

Anouch Bourmayan et Odile Leclercq (dir.)



Villon

Marguerite de Navarre

Boileau

Casanova

Sand

Genet

*Villon, Marguerite de Navarre,
Boileau, Casanova, Sand, Genet*

FRANÇOIS VILLON,
TESTAMENT

Géraldine Veyseyre

Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon

Isabelle Fabre

« Parler de contemplation » : le lexique
de la dévotion dans le *Testament* de Villon

MARGUERITE DE NAVARRE,
L'HEPTAMÉRON

Agnès Steuckardt

La transition entre récit et dialogue
dans *L'Heptaméron*

NICOLAS BOILEAU,
SATIRES

Éric Tourrette

La réticence dans les *Satires* de Boileau

Thibaud Mettraux

Rendre *raison* des épithètes de Boileau :
procès et redynamisation satirique

CASANOVA,
HISTOIRE DE MA VIE

Clara de Courson

Parler sous les plombs. Représentations
carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie*

Isabelle Chanteloube

Autoportrait de l'écrivain en surplomb :
la réécriture d'une aventure
dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova

GEORGE SAND,
MAUPRAT

Florence Pellegrini

Énonciation, idéologie, autorité :
effets de voix dans *Mauprat*

JEAN GENET,
LE BALCON

Mairéad Hanrahan

Style et stylisation dans *Le Balcon* de Genet

ISBN de ce PDF tiré à part : 979-10-231-3131-4

Casanova – Histoire de ma vie · Autoportrait de l'écrivain en surplomb · Isabelle Chanteloube

STYLES, GENRES, AUTEURS 20

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0695-4
© Sorbonne Université Presses, 2021

versions numériques PDF
© Sorbonne Université Presses, 2023

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac/Paris)

SUP

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Anouch Bourmayan & Odile Leclercq (dir.)

Villon,
Marguerite de Navarre,
Boileau, Casanova,
Sand, Genet

Casanova
Histoire de ma vie

AUTO PORTRAIT DE L'ÉCRIVAIN EN SURPLOMB :
LA RÉÉCRITURE D'UNE AVENTURE DANS L'HISTOIRE
DE MA VIE DE CASANOVA

Isabelle Chanteloube

La paratopie, c'est-à-dire, selon Dominique Maingueneau¹, l'appartenance problématique de l'écrivain au champ littéraire et à la société, dont se nourrit l'énonciation et que celle-ci se charge de valider en retour, est un trait pour ainsi dire généalogique, chez Giacomo Casanova. Comme l'indique l'*incipit* de l'*Histoire de ma vie*, son père, issu d'une lignée d'aventuriers errant de ville en ville au gré d'infractions et de catastrophes diverses, est devenu comédien par amour, avant, « par inconstance »², de séduire et d'enlever sa mère, qui deviendra elle aussi comédienne, à Venise et dans toute l'Europe. Casanova se vouera lui-même à une existence d'aventurier, traversant tous les milieux et tous les pays, bénéficiaire de l'attention et des largesses des Grands quand ses frasques et opérations douteuses ne feront pas de lui leur victime. Si cette existence lui confère un statut d'observateur privilégié de son époque, elle ne lui garantit pas l'accès à la République des Lettres, et ses incursions répétées dans le domaine littéraire, des contributions à des livrets d'opéra, au roman, en passant par les traductions, opuscules historiques et politiques, ne font pas de cet érudit touche-à-tout et talentueux un écrivain ni un philosophe reconnu. C'est le genre autobiographique qui va lui permettre d'exercer pleinement l'autorité énonciative nécessaire à la fonction d'écrivain. Cadre opportun pour mettre en mots ses innombrables expériences et les rencontres extraordinaires qui ont jalonné sa vie, l'autobiographie nécessite, tout autant que le théâtre et

- 1 Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- 2 Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, t. 1, chap. 1, p. 23 (notre édition de référence).

