sans songer à mal » un « monsieur maigre ». Le monsieur gras remercie, tend une enveloppe et de quoi écrire au monsieur maigre, qui y inscrit une adresse. Alors le monsieur gras « lui coll[e] brusquement la main sur sa joue », et disparaît. Séquence d'action d'abord radicalement inintéressante, puis incompréhensible et inconséquente, décrite de l'extérieur, selon le modèle de la « coupure » de presse, sans que rien ne l'explique ni ne la relie à rien. L'acte est gratuit, inexplicable, immotivé en apparence, et sa narration de même, isolée.

Le second temps passe des inconnus du boulevard à Prométhée :

8 G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11, 1968, p. 20.

9 *Le Prométhée mal enchaîné*, éd. cit., p. 469.

Quand, du haut du Caucase, Prométhée eut bien éprouvé que les chaînes, tenons, camisoles, parapets et autres scrupules, somme toute, l'ankylosaient, pour changer de pose il se souleva du côté gauche, étira son bras droit et, entre 4 et 5 heures d'automne, descendit le boulevard qui mène de la Madeleine à Opéra¹⁰.

Se figure ici le mode de narration propre à la sotie, celui qui se libère de la *chaîne* paralysante des motivations qui caractérisent le roman réaliste. Au passage, la vraisemblance est congédiée sans façon, puisque le plus grand des obstacles est surmonté par le plus simple des gestes. La défaillance de la mimésis semble alors ouvrir le récit à l'interprétation symbolique : chaînes, tenons, camisoles, parapets ne seraient que des symboles des « scrupules » ; mais non seulement la sotie n'assume pas tout à fait ce basculement (il y a juxtaposition du concret et de l'abstrait, non symbolisation), mais elle recherche le carambolage, ludique, entre l'espace mythique et symbolique et l'univers concret, parisien, anecdotique. Ce carambolage où se ruine l'interprétation, c'est le saugrenu.

Le troisième temps va être celui de la réflexion sur l'acte gratuit et de la mise en relations, c'est-à-dire le temps de la définition d'un mode spécifique d'organisation du récit. Prométhée arrive dans un café où il dialogue avec le garçon. Le café se constitue comme espace modèle de la sotie. Le garçon y présente une structure de rencontre entre inconnus, par tables de trois, « car à deux l'on pourrait s'y disputer »¹¹, où les conversations s'engagent, chacun racontant successivement son histoire sous l'œil de l'observateur qui oriente, plus ou moins discrètement, les débats. Le café forme une structure d'échange où individus et histoires séparées se rencontrent selon une combinatoire plus libre que celle du roman.

La seconde ligne de cette scène du café est le développement des réflexions sur l'acte gratuit, qui va permettre d'expliquer en plusieurs étapes l'anecdote initiale (la gifle) par l'exposé de points de vue successifs, selon une méthode reprise dans *Les Faux-Monnayeurs*.

10 *Ibid.*, p. 470.

11 *Ibid.*, p. 473.

La trame, que le garçon puis les convives de Prométhée, Coclès et Damoclès, exposent de façon morcelée, peut se résumer de la manière suivante : Zeus, *alias* le Miglionnaire, ami du garçon de café, descend dans la rue avec un billet de 500 francs. Il sélectionne quelqu'un « sans le choisir »¹² en faisant tomber son mouchoir. Il demande au débonnaire qui l'a ramassé d'inscrire le nom de quelqu'un d'autre sur une enveloppe ; alors il colle une gifle au débonnaire et envoie 500 francs à l'inconnu. Il y a là double choix au hasard, double action gratuite : la gifle immotivée, le don immotivé. Puis Zeus s'éclipse. Il s'avère, d'après leurs « histoires » qu'ils racontent d'un trait, que Coclès est celui qui a ramassé le mouchoir et en a retiré la gifle – et depuis il s'interroge sur les motifs du mal – tandis que Damoclès a reçu les cinq cents francs, et qu'il s'épuise à en rechercher l'émetteur.

La gestion de la narration dans les soties apparaît donc marquée par l'acte gratuit. Car s'il est immotivé pour son auteur, il devient le motif de l'action des autres ; de ce fait, des relations se construisent entre les personnages, et la sotie tendrait alors à une narration plus classique, si deux éléments ne venaient perturber ces relations naissantes et garantir le *mauvais enchaînement* du récit : c'est que la reconnaissance, entre Coclès et Damoclès, se traduit par une tentative de gifle – on y lirait presque un soufflet à l'aristotélisme ; et que Prométhée, sommé à son tour de raconter son histoire, « ne dit rien ». « Vous avez chacun votre histoire ; je n'en ai pas »¹³ : le récit n'arrive pas sans ratage à relier ses maillons.

Dans cette scène que nous retrouverons diffractée dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'effort constant pour perturber la syntaxe d'actions romanesque est évident : que se passe-t-il quand le récit mal enchaîné se glisse dans le roman ? L'enjeu de l'analyse est double : décrire les modes d'incorporation et de transformation possibles de la sotie au sein du roman ; définir la syntaxe narrative propre aux *Faux-Monnayeurs* à travers cette rencontre entre roman réaliste (fiction globalement classique qui surmotive toutes ses entorses à la vraisemblance) et sotie (fiction renonçant à la vraisemblance, et jouant sur une motivation négative).

