

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

L'AMBIGUÏTÉ NARRATIVE DANS
LES FAUX-MONNAYEURS: DÉNÉGATIONS ROMANESQUES
ET CONSTRUCTION TÉLÉOLOGIQUE

Françoise Rullier-Theuret
Université Paris-Sorbonne

L'hypothèse du déterminisme universel a gouverné la science du XIX^e siècle. Elle a été remise en cause par la physique moderne qui a substitué aux anciennes assurances des scientifiques le principe d'incertitude. Henri Poincaré soutient qu'aucun système n'est prédictible et Antoine-Auguste Cournot apporte une pensée nouvelle du hasard. Les travaux de ces deux savants ont intéressé le monde artistique du début du XX^e siècle. Par la manière de mettre au centre de son projet la notion de liberté, le roman de Gide s'inscrit naturellement dans cette crise de la conscience moderne et dans cette vision quasi baroque d'un monde contingent, puisqu'il s'efforce de faire croire à l'autonomie de ses personnages de papier, alors qu'ils sont dépourvus d'autre volonté que celle que l'auteur leur prête. Tel est le paradoxe de la narration, dont les effets sont portés par des procédés stylistiques que nous nous efforcerons de faire apparaître.

Le libre arbitre des personnages est une exigence esthétique pour Édouard, qui fonctionne en même temps comme une obligation narrative liée à la thématique du bâtard et de la rupture, de sorte que le texte s'efforce de nous faire croire que l'histoire et les personnages échappent au déterminisme auctorial. Cependant, même si la mise en avant systématique d'un avenir rempli de possibles peut apparaître en décalage par rapport au roman réaliste, il n'empêche que la construction de l'ensemble est très précise et reste traditionnelle : les effets sont arrangés, les fils sont tissés, toute surprise est préparée, bref, le roman est la mise en œuvre d'un *fatum*, auquel préside un auteur.

Tout se passe, à travers une communication parodique, comme si le narrateur gidien voulait donner à Édouard une contre-leçon. Ce narrateur joue ici un jeu très ambigu, car il y a une pensée de l'œuvre en tant que forme qui semble s'inscrire en faux contre l'orientation téléologique qui est celle de tout roman.

DÉNÉGATIONS ROMANESQUES

Comment l'auteur s'y prend-il pour faire croire à la contingence du monde romanesque, pour que l'avenir paraisse ouvert, donc libre entre des virtualités dont une seule se réalisera ?

176

L'impression d'opacité ontologique du futur est portée d'abord par le choix d'un positionnement énonciatif instable (on a un roman qui bascule des temps du passé, au présent narratif¹). Le roman oscille entre deux systèmes, il passe des temps du récit aux temps du discours, sans logique apparente. Cette sorte de présent et ces glissements d'un système des temps à un autre caractérisent l'écriture du roman moderne². Le positionnement du narrateur sur l'axe du temps n'est pas aussi cohérent que dans le roman traditionnel. La première page des *Faux-Monnayeurs* est écrite à l'imparfait et au passé simple, couple qui non seulement imprime d'emblée la griffe du genre, mais suggère une vision rétrospective sur les événements narrés. Quand la narration est conduite au passé, le narrateur se trouve *ipso facto* en position de transcendance, il donne l'impression de travailler sur une intrigue finie dont il organise les pièces depuis l'achevé et sa vision semble se rapprocher de l'omniscience. Le présent, qui s'installe dès la page 27³, au contraire, ne signale pas de décalage entre le temps de la narration

- 1 On ne confondra pas le « présent narratif » avec le présent de narration, voir F. Rullier-Theuret, « Un romancier à la recherche de son temps : présent et choix narratifs dans *Les Voyageurs de l'impériale* », *Le Français moderne*, n° 1, 2005, p. 40-58.
- 2 A. Judge, « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans le contexte du récit écrit », dans S. Vogeleer, A. Borillo, C. Veters & M. Vuillaume (dir.), *Temps et discours*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « Bibl. des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain », 1998, p. 215-236.
- 3 A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996. Notre édition de référence.

et le déroulement des événements. On a alors l'impression d'assister en direct à la souffrance de Profitendieu, à la page 29, on croit attendre avec le personnage les réactions de sa femme à la lecture de la lettre de Bernard : « Il la suit des yeux, tout le long de la lettre, ligne après ligne [...] il regarde sa femme. Que pense-t-elle ? ». Lorsque la narration se donne comme contemporaine des événements, le narrateur coïncide avec le point de vue du personnage pris dans les incertitudes de ce qui ne semble pas encore advenu, cela peut créer l'illusion d'une instantanéité où le hasard gouverne.