le roman, la création d'un dispositif énonciatif solide pour qui souhaite proposer plus qu'un simple témoignage vécu, plus qu'une fastidieuse litanie de faits véridiques. Autrement dit, le caractère exceptionnel des « aventures » ne suffit pas, même s'il déclenche le travail et suscite curiosité et intérêt chez le lecteur potentiel. Les chapitres XIII à XVI du tome III de l'*Histoire de ma vie*, consacrés au récit de l'incarcération de l'auteur sous les Plombs et à sa rocambolesque évasion, nous placent au cœur de cette problématique. Cette héroïque entreprise de libération, par sa rareté et son audace, illustre parfaitement la paratopie du *personnage* de ce récit assigné à une localité paradoxale, un lieu-frontière, les combles du palais des doges à Venise ; elle ne constitue pas pour autant en elle-même un programme d'écriture. Il ne suffit pas d'être délinquant pour devenir François Villon, et Esmeralda n'est pas l'auteur de *Notre-Dame de Paris*. C'est l'écrivain qui, en exploitant les codes du genre investi et en s'en démarquant, fabrique l'espace propice au déploiement de son récit.

LE GENRE AUTOBIOGRAPHIQUE

Reclus au château de Dux, en Bohême, de 1785 à 1798, après s'être enivré de tous les plaisirs de la société la plus brillante, l'aventurier déchu découvre celui de les revivre par l'écriture. Pour comprendre la démarche de Casanova et délimiter l'objet de notre étude, il est utile de rappeler les caractéristiques de ce genre naissant qu'est l'autobiographie à la fin du XVIII^e siècle.

On l'oppose aux *mémoires*, où l'auteur, écrivant à la première personne et suivant l'ordre chronologique des événements vécus, se comporte avant tout comme un témoin : le mémorialiste tient bien un discours personnel, mais il met l'accent sur l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient, quand, dans l'autobiographie, l'objet du discours est l'individu lui-même³. Le profil type de l'auteur de mémoires vrais ou supposés tels que Casanova a pu les connaître en 1788 est le plus souvent « un grand personnage, que l'illustration

3 Voir Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* [1971], Paris, Armand Colin, coll. « Coursus littérature », 1998, p. 14.

de son nom destine à jouer un rôle politique ou militaire⁴ ». Le duc de Saint-Simon, témoin minutieux des grandeurs et des petitesse de ses contemporains à la Cour de Louis XIV et désireux d'influer sur la politique du Régent, est ainsi qualifié pour entreprendre une tâche de mémorialiste. Casanova, roturier, aventurier, charlatan, même de luxe, n'est pas le candidat idéal, encore que ses talents, son audace, le hasard l'aient mis souvent en relation avec les personnages placés au sommet de l'État, ou rendu témoin d'événements historiques. Allant voir l'abbé de Bernis à son arrivée à Paris de retour de Venise, il assiste indirectement à la tentative d'assassinat de Louis XV par Damiens (p. 1311-1313). L'autobiographie religieuse, qui s'inscrit dans la tradition des *Confessions* de saint Augustin, et à laquelle les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau doivent beaucoup, se développe en France à partir du xvii^e siècle. Elle n'est pas tournée vers les mirages du siècle, mais vers l'évolution spirituelle et la vie intérieure de leur auteur. Autant dire que Casanova n'en est pas l'héritier direct. Encore que dans les chapitres XIII à XVI, la religion occupe une place importante dans les pensées qui agitent le prisonnier en quête de réponses sur son destin. C'est paradoxalement le roman qui joue un rôle capital dans l'éclosion du genre autobiographique tel qu'il se définit à partir de Rousseau (« récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa propre existence et la genèse de sa personnalité⁵ »). Filiation paradoxale, quand on sait que l'inventeur de l'autobiographie moderne, selon Ph. Lejeune, rejette la fiction (hormis si, utile, édifiante, elle porte les hommes à la vertu : c'est *La Nouvelle Héloïse*), et qu'il a fait du discours vrai son cheval de bataille. En effet, le roman-mémoires est devenu, à partir de 1730, la forme majeure de la fiction pendant près d'un demi-siècle. Roman à la première personne des « hommes sans nom⁶ » (ou des femmes), il témoigne de l'intérêt grandissant pour la

4 René Démoris, « Mémoires et mémorialistes, Rousseau et Casanova », dans Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne (dir.), *Casanova-Rousseau : lectures croisées*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 157.