12 *Ibid.*, p. 472.

13 *Ibid.*, p. 479.

OUVRIR, ÉRODER LA CAUSALITÉ : LA SOTIE MISE AU SERVICE D'UN PLUS GRAND RÉALISME ?

L'hypothèse la plus générale est que le roman gidien, intégrant des aspects de sotie, vient perturber la syntaxe d'actions romanesques mais au nom d'une imitation plus exacte de la vie, d'un plus grand naturel. Dès lors, la sotie s'intégrerait au roman afin non d'en déplacer mais d'en accroître le réalisme.

Ce projet est porté par deux instances dans *Les Faux-Monnayeurs*, le romancier Édouard et le narrateur. Deux des soties (*Le Prométhée mal enchaîné* et *Les Caves du Vatican*) se caractérisent par les interventions incessantes, généralement absurdes ou parodiques, d'un narrateur. Si le narrateur des *Faux-Monnayeurs* ne se résume pas à celui de la sotie, il en assume cependant aussi la fonction parodique et critique, redoublée par la figure du romancier Édouard, à partir de laquelle va émerger une nouvelle conception du roman, fondée sur l'élargissement des rapports de causalité.

Un premier cas d'intervention du narrateur tendant à la sotie est le suivant : ayant récupéré la valise, Bernard dévore le journal d'Édouard. Au bout d'un moment, « Bernard dut interrompre sa lecture » (p. 117) : cette interruption est à la fois motivée par la surprise de Bernard devant ce qu'il lit, et fonctionnelle puisqu'elle permet au narrateur d'explicitier les pensées de Bernard et de raccorder le journal aux autres intrigues du roman. Cependant, elle s'achève par les réflexions suivantes :

À l'immense curiosité qui précipitait sa lecture se mêlait un trouble malaise : dégoût ou dépit. Un peu de ce dépit qu'il avait ressenti tout à l'heure à voir Olivier au bras d'Édouard : le dépit de ne pas en être. Cela peut mener loin ce dépit-là, et faire faire bien des sottises ; comme tous les dépités, d'ailleurs.

Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce *journal*. À présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui se replonge dans sa lecture¹⁴.

14 *Ibid.*

Le narrateur réalise ici deux opérations. La première est une intervention de régie qui n'est pas sans rappeler le « chapitre pour faire attendre le suivant » du *Prométhée*¹⁵ : l'illusion réaliste est brisée par l'irruption de la voix créatrice ; et à la fonction apparente de la pause (permettre d'élargir les perspectives) s'en substitue une autre, sur laquelle nous reviendrons : faire respirer, varier le rythme du récit. Du point de vue de l'intérêt narratif, cette halte est aussi supprimable qu'une sottie : « mettons que je n'ai rien dit ».

164

Mais dans le même temps, le narrateur propose un travail de motivation paradoxale qui, comme par hasard, sert à justifier de futures « sottises ». Rappelons le fonctionnement de la motivation tel que Gérard Genette l'analyse : est vraisemblable une action particulière qui peut se justifier au nom d'une maxime générale acceptée comme norme ; dans le récit classique, la maxime est si évidente que le récit peut en faire l'économie ; dans le récit réaliste – balzacien –, le narrateur formule pour justifier chaque action particulière une maxime adaptée, d'apparence générale, qu'il érige en savoir. En réalité, si, dans l'ordre de la lecture la motivation précède et semble causer l'action, pour l'auteur l'action est la fin et la motivation n'est que le moyen, inventé rétrospectivement pour faire accepter l'action au lecteur. Ici, le narrateur gidien semble formuler une maxime générale (ce dépit/le dépit fait faire des sottises) pour motiver une action à venir, selon le modèle du roman réaliste. Mais l'ironie tient à ce que le narrateur, ne sachant où arrêter la généralisation de sa maxime (« ce dépit... comme tous les défits d'ailleurs ») se dénonce comme mauvais maître des lois. Il en résulte un trouble de la chaîne causale : la maxime motive mal, et on ne sait plus trop, d'ailleurs, ce qu'elle motive. Le narrateur du *premier roman* est un mauvais romancier ; et le mauvais roman conduit à la sottise, ou à la sottie.

Or, c'est sur cette même perturbation de la chaîne causale qu'Édouard et le narrateur, dans leurs moments réflexifs, vont fonder leur conception du roman, proposant une théorie remarquablement cohérente.