Il n'y a qu'au présent que l'avenir peut avoir l'air indéterminé. L'effet textuel est lié à la valeur aspectuelle du tiroir qui propose une saisie ouverte du procès, vu dans son accomplissement même, dans un moment antérieur à sa fin, mais laissant envisager un accomplissement en continuation. Le présent complexe de Gustave Guillaume rend bien compte de cette valeur potentielle, puisqu'il se construit dans une superposition glissante de deux chronotypes : le premier (α), prélevé sur le passé, sur du temps qui a effectivement existé et qui s'en va, le second (ω), prélevé sur le futur, sur du temps qui n'a pas encore existé effectivement et qui vient. Cette représentation linguistique n'est pas statique, le présent est « la conversion, continuellement renouvelée, du chronotype α en chronotype ω , le présent étant une image de l'opération par laquelle incessamment, une parcelle de futur se résout en parcelle de passé »⁴.

Ainsi, le présent, chaque fois qu'il intervient, projette les protagonistes dans un temps ouvert et non encore déterminé (l'incertitude du futur est ainsi mise en place, puisqu'aucun individu, même fictif, ne peut dire de quoi demain sera fait). La perplexité du lecteur qui n'est pas plus avancé se confond avec celle des personnages.

L'auto partit. Vincent fit quelques pas sur le quai, traversa la Seine [...].
Puis, lentement, il revint vers la demeure de Lilian. Laissons-le, tandis que le diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clef dans la serrure...

4 G. Guillaume, *Langage et science du langage*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/Nizet, 1964, p.199.

C'est l'heure où, dans une triste chambre d'hôtel, Laura, sa maîtresse d'hier, après avoir longtemps pleuré, longtemps gémi, va s'endormir. Sur le pont du navire qui le ramène en France, Édouard, à la première clarté de l'aube, relit la lettre qu'il a reçue d'elle, lettre plaintive et où elle appelle au secours. (p. 60)

L'intervention du narrateur en position de régie et s'adressant au lecteur à l'impératif (« laissons-le ») déclenche le passage au présent de l'énonciation alors même qu'on revient au récit, de sorte que le déplacement des repères temporels semble appelé par les réactions du narrateur à ce que vivent les protagonistes, ce qui est un moyen de se (nous) projeter dans l'histoire. On dirait que certains personnages (Lilian, par exemple) appellent les temps du passé, tandis que d'autres (comme Édouard) tissent une relation différente avec le lecteur au moyen du présent.

178

Quant à l'ignorance feinte du narrateur, qui prétend découvrir l'histoire en même temps qu'il la raconte, seul le présent peut l'entériner. Tout le chapitre 7 de la deuxième partie vise à produire cet effet d'irresponsabilité du narrateur : « Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit » (p. 215).

Le récit semble se construire selon une marche progressive, les épisodes semblent s'enchaîner par addition, selon des causes ou des hasards qui n'ont pas l'air de dépendre du créateur omniscient, mais des événements eux-mêmes.