5 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996, p. 14.

6 R. Démoris, « Mémoires et mémorialistes, Rousseau et Casanova », art. cit., p. 157.

vie personnelle des gens ordinaires, auxquels le lecteur peut s'identifier. L'abbé Prévost, avec les *Mémoires d'un homme de qualité* (publiées à partir de 1728), Marivaux avec *La Vie de Marianne* (1731-1742) et *Le Paysan parvenu* (1733-1734), ou, dans le registre libertin, Crébillon fils avec *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736) ou Charles Pinot Duclos avec *Les Confessions du Comte de **** (1741) – dont Rousseau dit, au livre VII des *Confessions*, que la lecture lui fut recommandée – ont accoutumé le lecteur à suivre de l'intérieur d'une conscience les tribulations de simples mortels. Casanova, que la fiction ne rebute pas, et qui ne se soucie pas de la moralité des histoires qu'il raconte pourvu qu'elles soient intéressantes, vraies, et surtout, qu'elles renouvellent le plaisir qu'il a éprouvé à les vivre⁷, ne renierait pas cette filiation ; ses mémoires, remplis d'intrigues amoureuses, scabreuses, ont tout du roman libertin, à ceci près que sa mémoire, dit-il, lui « en démontre la réalité » (p. 1328). C'est évidemment par le « pacte autobiographique » que Rousseau trace un nouveau chemin, en revendiquant une sincérité absolue qui, alliée à l'amour de soi, qualité pleinement assumée par le philosophe, conduit à l'exploration systématique, et parfois impudique, des profondeurs du « moi ». Il n'emprunte pas par hasard son titre à saint Augustin : il adopte, dès le préambule de son ouvrage, une attitude de pénitent qu'il reproduit ensuite avec plus ou moins de solennité à chacun de ses aveux⁸. Casanova se pose ouvertement en continuateur critique de Rousseau dès la rédaction, à Dux, de l'*Histoire de ma fuite*, premier état du texte correspondant aux quatre chapitres que nous étudions. Non seulement parce que, dans l'Avant-propos de ce texte publié en 1787, Rousseau est déjà le sujet de sa première phrase (« J.J. Rousseau, fameux relaps, écrivain très éloquent, philosophe visionnaire [...] », p. 1353), mais parce que ce préambule est un véritable pacte autobiographique (« je déclare que je n'ai rien écrit que dans la maxime de ne dire que la pure

7 Voir la Préface de 1791, où il écorche avec humour les censeurs indignés par la complaisance qu'il met à raconter ses frasques de jeunesse (p. 1328-1329). De la Préface de *La Nouvelle Héloïse*, Casanova tire l'idée que les mises en garde morales sont de peu d'effets quand un livre dépeint les égarements du cœur.

8 *Les Aveux* est le titre donné par Frédéric Boyer à sa traduction des *Confessions* de saint Augustin, Paris, P.O.L, 2007.

vérité, dont j'aurais cru frustrer les lecteurs, si j'eusse omis la moindre des choses qui ont rapport à mon sujet », p. 1357), et qu'il y discute déjà de l'emploi du mot *confession* comme titre à donner à son ouvrage : « je sens en moi-même le repentir, et l'humiliation ; et c'est tout ce qu'il faut pour qu'une *confession* soit parfaite ; mais ne vous attendez pas à me trouver méprisable : une *confession* sincère ne peut rendre méprisable que celui qui l'est effectivement et celui qui l'est est bien fou, s'il la fait en public, dont tout homme sage doit aspirer à l'estime » (p. 1354⁹). Toutes les préfaces à l'*Histoire de ma vie*, celles de 1791, de 1794, et la définitive, de 1797, scellent un semblable contrat de lecture avec le public, et récuse, sinon la notion de *confessions*, qu'il aimerait reprendre à son compte, du moins l'usage dévoyé qu'en a fait Rousseau :

[1791] c'est au contraire une vraie satire que je me fais, malgré qu'il n'y trouvera pas le caractère de la *confession*. (p. 1324)