Le premier aspect de cette rénovation de la syntaxe des actions est l'érosion de l'idée de fin, qui fait perdre aux épisodes leur *fonction* :

15 *Le Prométhée mal enchaîné*, éd. cit., p. 486.

n'étant plus orientés par le dessein d'un auteur, ils ne servent plus, ils *ont lieu*. C'est ce qu'exprime le narrateur quand, dans sa halte réflexive qui conclut le Livre II et où il se présente en « auteur imprévoyant » (p. 215), il fait le bilan des actions précédentes de ses personnages et essaie d'anticiper sur la suite en insistant sur son ignorance de celle-ci. Mais Édouard le dit mieux encore :

X. soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira. Pour moi [...] je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. « Pourrait être continué... » C'est sur ces mots que je voudrais terminer *Les Faux-Monnayeurs*. (p. 322)

Cette crise de la fin est directement importée de la sotie : là, elle referme une parenthèse, annule le récit ou promet pour après le livre un vrai commencement (« mettons que je n'ai rien dit ») ; elle remplace le même par le même (de « j'écris *Paludes* » à « j'écris *Polders* ») ; ou encore, dans *Les Caves du Vatican*, à l'exception notable de Lafcadio, elle restitue tous les personnages à leurs idées initiales, dont, au cours du roman, ils avaient pris le contrepied. Mais si dans la sotie la fin qui tourne court assure une dernière fois, dans un éclat de rire, la déréalisation du récit, elle devient dans le roman l'instrument d'une esthétique de la vie : la non-résolution n'implique plus le surplace, elle donne le sentiment de l'infini ; elle restitue aux personnages et au récit leur liberté.

Cette érosion de la finalité a pour envers, une fois l'acte advenu, une recherche de ses motivations possibles, qui les fait proliférer. Si, en effet, dans la sotie, l'acte se définit comme sans motif ou comme sans motif apparent, dans le roman, où les personnages ne sont plus des pantins falots mais des bobines complexes où s'accrochent nombre d'expériences, d'idées, d'intrigues¹⁶, l'acte apparaît au contraire comme tellement déterminé qu'il n'est plus explicable, ce que résume Gide dans

16 *Journal des Faux-Monnayeurs*, dans *Romans et récits*, éd. cit., t. II, p. 527 : « je tâche à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées autour de ces petites bobines vivantes que sont chacun de mes personnages ».

le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « les sources de nos moindres actes sont aussi multiples et retirées que les sources du Nil »¹⁷. Paradoxalement, c'est la réflexion sur l'excès de déterminations qui permet le retour d'une notion obsédante dans la sotie, et fondée alors sur l'absence de détermination, à savoir l'inconséquence.

Le roman se définit donc, à un premier niveau, par sa faculté à intégrer la perturbation massive de la chaîne causale propre à la sotie : à ce titre, il se constitue en *premier roman*, échappant à la syntaxe narrative classique ; mais en soumettant ces traits de la sotie à une esthétique de la vie, il les déplace et en fonde le sérieux. L'opération est apparemment réussie.

L'IMPOSSIBLE SORTIE DU JEU

En réalité, tous les effets de sotie présents dans *Les Faux-Monnayeurs* ne viennent pas se soumettre à cette théorie du roman. Et cela n'a rien d'étonnant : Gide, cherchant toujours à inscrire au sein de ses livres leur propre critique, exploite ici la force de déréalisation de la sotie pour renverser la théorie du roman que, simultanément, il élabore.

C'est précisément dans ces moments où le narrateur, réfléchissant sur sa pratique, formule la théorie de l'inconséquence vitale, que l'ironie est la plus forte. Car ces interventions s'affirment comme des « haltes » que l'on peut « passer » si c'est la narration – le plaisir du récit et l'imitation de la vie – qui intéresse le lecteur ; mais leur existence manifeste à elle seule un refus de s'en tenir à la tradition narrative et, même sous une nouvelle forme, mimétique, du roman : l'intervention d'auteur vient casser l'illusion référentielle ; la possibilité de supprimer le passage restitue le roman à l'espace de la virtualité, c'est-à-dire de l'art, par opposition à la vie ; et le souci de la *respiration du lecteur*, c'est-à-dire du rythme de l'œuvre d'art qui est autre chose que le rythme du récit, manifeste que le *roman* de Gide n'est ni celui d'Édouard ni celui même du narrateur, puisque, en faisant primer la structure de l'*œuvre* sur la structure d'intrigue, il se distancie de la position élaborée par les deux

¹⁷ *Ibid.*, p. 552.

instances narratives qui fait du roman rénové l'imitation du rythme même de la vie.

Plus fortement encore, ces haltes nous permettent de voir, au moins potentiellement, dans Édouard et le narrateur, des fous, de purs personnages de sotie. Car lorsque, concluant sa pause réflexive, le narrateur déclare :

S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés que la vie au lieu d'émousser, aiguise. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... Que faire de ces gens-là ? [...] Tant pis pour moi, désormais je me dois à eux. (p. 339)

On pourrait dire de ce discours ce que le narrateur lui-même dit de la réflexion d'Édouard, à Saas-Fée, sur le roman : « l'illogisme de ses propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder » (p. 314). Car se manifeste pleinement la contradiction entre une perspective créatrice centrée sur la fonction des épisodes (« inventer des histoires » ; « que faire de ces gens-là ») et une perspective réceptrice, passive (« laisser habiter le roman » ; « je me dois à eux »). L'énoncé, à la rigueur, est si contradictoire qu'il relève du saugrenu ; le narrateur apparaît alors comme un fou de sotie, ou un Don Quichotte, qui croit vraiment qu'on peut faire une histoire sans lui donner de fonction : un auteur qui se prend pour un lecteur.