Les déclarations explicites voire prolixes d'Édouard mettent en place un *ethos* narratif qui tire vers le baroque. Le romancier fictif, en effet, choisit de tourner le dos à son passé d'écrivain, le livre qu'il veut écrire ne ressemblera à rien (p. 338), ni à ce que les autres ont déjà fait, ni à ce qu'il a lui-même écrit (p. 182). Il compare ses livres précédents « à ces bassins des jardins publics, d'un contour précis, parfaits peut-être, mais où l'eau captive est sans vie » (p. 322). Il veut se lancer vers l'inconnu, il déclare écrire sans savoir où il va, « en des lacs que je me refuse à prévoir » (p. 322). Il se présente donc comme soumis à

l'improvisation, prétendant faire entrer sa vie au jour le jour dans son roman. C'est pourquoi il déclare que son livre ne peut pas avoir de plan : « Vous devriez comprendre qu'un plan, pour un livre de ce genre, est essentiellement inadmissible. Tout y serait faussé si j'y décidais rien par avance. J'attends que la réalité me le dicte » (p.185). Il s'agit de la *dispositio* rhétorique, de l'organisation des parties en fonction d'un état final visé (Édouard soutient que l'histoire est ouverte et qu'il n'en connaît pas la fin). Le mot *plan* porte des connotations négatives, il évoque quelque chose de scolaire, dans un contexte où les protagonistes sont des bons élèves en train de passer leur baccalauréat et surentraînés à la dissertation.

Il existe plusieurs manières de composer un roman et le romancier fictif oppose deux *ethè* (p. 322). Celui qu'on appelle « le bon romancier », « doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira », en face Édouard place « moi, qui laisse aller le mien à l'aventure ».

Ces déclarations réitérées suggèrent l'idée que tout roman n'est pas nécessairement écrit en fonction de sa fin (contrairement à celui de Gide que nous lisons). Le personnage d'Édouard permet d'évoquer une autre manière d'écrire qui, au lieu d'être téléologique, ressemble à celle des romanciers de l'âge baroque, ou à celle des feuilletonistes ou scénaristes de séries qui écrivent, sans canevas bien établi et dans l'ignorance de la fin, une fiction qui est publiée et livrée au public au fur et à mesure de l'écriture, alors que l'idée du dénouement n'est pas d'actualité. Cet *ethos* de l'écrivain est brillamment mis en scène dans *Saga* de Tonino Benacquista⁵. On pense aussi à Ponson du Terrail obligé par son éditeur de ressusciter Rocambole pour continuer la série.

Pour soutenir cette impression générale d'improvisation et pour construire la relation au possible, le narrateur propose des bifurcations narratives (autrement dit des mondes possibles, voir p. 81) qui n'ont pas été choisis :

Je ne puis point me consoler de la passade qui lui [Bernard] a fait prendre la place d'Olivier près d'Édouard. Les événements se sont mal arrangés.

5 T. Benacquista, *Saga* [1997], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.

C'est Olivier qu'aimait Édouard. Avec quel soin celui-ci ne l'eût-il pas mûri ? Avec quel amoureux respect ne l'eût-il pas guidé, soutenu, porté jusqu'à lui-même ? (p. 217)

Les idées d'Édouard ne reflètent pas la manière d'écrire de Gide, mais elles rappellent constamment au lecteur que le futur est incertain, impression qui est selon Raphaël Baroni⁶ le ressort de l'intérêt qu'on prend à la lecture d'un roman.

La gestion de l'information est ainsi construite (par une accumulation de focalisations internes) qu'elle donne très rarement de l'avance au lecteur sur les personnages. Nous ne lisons le journal d'Édouard que par-dessus l'épaule de Bernard, de sorte que nous avons le sentiment d'apprendre les choses après lui. La linéarité du langage fait que la narration est amenée à distribuer les informations les unes après les autres dans le temps, elle est donc éternellement condamnée à l'incomplétude provisoire. Il manque toujours des informations sur la suite des événements et le texte gidien s'efforce de faire sentir ce manque, par exemple, en posant des questions sur un avenir qu'on redoute et qu'on envisage comme une vertigineuse rencontre d'alternatives :

Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ? Chaque être agit selon sa loi, et celle d'Édouard le porte à expérimenter sans cesse. (p. 215)

Le roman commence sur une scène d'indiscrétion, Bernard fouille dans un tiroir secret et lit des lettres qui ne lui sont pas destinées, mais qui lui révèlent sa bâtardise. La première phrase ouvre le texte sur un rebondissement possible, même si la présentation en est parodique : « C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor » (p. 13). Le personnage pourrait être surpris et cette remarque met en place une incertitude sur l'issue de la séquence. L'incertitude qui est celle de Bernard devient *ipso facto* celle du lecteur.