[1797] Par cette raison j'espère, cher lecteur, que bien loin de trouver dans mon histoire le caractère de l'impudente jactance, vous y trouverez celui qui convient à une *confession* générale, quoique dans le style de mes narrations vous ne trouverez pas l'air d'un pénitent, ni la contrainte de quelqu'un qui rougit rendant compte de ses fredaines. Ce sont des folies de jeunesse. Vous verrez que j'en ris, et si vous êtes bon, vous en rirez avec moi. (p. 6)

Plus rousseauiste que Rousseau lui-même, il plaide en faveur d'une confession authentique, sans concession à l'orgueil, à l'indiscrète exhibition de ses sentiments. Plus paradoxalement encore, une confession sans regrets ni remords. Le pénitent veut bien tout dire, mais se dispense de contrition, de repentance. C'est honnête : il n'éprouve pas de repentir :

Ou mon histoire ne verra jamais le jour, ou ce sera une vraie *confession*. Elle fera rougir les lecteurs qui n'auront jamais rougi de leur vie, car elle sera un miroir dans lequel de temps en temps ils se verront, et quelques-

9 Nous soulignons à chaque citation.

uns jetteront mon livre par la fenêtre ; mais ils ne diront rien à personne, et on me lira [...]. Elle ne portera pas le titre de *confession*, car depuis qu'il a été profané par un extravagant je ne peux plus le souffrir ; mais ce sera une *confession* si jamais il y en eut. (p. 1485)

150

Au-delà même du repentir, qui n'est pas dans sa nature, il pourrait au moins tenter de se justifier, de se réhabiliter. Sinon comme libertin invétéré¹⁰, du moins comme victime du despotisme de l'Inquisition. Quel épisode autre que celui des Plombs se prête mieux au genre de la confession *à la manière de* Rousseau, c'est-à-dire à un procès en révision, destiné à laver son honneur des fausses accusations qui pèsent sur sa personne autant qu'à purifier sa conscience des fautes commises ? L'emprisonnement découle d'une faute dûment ou indûment sanctionnée par l'Inquisition, son évasion est une infraction aux règles établies. En vérité, Casanova ne dresse pas le décor d'un tribunal imaginaire : il n'aspire qu'à éluder le débat, comme il s'est battu pour s'extraire des geôles de l'Inquisition de Venise. Mais la « scène judiciaire de l'autobiographie »¹¹ ne demande qu'à être actualisée. De l'autobiographie parvenue à maturité sous l'influence de grands mémorialistes, de romanciers prestigieux, d'un génie sans égal, Casanova recueille les fruits avec d'autant moins de complexes qu'il n'a pas prémédité d'écrire sa vie :

Ma matière est mon histoire, et mon histoire est ma matière ; et je sais que ma vie qui intéressera beaucoup de lecteurs, n'intéresserait peut-être personne, si j'avais employé soixante ans à la faire avec un dessein prémédité de l'écrire. Les sages liront mon histoire quand ils sauront qu'elle narre des faits, que l'acteur n'a pas cru que le jour viendrait dans lequel il se déterminerait à les publier. (Préface de 1791, p. 1326)

10 Avec le recul, Casanova réalise qu'il a gaspillé, par ses excès, les faveurs de la Fortune : « les grâces de la Fortune furent inutiles. Les plombs en quinze mois me donnèrent le temps de connaître toutes les maladies de mon esprit ; mais il m'aurait été nécessaire d'y demeurer davantage pour me fixer à des maximes faites pour les guérir (p. 1308).