Tout se passe en effet comme si la sotie rattrapait le roman, à mesure que celui-ci tente d'en sortir. L'illustration la plus claire en est l'évolution de Bernard qui, d'un rapport au monde fondé sur l'absence de détermination (ce que garantit la bâtardise), l'audace et le plaisir du jeu, bascule peu à peu dans une quête de la responsabilité, c'est-à-dire de la conséquence. La conséquence apparaît nécessaire, de l'être à l'acte (c'est le rêve de sonner toujours juste comme une vraie monnaie) et d'un acte à l'autre. Mais ce projet de cohérence est doublement, significativement mis en crise : d'une part, la conséquence de l'être à l'action est problématique tant que l'être ne se connaît pas ; discutant avec Édouard de ce problème, Bernard conclut à la nécessité d'une morale provisoire,

avant que, l'être se connaissant enfin, l'action puisse être conséquente : « – Et si je vis mal, en attendant d'avoir décidé comment vivre ? – Ceci même vous instruira. » (p. 340)

D'autre part, l'épisode de la nuit avec Sarah pose le problème de la conséquence des actions entre elles, dans la mesure où Bernard s'était juré un amour platonique pour Laura.

Il s'efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents de son histoire. Non ; c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre – livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, va continuer, n'est-ce pas, va reprendre. (p. 295)

168

Là encore, le narrateur en quête de récit naturel prend le relais du monologue de Bernard pour appeler à une poursuite de l'intrigue, selon un régime assez cohérent. Mais les signaux ironiques sont nombreux qui nous rappellent que la cohérence n'est qu'un artifice et que la vie de Bernard n'est qu'un fait livresque qui ne peut prendre la consistance du réel que par illusion, ou folie. La sotie rattrape ultimement Bernard quand, rompant le fil soyeux mais ténu de sa pensée, les souvenirs de la nuit d'amour remontent, « et non les souvenirs des instants de sa joie, mais de petits détails saugrenus, mesquins, où son amour propre s'accroche, et s'écorche et se mortifie » (p. 296). Désenchanté, le saugrenu de la sotie dans le roman ; mais il continue à le hanter, écorchant, rompant le fil de la narration. Bernard et le narrateur ont échoué ici, et en tirent la même conséquence : « désormais il ne sera plus si novice » (p. 296).

Au paradoxe d'Édouard à Saas-Fée (le roman est une épure et le roman est une touffe intégrant tout, c'est-à-dire que, dans *Les Faux-Monnayeurs*, rien ne relève du roman et tout relève du roman) s'ajoute alors le paradoxe du narrateur : dans *Les Faux-Monnayeurs*, tout est roman et tout est sotie, c'est-à-dire que le roman intègre la sotie en vue d'une reproduction de la vie et qu'en même temps la sotie avale le roman en en faisant un objet textuel et virtuel.

La sotie ne se résorbe donc pas dans le projet romanesque d'une narration aussi inconséquente que la vie : elle continue à hanter le roman

et à dénoncer tout sérieux illusoire. Le *premier roman* d'André Gide est alors à resituer dans une série d'au moins trois romans possibles¹⁸, évoqués dans *Les Faux-Monnayeurs*. D'un côté, le roman d'Édouard, qui ne sera jamais écrit, car l'habitent des exigences inconciliables : épure et touffe ; imiter la vie et mettre en scène la lutte de l'esprit et de la réalité. À l'autre extrémité se trouve le *deuxième roman* que le narrateur ne cesse d'imaginer : là, il ne sera plus si novice ; là, les personnages seront aiguisés, non émoussés par la vie ; là, le personnage, ayant acquis une connaissance claire de soi-même, pourra produire des actes qui ne sonnent pas faux. Entre-temps, le *premier roman* est imparfait, falot, contradictoire, intégrant mal la sotie.

On peut y lire un aveu de modestie, ou au contraire une définition de l'espace propre du *vrai roman*. Car il se pourrait bien, en ce temps de fausses monnaies, de fausses valeurs morales et littéraires, que le romanesque gidien ne se meuve à l'aise qu'au fond de l'impasse et qu'il se redéfinisse à travers le *ratage*, contraint d'y inventer sa propre voie et ses propres réponses.

CRÉER L'IMPASSE ET SORTIR DE L'IMPASSE : LE ROMANESQUE PAR LE RATAGE

Il est, dans le roman, une erreur d'aiguillage décisive d'un point de vue narratif et qui met en jeu, comme instrument et comme objet de la critique, la sotie. C'est la scène des retrouvailles manquées d'Édouard et Olivier, ce dernier étant allé chercher son oncle à la gare.