Or, cet incipit est là pour rendre au protagoniste sa liberté qui apparaît comme la première conséquence de la bâtardise. Le geste de

6 R. Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

rupture initial le délivre de la « cellule » familiale (à tous les sens du terme, pour reprendre à Gide son jeu de mots, p. 115). Au moment où il décide de partir, l'avenir n'est plus écrit d'avance pour lui. Comment le romancier va-t-il rendre cette liberté visible ?

Il passe par la restitution du monologue intérieur de Bernard qui présente son propre avenir comme ouvert et qui se sent seul responsable de son choix : « L'aventure⁷ ! ce qui doit arriver. Tout le surprenant qui m'attend » (p. 62).

Le vol de la valise qui intervient peu après apparaît comme un acte immotivé, la seule justification que se donne Bernard, « Un adipeux normal n'aurait rien de plus pressé que de lui rapporter ce papier » (p. 85), n'en est pas une. À ce moment-là, il correspond exactement au protagoniste qu'Édouard désire mettre en scène (p. 324). On peut s'étonner que cet acte presque gratuit, décidé dans un présent ouvert à l'imprévu, soit rapporté aux temps du passé, ce qui marque cette séquence comme épisode romanesque.

Pour nous faire croire à la contingence du monde et au libre arbitre des personnages, l'auteur s'efforce de dessiner un futur ouvert. Mais il dispose d'assez peu de moyens stylistiques pour y parvenir, il n'utilise pas pleinement le jeu des temps et préfère investir la dimension polyphonique du roman, en passant par les discours théoriques d'un personnage de romancier qui n'est pas pour autant son porte-parole.

LA CONSTRUCTION TÉLÉOLOGIQUE

Les Faux-Monnayeurs ne s'écrit pas naïvement, contrairement à ce qu'on voudrait peut-être nous faire croire ; on y retrouve une maîtrise digne des grands romanciers réalistes.

Pendant que le héros prétend découvrir le monde et expérimenter sa liberté, il ne fait que dérouler les étapes du dessein de l'auteur. Pour Bernard, inscrit dans sa rupture, le lendemain est complètement hasardeux, il ignore son destin et ne connaît que des choix. Sa vie est

7 Bernard choisit justement le terme qu'Édouard emploie à propos de l'écriture (p. 322).

projetée vers un horizon caché à lui-même et au lecteur, vers un futur qui ne doit pas avoir l'air prémédité.

Et pourtant, le roman est écrit à l'envers et en fonction de la fin par un auteur qui organise son texte en fonction d'un dénouement, qui sélectionne les épisodes en proportion de leurs conséquences : si Bernard vole la valise d'Édouard, c'est parce que l'auteur veut qu'il devienne son secrétaire, retardant d'autant la conjonction attendue de l'oncle avec son neveu. On peut penser que le roman devient alors de la fausse monnaie.

Chaque élément est pris dans un réseau, autour de Rachel, par exemple, qui devient aveugle : Édouard s'étonne qu'elle ne pleure pas (p. 237), Armand déclare que sa sœur devient aveugle (p. 277), et c'est seulement à la fin qu'on apprend que « l'oculiste lui recommande de ne pas pleurer » (p. 359).

182

Les préparations narratives sont partout, la dimension téléologique apparaît à la relecture. L'*incipit* (Bernard répare la pendule) prépare l'*explicit* (Bernard retourne chez son faux père). La modalisation dans le discours indirect libre de Profitendieu qui présente les enfants Molinier fait attendre des drames : « Les enfants Molinier n'ont pas de mauvais instincts, sans doute » (p. 21). C'est ce qu'Édouard appelle « l'esprit de suite » (p. 324). Comme le romancier fictif, le narrateur gomme les détails qui n'auront pas de conséquence diégétique, il ne parle pas du vrai père de Bernard « que nous n'avons pas à connaître » (p. 32). Et s'il regarde longuement le père de Passavant sur son lit de mort que « nous ne devons plus revoir » (p. 49), c'est parce que nous devons revoir Gontran qui le veille et qui présente dans les dernières pages du roman pour Boris une alternative possible à la confrérie des hommes forts. Ce qui paraît détail inutile dans le roman est le plus souvent utile dans l'économie de l'écriture.