11 Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

N'était sa personnalité hors norme, il est difficile (et lui-même, au fond, peine à le faire) de l'opposer réellement à ses prédécesseurs. Les chapitres consacrés aux Plombs revêtent toutefois un statut particulier. Ils ne dévoilent pas, en effet, un pan de la vie de l'auteur qui serait resté secret. Contrairement au reste de l'*Histoire de ma vie*, où il égrène des souvenirs que le commun des mortels ignore. Et contrairement aux *Confessions*, où l'auteur profère avec de grandes réticences, avec un grand courage, des aveux inédits, des déclarations longtemps retenues. Ce passage est en effet la duplication, parfois au mot près, de l'*Histoire de ma fuite*, publiée plusieurs années auparavant. Avant-texte qui est lui-même la transcription de la narration orale que l'auteur a faite non pas une, mais des dizaines de fois avant de se résoudre à l'écrire, pour des raisons de santé :

La raison qui m'oblige à l'écrire est celle de me soulager de la peine de la réciter toutes les fois que des personnes dignes de respect, ou de mon amitié exigent, ou me prient que je leur fasse ce plaisir. Il m'est arrivé cent fois de me trouver après ce récit quelque altération dans la santé, causée, ou par le fort souvenir de la triste aventure, ou par la fatigue soutenue de mes organes en devoir d'en détailler les circonstances : j'ai cent fois décidé de l'écrire, mais plusieurs raisons ne me l'ont jamais permis : elles sont toutes disparues aujourd'hui à l'aspect de celle qui me met la plume à la main. (p. 1354)

Ces chapitres sont donc la dernière version écrite d'une histoire *d'abord racontée de vive voix* à un public, qu'il a sans doute améliorée, développée au fil du temps, qu'il n'a donc aucune difficulté à se remémorer, mais surtout conçue pour ce public, comme une prouesse, une performance qui tient l'auditeur captif : « il y a un professionnalisme du récit de sa vie qui fait que quand Casanova en vient à utiliser l'écriture, il est déjà verbalement rodé sur de nombreux épisodes qui font, depuis longtemps, partie du domaine public », selon Chantal Thomas¹². Comme nous sommes loin de Rousseau, qui institue son lecteur comme exclusif

12 Chantal Thomas, *Casanova: un voyage libertin* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p.102.

bénéficiaire des révélations contenues dans son livre, ou qui fait *après-coup* des lectures publiques des *Confessions* devant un auditoire choisi !

UN CONTEUR HORS PAIR

152

Le récit des Plombs interrompt le cours mouvementé des aventures vénitienne de Casanova et met un terme brutal à une succession frénétique de rencontres. La narration flottante, au gré des canaux de la mémoire, ralentit, se concentre sur un lieu unique, et suit une progression implacable, marquée dans notre édition par l'ajout de chapitres explicites : « Sous les Plombs, tremblement de terre » (XIII), « Changement de cachot » (XIV), « Ma sortie de prison par le toit du palais ducal » (XV), « Mon essor et mon arrivée à Paris » (XVI). Tel le narrateur second d'un récit-gigogne, l'auteur sait exactement où il veut nous conduire.

Dans ce changement de rythme, la reprise du texte de l'*Histoire de ma fuite* n'est pas seule en cause. Conter et jouer sont une seule et même chose pour Casanova, fils d'acteurs, dramaturge ou librettiste à ses heures, metteur en scène de théâtre et accessoirement de cérémonies alchimiques. Pour preuve, à l'intérieur du récit même, les saynètes montées pour tromper, impressionner, entraîner dans son aventure ses codétenus. Ou les comédies improvisées pour induire en erreur un géôlier trop crédule. Privé de la fréquentation des théâtres qu'il aime tant, Casanova fait venir le théâtre jusque dans son cachot. Non pour se distraire, mais pour parvenir à ses fins. Bon prince, il nous livre sans vergogne les ficelles de son métier et nous invite dans les coulisses de la représentation. On peut imaginer que la narration orale offerte à ses auditeurs était aussi un spectacle et que le conteur, évadé glorieux, se muait complaisamment en acteur mettant son physique imposant, sa faconde, son accent vénitien, son regard de braise, etc. au service de l'*illusion comique* qu'il désirait créer. Aussi le récit des Plombs porte-t-il les marques de l'oralité et de la théâtralité.