Dès l'ouverture du chapitre, cette scène est présentée comme un ratage, dont les conséquences pèseront sur tout le roman : « nous n'aurions à déplorer rien de ce qui arriva par la suite, si seulement la joie qu'Édouard et Olivier eurent à se retrouver eût été plus démonstrative » (p. 81). Une scène réussie de roman romanesque, pauvre dramatiquement sans doute mais moralement sulfureuse, profiterait des retrouvailles à la gare de l'oncle et du neveu pour renouer la double relation unissant les personnages, de maître à disciple, d'*éraste* à *éromène*. Il suffirait, comme

18 Il faudrait y ajouter le roman de Bernard qui suggère, face à l'idéologue Édouard, une version plus traditionnellement réaliste des *Faux-Monnayeurs*.

le suggère le narrateur, que les personnages disent ce qu'ils ressentent, manifestent avec transparence leur intériorité, pour qu'Olivier devienne le secrétaire d'Édouard, qu'il échappe à Passavant et au perversissement, qu'il ne fasse pas de tentative de suicide, etc. C'étaient deux cents pages de gagnées. Le narrateur ne manque pas d'incriminer ses personnages dont la timidité et la délicatesse les empêchent d'exprimer un amour naissant ; mais il faut aussi remarquer que le neveu et l'oncle se meuvent, en sortant de la gare, au sein de scénarios de sotie qui, bien que décalés ou non activés, viennent parasiter la scène de roman. Car l'insistance sur les « scrupules » qui « paralysaient » (p. 81) les deux protagonistes n'est pas sans évoquer Prométhée ankylosé par ses « chaînes, tenons, camisoles, parapets et autres scrupules ». Si les personnages ne peuvent pas se dire leurs sentiments, c'est qu'en réalité ils sont des Prométhée encore dans leurs chaînes. La sotie vient donc perturber, faire rater le trop beau scénario romanesque ; mais en retour, dans l'espace du roman où les personnages ne sont peut-être pas des êtres vivants mais tout de même plus que des pantins, la chaîne de l'intériorité ne se secoue plus aussi lestement.

Cette assimilation de la scène des retrouvailles au *Prométhée mal enchaîné* risquerait de paraître gratuite, si elle n'était confirmée par un grand nombre de détails. En premier lieu, la manière qu'a Édouard, tout absorbé dans ses pensées, de lâcher derrière lui le bulletin de consigne n'est pas sans rappeler le Miglionnaire laissant tomber son mouchoir. Certes, c'est sans y penser, et non *pour qu'un débonnaire le ramasse*. Mais ce geste rend virtuellement possible une série de scénarios, parmi lesquels hésitent les personnages : est-ce Olivier qui ramassera le papier ? « si c'était le bulletin de consigne – se disait Olivier [...] – il ne le jetterait pas ainsi » (p. 82). Ce ne sera donc pas Olivier qui jouera Coclès, mais Bernard, ainsi que le raconte le chapitre suivant. Seulement, encore une fois, le roman joue à se distinguer des scénarios de la sotie : « un adipeux normal n'aurait rien de plus pressé que de lui rapporter ce papier » (p. 85), se dit Bernard, qui décide aussitôt de récupérer plutôt la valise. Derrière l'adipeux normal, c'est le débonnaire des soties qui se laisse reconnaître ; Bernard, s'en distinguant, échappe au rôle de Coclès pour devenir, entre autres, une sorte de Zeus : de victime des péripéties, il se

donne en effet les moyens d'en être le maître, en découvrant toutes les faces de l'intrigue. En réalité, aucun scénario n'est exactement repris, et les personnages du roman passent allègrement d'un rôle de la sotie à l'autre, les entremêlent, les déplacent. Car si Bernard, ne rendant pas le billet, se différencie du pantin Coclès et se donne les moyens d'être un second Zeus, c'est pour mieux retomber dans un troisième rôle : mangeant à l'hôtel aux frais d'Édouard dont il a pris le portefeuille, il laisse « un émouvant pourboire au garçon », se rapprochant de Damoclès qui, dans la sotie, tout heureux de se débarrasser des cinq cents francs d'autrui, paie la note des trois convives, et laisse le reste en pourboire.

Ce jeu d'entremêlement et de décalage constant entre roman traditionnel, sotie et roman nouveau se poursuit dans la seconde scène du chapitre, où Édouard et Olivier, inmanquablement, prennent place au café, avec mention, inévitablement, de la présence d'un garçon. Nous retrouvons ici la structure combinatoire de la sotie, où les histoires se rencontrent et s'emmêlent, mais troublée par une double déficience : en l'absence de Bernard, resté en retrait avec le bulletin, il n'y a que deux hommes à table, quand Coclès rappelait que trois sont nécessaires au bon fonctionnement de l'échange ; quant au garçon, ordonnateur et observateur de la rencontre, il demeure indéterminé et inactif. Ainsi, là où les pantins lâchaient tout de go leur histoire, sauf Prométhée qui n'en avait pas, Édouard et Olivier demeurent à table sans arriver à échanger le moindre mot. À la fin, les personnages se séparent sans que rien ne se soit passé. Les retrouvailles (de la sotie et du roman) sont manquées.

Ainsi, les personnages se meuvent au milieu d'un magma de scénarios possibles, relevant du roman romanesque et de la sotie, qui s'entrecroisent, pour aboutir à un double ratage. Car à l'évidence, la sotie vient faire manquer la scène de retrouvailles, ce qui laisse le regret d'une histoire plus simple où les personnages se retrouveraient, diraient leur pensée, s'aimeraient.