Paul Ricœur⁸ et Gérard Genette⁹ ont souligné cette double postulation du roman entre l'impression de liberté qui accompagne l'orientation vers le futur et l'impression de nécessité liée à une construction qui

8 P. Ricœur, *Temps et récit, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

9 G. Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

se fait en fonction de la fin. On parle alors de causalité régressive ou de détermination rétrograde, car ce qui vient après dans l'ordre du roman est la seule et vraie cause des explications ou des détails qui ont été mentionnés avant. Ainsi le suicide de Boris est-il soigneusement préparé, de la même manière que le suicide de Claude dans *L'Œuvre* de Zola. Claude se suicide en se pendant à la grande échelle roulante qu'il y a dans son atelier, échelle, précise le romancier, qui fut sa seule dépense lors de son installation (ce détail n'est rapporté que parce qu'il sert la suite de l'histoire). L'échelle est mentionnée treize fois, elle est installée dans l'atelier et surtout installée dans le texte comme un accessoire de scène destiné à servir au cours de la représentation, avant la phrase fatidique : « Claude s'était pendu à la grande échelle en face de son œuvre manquée. Il avait simplement pris une des cordes qui tenaient le châssis au mur et il était monté sur la plate-forme [...] »¹⁰.

De la même manière, Gide organise le suicide de Boris. On remarque que c'est juste après avoir exposé son intention de mettre fin à ses jours que La Pérouse apprend à Édouard l'existence de son petit-fils (p. 121), de sorte que dans l'esprit du lecteur, l'enfant est lié par une connexion synecdochique à l'idée de mort violente. Le roman fournit ensuite l'arme nécessaire, on apprend que le pistolet est chargé (p. 243), que La Pérouse ne veut pas s'en séparer (p. 246), on le retrouve quand Édouard le remarque sur la table de nuit (p. 344). Une remarque de Ghéridanisol montre qu'il en connaît l'existence (p. 368) et ce retour sur le même objet déclenche une attente chez le lecteur : qui va utiliser le pistolet ? Y aura-t-il « un grand massacre d'élèves » (p. 342) ? Enfin le narrateur revient sur l'objet de manière encore plus explicite : « Non, Ghéridanisol ne chargerait pas le pistolet. Il n'était plus besoin. La cartouche que La Pérouse y avait mise un jour, La Pérouse ne l'avait pas enlevée » (p. 369). La remarque paraît d'autant plus vraie au lecteur que ce détail, il le connaît déjà. Le suicide de Boris paraît vraisemblable après une préparation aussi poussée qui fait apparaître l'orientation du texte vers sa fin, la lecture est un parcours parfaitement balisé. Si l'on revient si souvent sur le pistolet de La Pérouse, c'est pour que Boris

10 É. Zola, *L'Œuvre*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1985, p. 422.

puisse se suicider, c'est parce que l'auteur veut que Boris se suicide, l'acte est motivé par l'écriture et pas du tout par le hasard ou la vilénie de Ghéridanisol. Toutes ces amorces font que le lecteur est en avance sur le personnage, elles lui permettent d'anticiper la catastrophe dont il espère qu'elle ne se produira pas. Cette chronique d'une mort annoncée ressemble au destin, mais c'est le contraire du destin puisqu'il s'agit d'une construction narrative, où le pistolet n'est pas une cause mais un moyen qui permet de faire arriver le drame.

L'auteur regarde au-delà des événements et des projets de ses personnages, il compose en fonction du tout de son œuvre, au nom d'un principe d'achèvement qui préexiste à l'écriture. Mais à force d'enchaînements trop bien amenés, le roman s'expose à laisser voir le côté prémédité de l'histoire. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, on voit plusieurs fois l'auteur renouer des fils narratifs qui tendent vers la discontinuité. Le travail de composition est manifeste, particulièrement dans les dysfonctionnements de certains dialogues qui s'éloignent un peu trop des maximes conversationnelles.