Nous avons déjà mentionné le découpage en chapitres, souhaité par les éditeurs pour l'épisode des *Plombs*, mais également pour l'ensemble de l'œuvre ; il ménage un peu plus le suspense déjà présent dans l'*Histoire*

de ma fuite, qui ne comportait que deux parties. Celles-ci font place, en quelque sorte, à quatre *actes* équilibrés, menant par paliers le lecteur de l'*exposition* (l'arrivée, l'inspection des lieux) au *dénouement*, toujours retardé par des péripéties, le principal *coup de théâtre* étant bien sûr le changement de cachot. Les entrées du geôlier, attendues ou redoutées, souvent précédées du bruit des clefs de la cellule, dynamisent le récit et font monter la tension dramatique :

Quatre heures après [la première visite du médecin qui le dit en danger de mort] *j'ai entendu le bruit des verrous*. Le médecin *entra* tenant lui-même un flambeau à la main. (p. 1190)

Une heure après la cloche de Terza *j'ai entendu le sifflement des verrous*, et *j'ai vu* Laurent suivi de deux archers qui tenaient avec des menottes un jeune homme qui pleurait. (p. 1201)

Surtout lorsque le prisonnier se trouve à deux doigts d'être surpris en flagrant délit de tentative d'évasion :

Dans le même jour à trois heures après-midi, lorsque tout nu, et fondant en sueur, étendu sur mon ventre je travaillais dans le trou, où pour y voir *j'avais mis ma lampe allumée, j'ai entendu avec un effroi mortel l'aigre craquement du verrou* de la porte du corridor. (p. 1224)

La journée du vingt-cinq à midi il m'arriva ce qui me fait frissonner encore dans le moment où j'écris. À midi précis *j'ai entendu le glapissement des verrous*; *j'ai cru de mourir*. (p. 1231)

Les scènes les plus saisissantes ne sont pas nécessairement parlées. L'auteur excelle aussi à rendre les épisodes de *pantomime* dont il a été l'acteur très expressif. Telle la mémorable scène du « bras mort » où, encore sous le choc de l'enfermement qui vient de le frapper, Casanova prend son propre bras pour celui d'un cadavre allongé à ses côtés (p. 1183). Ou encore son jeu de scène désordonné lorsque, surpris dans ses travaux, il range précipitamment les instruments de sa libération (p. 1225) : les verbes d'action, les phrases courtes et simples, le présent de narration y électrisent le style, d'ordinaire plutôt lent, du narrateur.

Loin d'atténuer la scénarisation présente dans la première version, la seconde l'accentue. Ainsi, cette scène du coupable surpris en train de percer le plancher de sa cellule est reproduite à l'identique, mais on note le resserrement syntaxique d'un état du texte à l'autre :

Quel moment ! Je souffle ma lampe, je laisse dans le trou mon espton ; j'y jette dedans ma serviette ; je me lève ; je mets à la hâte les chevalets, et les planches du lit dans l'alcôve ; j'y jette dessus ma paille, et les matelas ; et n'ayant pas le temps d'y mettre les draps, j'y tombe dessus comme un mort dans le moment que Laurent ouvrait déjà mon cachot. *Si j'eusse tardé un seul instant, on m'aurait surpris. Laurent allait me marcher sur le corps, si je n'eusse pas crié. À mon cri il recula tout courbé sous la porte, en disant avec emphase [...].* (p. 1405)

154

Casanova conserve les cinq premières lignes du passage, puis il élimine les deux subordonnées circonstancielles de condition, la redondance (*crié/ cri*), fond les deux dernières phrases en une, préférant, à l'enchaînement logique des causes et des effets, la succession rapide des images et des sons : « *Un seul moment plus tôt on m'aurait surpris. Laurent allait me marcher sur le corps, sans un cri que j'ai fait qui le fit reculer courbé sous la porte, en disant avec emphase [...]* » (p. 1225).