Mais si les scénarios de sotie avaient été actualisés, l'histoire aurait aussi avancé bien plus vite : s'il est vrai que l'idée qu'Édouard se retourne et colle sans motif une gifle à Bernard ouvrirait le roman à l'espace du pur ludisme, une hypothèse plus acceptable conduirait

Bernard à se montrer débonnaire : les trois personnages se seraient alors retrouvés au café, si bien qu'avec quelque aide peut-être du garçon chacun aurait pu raconter son histoire, et l'oncle et le neveu renouer leurs relations. La perte principale aurait été pour Bernard, relégué au rang de comparse, et dès lors incapable de lancer sa propre histoire.

Mais ce double ratage est la condition d'un bien plus grand gain, qui ne s'évalue plus seulement en termes d'économie narrative.

172

Revenons au premier paradoxe d'Édouard : tout appartient en propre au roman, et rien ne lui appartient en propre. Dans cette scène, ce paradoxe est actualisé non pas au niveau du débat d'idées, mais dans la narration même, puisqu'une multitude de scénarios, ici de roman traditionnel et de sottise, sont présents, partiellement actualisés ou virtuels, sans qu'aucun, dans le même temps, ne soit repris par le *premier roman*. Le second paradoxe (tout est roman ; tout est sottise) voulait que les inconséquences du récit dans *Les Faux-Monnayeurs* relèvent à la fois d'une reproduction du rythme même de la vie et du pur domaine du jeu et de l'art ; or, ici, les scénarios qu'esquivent les personnages sont à la fois des scénarios narratifs – dans la vie, il y a toujours plusieurs voies possibles – et des scénarios renvoyant à un genre, c'est-à-dire au niveau esthétique. Les deux niveaux, contradictoires en apparence, coexistent.

Enfin, tous ces scénarios proposés étant esquivés, le roman se définit bien comme un genre ironique, c'est-à-dire apte à mentionner, à mettre en scène et à mettre en crise toutes les ornières et toutes les impostures narratives, morales et esthétiques. Le ratage des différents projets de récits manifeste ce temps où l'on « vit mal », entourés que nous sommes de fausses valeurs ou de vieilles valeurs mortes qui continuent cependant de circuler. Mais dans le même mouvement une positivité du roman apparaît : c'est que le roman continue à avancer en esquivant les voies connues ; quitte à faire un immense détour, il invente à chaque ligne sa ligne propre. Le *premier roman* est alors l'art de sortir toujours de l'impasse, sans jamais la résoudre ni dénier son existence. Il faut alors peut-être changer de modèle de référence :

le roman ne se pense plus autour de l'intrigue¹⁹, sa modernité étant proportionnelle à la plus ou moins grande perturbation qu'il fait subir au modèle classique *Vraisemblance = Fonction – Motivation* ; il se conçoit comme une écriture traçant envers et contre tout son chemin face à la projection d'un maximum d'obstacles, aussi bien narratifs, que moraux et esthétiques. Il n'y réussit certes pas constamment, mais il réinvente le roman en en faisant, c'est bien connu, l'aventure d'une écriture, mais aussi le seul espace où il est possible de s'affronter pleinement à l'arbitraire du récit, du langage, du monde.

19 G. Genette soulignait bien sûr qu'« il y a bien d'autres schémas fonctionnels possibles, et il y a aussi des fonctions esthétiques diffuses, dont le point d'application reste flottant et apparemment indéterminé. [...] L'étude de tels effets dépasse quelque peu les moyens actuels de l'analyse structurelle ; mais ce fait n'autorise pas à ignorer leur statut fonctionnel » (« Vraisemblance et motivation », art. cit., p. 19). Mais la fonction du roman gidien demeure alors étrange : c'est de *continuer à être*, malgré toutes les déterminations narratives, esthétiques ou morales qu'il mobilise contre lui.

BIBLIOGRAPHIE

MOYEN ÂGE

Édition de référence

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 44-154.

BLANC, Odile, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Remarques sur *songel/mensonge* », *Romania*, 101, 1980, p. 385-390.

–, « Overt and covert: amorous and interpretative strategies in the *Roman de la Rose* », *Romania*, 111, 1990, p. 443-444.

BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XV^e siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2008.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, « À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *–ment* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-58.

FRANKLIN-BROWN, M., « Critique and Complicity: Metapoetical reflections on the gendered figures of the body and texte in the *Roman de la Rose* », *Exemplaria*, 21, 2009, p. 129-159.

GALLY, Michèle, « Un art d'aimer en forme de roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 79-92.

HUOT, Sylvia, « The desire for knowledge and the knowledge of desire. Models of poetic composition in the *Roman de la Rose* », dans *Dreams of lovers and lies of poets. Poetry, knowledge and desire in the Roman de la Rose*, London, Legenda/Modern Humanities Research Association, 2010, p. 10-30 ; trad. en français dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

LUCKEN, Christopher, « Narcisse, Guillaume de Lorris et le miroir du roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 121-140.