En effet, les dialogues dans le roman sont un lieu privilégié où s'échangent les informations. Cependant, toute parole de personnage s'adresse dans le roman à un interlocuteur et cherche à donner l'impression d'une conversation qui n'est pas destinée au lecteur. Les personnages discutent entre eux comme si personne ne les écoutait, même si c'est toujours le lecteur qui est visé à travers ce trucage énonciatif (qu'on appelle double énonciation). Il s'agit d'informer le lecteur sans jamais avoir l'air de s'adresser à lui. Les règles de Grice supposent une efficacité maximale dans l'échange d'information¹¹. Or, le roman réaliste nous présente des conversations plus ou moins fondées sur l'imitation du monde ordinaire. Mais les besoins de l'information ne coïncident pas nécessairement avec les règles de la conversation et alors le faire vrai et le faire savoir ne sont plus en équilibre. Dans le roman de Gide, la distribution des informations par le truchement du dialogue est souvent maladroite, « je ne sais pas pourquoi je te le raconte », dit Olivier (p. 41) et Bernard écoute sans grand intérêt

11 H.P. Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.

les histoires qui ne le concernent pas, il produit des encouragements conversationnels « non tant par désir de savoir que pour marquer son intérêt » (p. 37).

Le dialogue entre Laura et Édouard (p. 105-107), le jour du mariage de celle-ci avec Douvier, est l'exemple le plus frappant d'une conversation artificielle où l'on reconnaît la main de l'auteur ; on voit que c'est le romancier qui fait parler ses personnages, « mauvais romancier » si l'on se rapporte au jugement de Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*¹². Au lieu de parler des choses actuelles ou de leurs amours, ils dissertent d'un sujet indifférent qui permet à l'auteur de faire entrer le nom de Strouvilhou dans le texte. Mais cette introduction se fait au détriment de la maxime de pertinence (« parlez à propos ») et de la maxime de quantité (qui interdit les contributions qui n'apprennent rien aux interlocuteurs). Or, cette discussion, si elle trace pour le lecteur un premier portrait de Strouvilhou, ne tient pas compte de la double destination des paroles dans le roman, elle n'apprend rien, ni à Laura ni à Édouard, sur Strouvilhou, ils ne font que redire ce qu'ils savent déjà l'un et l'autre et aboutissent à un constat d'échec informatif : « Il est parti sans nous payer ; et depuis on ne l'a jamais revu. – Curieux de savoir ce qu'il a pu devenir ». De plus, le sujet est déplacé dans la situation émotive des deux personnages, même s'il est présenté comme un moyen de détourner Laura de l'attendrissement, de sorte que Strouvilhou, au lieu d'apparaître de manière naturelle, semble sortir du chapeau du narrateur par un tour de passe-passe.

Aucun détail ne se soustrait à la structure sémiotique du récit. Par la suite, lorsqu'Édouard retrouve le même nom sur le registre des voyageurs à Saas-Fée (p. 191), la coïncidence paraît un peu forcée. Qu'ensuite Sophroniska lui abandonne le talisman de Boris (p. 205) ne paraît pas non plus entrer en cohérence avec le caractère du personnage. On ne peut qu'y reconnaître un phénomène de causalité régressive, puisque le talisman doit revenir à Boris par les mains de Ghéridanisol.

12 A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, dans *Romans et récits*, éd. P. Masson, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2009, p. 552 : « Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler ».

La dimension téléologique permet d'amener les rebondissements avec le consentement du lecteur (qui croit à la vérité de l'histoire dans la mesure où il s'attend aux enchaînements) et de rester dans un mode vraisemblable. C'est pourtant autour de l'illusion réaliste que le roman met en place avec tant de soin que l'écriture gidienne se démarque de l'esthétique traditionnelle.

LA MODERNITÉ PARODIQUE

186

Le narrateur, secondé par La Pérouse, Édouard et Strouvillou, exhibe les procédés de fabrication de la fiction, il met en place une pensée de l'œuvre en tant que forme qui semble s'inscrire en faux contre l'orientation téléologique. En effet, Gide, mettant en avant l'aventure de l'écriture, invalide tous les moyens réalistes que son roman utilise.