De toute situation dramatique, le mettant en danger de mort, le narrateur tire un parti comique. Lors de son transfert catastrophique dans un autre cachot, Casanova ne traduit pas sa consternation de manière directe, mais par des artifices rhétoriques : « je n'étais pas en situation de me consoler par la belle vue » (p. 1232) est une litote, la réflexion sur l'ataraxie stoïcienne un détour ironique pour exprimer la réalité de sa détresse¹³ : « Le stoïcisme de Zénon, l'Ataraxie des Pyrrhoniens offrent au jugement des images fort extraordinaires [...]. L'homme qui veut paraître indifférent à un événement qui décide de son état n'en a que l'air, à moins qu'il ne soit imbécile, ou enragé » (p. 1233). Il sait aussi le pouvoir de la parole rapportée au style direct (il est certes

13 La critique du stoïcisme, placée à la fin du chapitre XIII dans l'*Histoire de ma vie*, ouvrait la seconde partie de l'*Histoire de ma fuite* (p. 1414). Dans l'*Histoire de ma vie*, le narrateur commence le chapitre XIV sur une note plus tragique : les conjectures du détenu anxieux du sort qui l'attend.

impossible qu'il se souvienne exactement des paroles prononcées, mais, comédien et librettiste, il les recrée). Plusieurs interactions verbales résumées, dans *l'Histoire de ma fuite*, sous forme de discours narrativisés ou rapportés, ont été transformées, au risque d'être étoffées, en dialogues purs et simples. Le récit des visites du médecin et du chirurgien (p. 1375-1376) est, au chapitre XIII, réduit quant aux faits, mais enrichi par des dialogues pleins d'humour et de sous-entendus sur les mauvais livres qui donnent la fièvre au prisonnier (p. 1191-1192). Le récit de la visite au père Balbi, son ancien compagnon d'évasion, généreusement mis à l'abri à Augsbourg grâce à ses relations (p. 1482), est complété par une description physique et morale de Balbi, et par un dialogue de dix-sept répliques. Une transformation qui ne vise pas uniquement à animer le style de la première version. En mettant en scène l'homme d'esprit qu'il est lui-même face au butor qu'il a sauvé, en montrant son sens de la répartie, il agit directement sur son image, son éthos (p. 1309).

Autre cas typique d'insertion d'un dialogue assez vif là où *l'Histoire de ma fuite* se contentait d'un résumé de l'interaction : lorsqu'il faut faire accepter à Soradaci les opérations de l'Ange, c'est-à-dire de Balbi sur le toit du cachot, le narrateur, qui rapportait au discours indirect l'épineuse négociation avec son codétenu (p. 1443-1443), se remémore dans *l'Histoire de ma vie* les paroles échangées (p. 1264-1265). Là, Casanova joue avec le feu : la farce met au jour l'usage frauduleux qu'il fait des saints mystères afin de faire pression sur son acolyte ; et elle le fait d'autant plus ouvertement qu'il s'attarde davantage sur le détail de ses propos. Qu'importe, il justifie ensuite cet abus de confiance et ses sacrilèges auprès du lecteur (p. 1267).

Chacun des personnages qui est, à son grand dam, introduit dans sa cellule a droit à son portrait et raconte son histoire, rituel obligé des romans du XVIII^e siècle : le jeune amoureux infortuné (p. 1201), le prêteur sur gages véreux et athée (p. 1206), le juif usurier (p. 1216), l'abbé mondain (p. 1226), l'espion dévot (p. 1252). Personnages méprisables, hormis le malheureux Maggiorin et l'abbé comte Fenarolo Bressan, ils sont affublés de surnoms désobligeants : le « monstre », l'« infâme », le « traître », l'« animal », le « coquin ». Sinistres types humains qui, soit par leur profession, soit par leurs manigances, incarnent des valeurs

diamétralement opposées aux siennes – avarice, déloyauté, couardise –, et servent de repoussoirs au protagoniste qui se montre généreux de son argent, de ses conseils, de sa compassion, même feinte, et inébranlable dans ses projets héroïques. Double intérêt de cette galerie de personnages : introduire un peu plus de *commedia dell'arte*, de bouffonnerie, dans la narration, et renforcer l'éthos de bravoure du protagoniste, qui les *surplombe* tous. Leur sottise l'absout de tous scrupules quand il s'agit de les tromper : « vous rirez quand vous saurez que je ne me suis pas fait de scrupule de tromper des étourdis, des fripons et des sots quand j'en ai eu besoin » (Préface de 1797, p. 6).