PLANCHE, Alice, « La fleur noire. Sur un vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », *Romania*, 113, 1992-1995, p. 227-233.

POIRION, Daniel, « From Rhyme to Reason. Remarks on the Text of the *Roman de la Rose* », dans K. Brownlee et S. Huot (dir.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1992, p. 73-94.

POMEL, Fabienne, « Revêtir la lettre nue : l'allégorie sous le signe du désir et du manque », *Senefiance*, 47, « Le nu et le vêtu au Moyen Âge », 2001, p. 299-311.

192

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène, « L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

STRUBEL, Armand, *Semblance et senefiance. Étude sur le vocabulaire et les conceptions de l'allégorie au XI^e et au XIII^e siècles et sur sa présentation dans la critique moderne*, thèse de 3^e cycle sous la direction de D. Poirion, Paris IV, 1980.

–, « *Grant senefiance a* ». *Littérature et allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

WOLF-BONVIN, Romane, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*. Le Bel Inconnu. Amadas et Ydoine, Paris, Champion, 2008.

XVI^e SIÈCLE

Éditions de référence

SCÈVE, Maurice, *Délie object de plus haulte vertu*, éd. E. Parturier, Paris, STFM, 1916 [Réimpr. 1931 ; 1962 ; 1987]. Réimpression avec introduction et bibliographie de Cécile Alduy, STFM, 2001.

Autre édition citée

SCÈVE, Maurice, *Délie, object de plus haulte vertu*, éd. G. Defaux, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003, 2 tomes.

- ALDUY, Cécile, « Délie en mosaïque : “texte” des emblèmes et texte poétique, une “marqueterie mal jointe” ? », *Poétique*, 127, septembre 2001, p. 281-300.
- BALAVOINE, Claudie, « La mise en mot dans la *Délie* de Scève : plaidoyer pour une anabase », dans P. Aquilon, J. Chupeau et F. Weil (dir.), *L'Intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 73-85.
- BONNIER, Xavier, « Troubles du monde, émois du cœur : retour sur les dizains politiques dans *Délie* de Scève », *RHFL*, 111, 2011/1, p. 133-161.
- , « *Mes silentes clameurs* : métaphore et discours amoureux dans *Délie* de Maurice Scève », Paris, Champion, 2011.
- DEFAUX, Gérard, « L'idole, le poète et le voleur de feu : erreur et impiété dans *Délie* », *French Forum*, XVIII, 3, 1993, p. 261-295.
- DIEBOLD, Hélène, *Maurice Scève et la poésie de l'emblème*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.
- FENOALTEA, Doranne, « The Final Dizains of Scève's *Délie* and the *Dialogho d'Amore* of Sperone Speroni », *Studi francesi*, 59, 1976, p. 201-225.
- MÉLANÇON, Charlotte, « Les décimales de *Délie* », *Études françaises*, XI, 1975, p. 33-53.
- NASH, Jerry C., *Maurice Scève : Concordance de la Délie*, Chapel Hill, North Carolina, UNC Department of Romance Languages, 1976, 2 t.
- PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de sociologie, 6^e éd., 2008.
- SAULNIER, Verdun-Louis, *Le Prince de la Renaissance française, initiateur de la Pléiade*, Maurice Scève, Paris, Klincksieck, 1948-1949 (2 vol.), Reprint Genève, Slatkine, 1981.

XVII^e SIÈCLE

Édition de référence

- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Lettres de l'année 1671*, éd. R. Duchêne, préface de N. Freidel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012.

Autre édition

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Correspondance (1646-1696)*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 vol.

ADAM, Jean-Michel, « Les genres du discours épistolaire. De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 37-53.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « L'Énonciateur glosateur de ses mots : explicitation et interprétation », *Langue française*, n° 103, septembre 1994, p. 91-102.

BLANC, André, « La rhétorique de l'adieu dans les lettres à Mme de Grignan », dans R. Duchêne (dir.), *Mme de Sévigné (1626-1696). Provence, spectacles, « lanternes »*, Grignan, Association d'action culturelle des châteaux départementaux de la Drôme, 1998, p. 361-371.

BRAY, Bernard, « Quelques aspects du système épistolaire de Mme de Sévigné » [1969], repris dans *Épistoliers de l'Âge classique. L'art de la correspondance chez Mme de Sévigné, quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007.

BURY, Emmanuel, « Préface » aux *Lettres portugaises traduites en français*, éd. E. Bury, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Libretti », 2003.

GRASSI, Marie-Claire, *L'Art de la lettre au temps de La Nouvelle Héloïse et du romantisme*, Genève, Droz, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1994.

GROUPE μ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.

JAUBERT, Anna, *Étude stylistique de la correspondance entre Henriette*** et J.-J. Rousseau*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'interaction épistolaire », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 15-36.

LANDY-HOUILLOIN, Isabelle, « Une expression féminine de l'amour au XVII^e siècle : l'exemple de Mme de Sévigné », *L'Information littéraire*, XXXIV, 1982, p. 194-197.

–, « Mme de Sévigné : choix, mesure et démesure », dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 251-266.