Le positionnement du narrateur dans le roman tourne à un jeu pirandellien d'ambiguïtés. Le narrateur disparaît presque complètement dans la troisième partie qui est la plus nettement téléologique. Dans la première partie, il se présente comme homodiégétique, il n'est pas l'inventeur des événements mais l'observateur des personnages, témoin extérieur à l'histoire dans laquelle il n'a pas de rôle à jouer, sans pour autant être extérieur à l'univers fictif, il parle de « son » monde sans recourir à aucune marque de fictionnalité. Responsable du texte sans avoir rien inventé, se livrant à un travail de présentation, non de création, il apparaît en position de régie organisatrice du texte et de guide attentionné du lecteur à travers des formules qui semblent venir du roman feuilleton (comme on en trouve chez Paul Féval ou Alexandre Dumas) : « suivons-le » (p. 43), « laissons-le » (p. 60), « il est temps de retrouver Bernard » (p. 60), « C'était le cahier dans lequel Édouard avait serré la triste lettre de Laura. Nous en connaissons déjà les premières pages ; voici ce qui suivait » (p. 88), « Comme leur conversation continua d'être très spirituelle, il est inutile que je la rapporte ici » (p. 147). Les personnages sont affublés d'un narrateur qui les juge sévèrement (p. 142). Ce narrateur emploie volontiers une première personne du pluriel qui associe le lecteur à sa vision du monde, mais

il n'hésite pas devant la première personne du singulier qui le désigne directement : « je le contemple longuement » (p. 49).

Les nombreuses métalepses¹³ par lesquelles le narrateur se désigne dans le roman font pénétrer le lecteur dans les coulisses de l'écriture, soulignent non la liberté des protagonistes mais celle de l'écrivain.

Le narrateur homodiégétique de la première partie prétend perdre le contrôle de ses personnages et multiplie les aveux d'ignorance, plus ou moins teintés d'ironie, bref, il surjoue : « J'aurais été bien curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter » (p. 32), « Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus » (p. 43). La métalepse est une figure de style et, comme telle, elle n'est pas faite pour être prise au premier degré, il s'agit seulement d'un jeu avec les prérogatives auctoriales. On n'imagine pas un lecteur assez naïf pour croire une seconde à l'existence de ce narrateur débordé et à la traîne de ses personnages. Tout le monde sait que l'auteur écrit ce qu'il veut dans son roman et dispose de tout à sa guise. Ses dénégations, ses « je n'invente rien » auxquels personne ne croit ne sont pas là pour qu'on les prenne au sérieux, au contraire. Ce faisant, Gide va contre le contrat de lecture romanesque qui joue sur la suspension volontaire d'incrédulité. Le narrateur en fait trop, on ne peut jamais l'oublier, du coup le lecteur est sensible au fait qu'il est en train de lire un roman.

Dans la deuxième partie et principalement dans le chapitre 7, il y a une mutation complète du narrateur qui prétend avoir tout écrit, tout inventé et qui s'attribue la paternité du livre, il se montre en train de construire un roman et de choisir ses personnages : « S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés » (p. 218). Il cesse alors d'être homodiégétique et, usurpant la place de l'auteur, il rend saillants les procédés par lesquels une histoire s'échafaude. Les questions qu'il se pose : « Laura, Douvier, La Pérouse, Azaïs... que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais

13 G. Genette, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 ; F. Wagner, « Glissements et déphasages, note sur la métalepse narrative », *Poétique*, 130, 2002, p. 235-253 ; J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.) *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.

point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux » (p. 218) sont très proches du travail sur les personnages tel que le conçoit Gide qui note dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Profitendieu est à redessiner complètement. Je ne le connaissais pas suffisamment quand il s'est lancé dans mon livre. Il est beaucoup plus intéressant que je ne le savais »¹⁴. À l'attitude passive du narrateur fictif soumis à ses personnages, Gide oppose une réappropriation de sa créature romanesque, le mot *redessiner* suppose que le texte doit être revu, donc contrôlé par l'auteur. Le personnage est toujours conçu comme un produit du travail du texte.

188

Gide poursuit le processus de dénudation au-delà de la mise en scène du narrateur en s'appuyant sur les considérations métanarratives des personnages fictifs eux-mêmes, ainsi La Pérouse nous dit-il ce qu'il faut penser de la liberté du personnage. Quant à la dimension téléologique très visible dans la troisième partie, elle se voit dénoncée par Édouard et théorisée par Strouvillou.

Les commentaires de La Pérouse visent à nous faire comprendre que la liberté n'est qu'une illusion :

Si je ne me suis pas tué, c'est que je n'étais pas libre. [...] Quelque chose de complètement étranger à ma volonté, de plus fort que ma volonté me retenait. [...] Imaginez une marionnette qui voudrait quitter la scène avant la fin de la pièce... Halte là ! On a encore besoin de vous pour le finale. Ah ! vous croyiez que vous pouviez partir quand vous vouliez !... J'ai compris que ce que nous appelons notre volonté, ce sont les fils qui font marcher la marionnette [...]. (p. 244)

Cette représentation théâtralisée du moi-marionnette semble l'allégorie du personnage de roman. Il suffit de gommer l'interprétation religieuse de La Pérouse et de remplacer Dieu par l'auteur omniscient pour avoir une image de la création romanesque.

Édouard également y va de son commentaire qui met en cause le genre et casse l'adhésion du lecteur à l'histoire qu'il est en train de lire.

14 A.Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, éd. cit., p. 553.

Il n'a pas écrit la scène du vol du livre sur le moment (elle intervient en analepse, c'est-à-dire après coup, une réparation ou une tricherie) parce qu'il sent bien que, dans l'écriture, la hiérarchie entre le détail et l'essentiel ne fonctionne pas comme dans la vie, il n'est pas loin de l'explicitation de la causalité inverse : « il ne me paraissait pas encore que ce que je vais raconter pût avoir une suite, ni comme l'on dit : tirer à conséquence » (p. 89). Il rappelle discrètement au lecteur, encore une fois ramené aux procédés de composition du roman réaliste, que c'est l'orientation téléologique du discours racontant qui donne forme, sens et direction à l'événement.

Enfin, et c'est sans doute le plus significatif, Strouvilhou (le maître de la fausse monnaie) développe devant Passavant une version burlesque de la causalité inverse :

J'aime à retourner les problèmes ; que voulez-vous, j'ai l'esprit ainsi fait qu'ils y tiennent en meilleur équilibre, la tête en bas. Et si je ne puis supporter la pensée d'un Christ se sacrifiant pour le salut ingrat de tous ces gens affreux que je coudoie, je trouve quelque satisfaction, et même une sorte de sérénité, à imaginer cette tourbe pourrissant pour produire un Christ... (p. 317)

Le voilà très près de ce que note Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « C'est à l'envers que se développe, assez bizarrement, mon roman »¹⁵.

La position gidienne, entre le sérieux et la parodie, nous paraît aussi indécidable que les perspectives et les espaces paradoxaux dans les dessins de Escher. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'ambiguïté narrative est totale, du fait que la dénégation est portée en grande partie par les personnages et que la subversion du genre vient de l'intérieur.

Ce narrateur qui en fait trop, faut-il le considérer comme une caricature du narrateur réaliste ?

Comment croire à la liberté des personnages quand ceux-ci, de l'intérieur, affirment que le libre arbitre ne les habite pas ?

15 A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, éd. cit., p. 542.

La dimension téléologique n'est-elle pas trop visible (d'autant plus qu'elle est soulignée par La Pérouse, Édouard et Strouvilhou) ? La façon dont le suicide de Boris est amené ne doit-elle pas être considérée comme une contrefaçon ?

Avons-nous lu un roman réaliste ? Oui. Avons-nous lu un roman parodique et critique ? Oui, même si ces deux formes sont exclusives l'une de l'autre.

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 », *RHFLF*, 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