- , « Le féminin vu par les hommes. L'exemple des *Treize lettres amoureuses* de Boursault », dans Chr. Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Champion, coll. « Varia », 1998.
- NIES, Fritz, *Les Lettres de Mme de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics* [1972], Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001.
- NØLKE, Henning, *Le Regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 1993.
- SCHAPIRA, Charlotte, *Les Stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999.
- VION, Robert, *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », [1992] 2000.

XVIII^e SIÈCLE

Édition de référence

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, livres I à VI, éd. J. Voisine, revue par J. Berchtold et Y. Séité, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Autres éditions

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vol.
- AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « Interrogation philosophique », 2010.
- BENREKASSA, Georges, « À propos d'un texte de Rousseau : lieu de l'écriture, place de l'idéologie », *Revue des sciences humaines*, 165, janvier-mars 1977, p. 75-83.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- , *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.
- CHAUVIER, Stéphane, *Dire « je »*. *Essai sur la subjectivité*, Paris, Vrin, 2001.

- FRANCKEL, Jean-Jacques, LEBAUD, Daniel, *Les Figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, Ophrys, coll. « HDL », 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *Rousseau ou l'Esprit de solitude*, Paris, Phébus, 1978.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire ; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, « Recherches sur la posture : Jean-Jacques Rousseau », *Littérature*, 126, juin 2002, p. 3-17.
- MERCIER, Roger, « Sur le sensualisme de Rousseau. Sensation et sentiment dans la première partie des *Confessions* », *Revue des Sciences humaines*, 161, 1976/1, p. 19-33.
- RABATEL, Alain, « Quand voir, c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Cahiers de narratologie*, 11, « Figures de la lecture et du lecteur », 2004, p. 1-13.
- RÉCANATI, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- SCHOSLER, Jorn, « La position sensualiste de Jean-Jacques Rousseau », *Revue romane*, 1978, XIII, 1, p. 63-87.
- STAROBINSKI, Jean, « Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion », dans *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 91-188.
- , *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

XIX^e SIÈCLE

Éditions de référence

- MUSSET, Alfred de, *Il ne faut jurer de rien*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.

- , *On ne badine pas avec l'amour*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2003.

LEDDA, Sylvain, « Musset et Molière », dans Martial Poirson (dir.), *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, « Recherche », 2012.

–, *Musset ou le Ravissement du proverbe*, Paris, PUF, 2013.

MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.

–, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2006.

–, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel-Louis-Nicolas, *Précis de dramatique, ou l'Art de composer et d'exécuter des pièces de théâtre*, Paris, Bachelier, 1830.

KLIEBENSTEIN, Georges, « Musset et la "fatalité comique" » (dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) », dans Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, PUR, coll. « Didact Français », 2012.

XX^e SIÈCLE

Édition de référence

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Autres éditions

GIDE, André, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, 1968, repris dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1969.

- , *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GOULET, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », dans *André Gide 8*, « Sur *Les Faux-Monnayeurs* », Minard, Revue des Lettres modernes, 1987.
- GRICE, Herbert Paul, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.
- GUILLAUME, Gustave, *Langage et science du langage*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/Nizet, 1964.
- JUDGE, Anne, « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans le contexte du récit écrit », dans S. Vogeeler, A. Borillo, C. Veters & M. Vuillaume (dir.), *Temps et discours*, Bibl. des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain, 1998, p. 215-236.
- PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1984.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Un romancier à la recherche de son temps : présent et choix narratifs dans les *Voyageurs de l'impériale* », *Le Français moderne*, 1, 2005, p. 40-58.
- WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages, note sur la métalepse narrative », *Poétique*, 130, 2002, p. 235-253.
- ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1985.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague	7

PREMIÈRE PARTIE GUILLAUME DE LORRIS

Quand « robe » rime avec « lobe » et « gobe » : enjeux du lexique des parures et semblances chez Guillaume de Lorris	
Fabienne Pomel	15

DEUXIÈME PARTIE SCÈVE

« En si douteuses lisses » : la poétique de l'entre-deux dans <i>Délie</i> de Scève	
Xavier Bonnier.....	41

TROISIÈME PARTIE MME DE SÉVIGNÉ

Les modulations des aveux de tendresse dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan	
Cécile Lignereux	55
Y a-t-il un « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » ?	
Laure Depretto.....	71

QUATRIÈME PARTIE

Présentation de soi : élaboration de l'éthos et processus perceptuels dans <i>Les Confessions</i> de Jean-Jacques Rousseau	
<i>Frédéric Calas</i>	89
Rousseau et la présentation de soi dans <i>Les Confessions</i> : une scénographie de la transparence	
Isabelle Chanteloube	105

CINQUIÈME PARTIE

MUSSET

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*
Esther Pinon 125

Musset et le proverbe. Écriture et structure
Sylvain Ledda 141

SIXIÈME PARTIE

GIDE

200 Sotie, ratage et réinvention du roman dans *Les Faux-monnayeurs*
d'André Gide
François Bompaire 157

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-Monnayeurs* :
dénégations romanesques et construction téléologique
Françoise Rullier-Theuret 175

Bibliographie 191