156

Il recourt donc à une énonciation théâtralisée de part en part. Cette pratique est d'ailleurs aussi l'objet de l'énoncé. Il ne se cache pas de dire qu'il joue la comédie et qu'il aime jouer la comédie au plus fort du danger (« cette comédie m'amuse infiniment », p. 1263). Une comédie montée de toutes pièces et jouée de bon cœur par Casanova : la comédie de l'Ange qui doit venir délivrer Casanova et Sodaraci (p. 1261-1266) est un bel exemple de *miroir légitimant* de cette énonciation de l'illusion libératrice. La théâtralité n'est pas une enveloppe plaisante *ajoutée* pour animer le récit, mais les éléments d'une scénographie¹⁴ validant un mode d'être au monde spécifique qui est l'objet de l'énoncé :

C'est un devoir désolant que celui qui oblige un spectateur attentif à sortir d'un théâtre, où l'auteur très savant DIEU fait jouer une pièce dont les variétés intéressantes offrent à chaque instant une intrigue et un dénouement et un commencement, et une fin et des catastrophes affreuses mêlées de bouffonneries continues. (Préface de 1791, p. 1325)

Le comique qui vient « formater » certaines scènes, est la seule façon de vivre les malheurs de la captivité et d'y échapper.

14 Selon Dominique Maingueneau, « la scénographie n'est donc pas le cadre contingent d'un message que l'on pourrait faire passer de diverses manières, elle ne fait qu'avec l'œuvre qu'elle soutient et qui la soutient. Refusant toute réduction de la scénographie à un "procédé", on y verra plutôt un dispositif qui permet d'*articuler* l'œuvre sur ce dont elle surgit : la vie de l'écrivain, la société » (*Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 133).

LE GOÛT DU DÉTAIL

Du reste, si Casanova multiplie les références au genre théâtral, il charge son récit d'un nombre considérable de détails matériels qui, eux, n'ont rien de théâtral. Comme à tous ses interlocuteurs désireux de connaître « la belle histoire de sa fuite »¹⁵, il narre tout sans rien déguiser, sans rien épargner¹⁶. C'est l'autre facette de ce récit autobiographique : le réalisme et l'exhaustivité des descriptions. On sait qu'il aime à retracer par le menu ses intrigues amoureuses, qui sont aussi souvent des exploits. Il concède à ses possibles détracteurs qu'il en dit parfois trop :

Ceux auxquels je paraîtrai trop peindre là où je conte en détail certaines aventures amoureuses auront tort à moins qu'ils ne me trouvent mauvais peintre. Je les prie de me pardonner, si ma vieille âme est réduite à ne pouvoir plus jouir que par la réminiscence. (Préface de 1797, p. 17)

Mais il est douteux que les indications concernant la topographie du bâtiment où il est enfermé, la taille de sa cellule, l'épaisseur des barreaux lui procurent le même plaisir que la vision rétrospective du corps de ses maîtresses. Or, c'est avec une précision implacable qu'il rend par exemple compte des dimensions et de l'exposition à la lumière de son cachot, son amour des chiffres s'alliant à un sens aigu de l'observation :

Accablé, et abasourdi, je mets les coudes sur la hauteur d'appui de la grille. Elle avait deux pieds en tous sens, croisée par six barreaux de fer d'un pouce d'épaisseur, qui formaient seize trous carrés de cinq pouces. Elle aurait rendu le cachot assez clair, si une poutre quadrangulaire maîtresse d'œuvres de comble, qui avait un pied et demi de large, et qui entrait dans le mur au-dessous de la lucarne, que j'avais obliquement vis-à-vis, n'eût pas intercepté la lumière qui entrait dans le galetas. (p. 1181)

- 15 Au terme de l'*Histoire de ma fuite*, Casanova évoque son retour en grâce et à Venise et sa visite à ses ex-persécuteurs, avec une délectation perceptible : « Je fus remercier un à un chez eux les trois bienfaisants inquisiteurs d'état, qui me reçurent gracieusement, et m'invitèrent à leur tour à dîner pour entendre de ma bouche même la belle histoire de ma fuite, que je leur ai narrée sans rien leur déguiser, et avec tous les détails, que je n'ai pas épargnés au lecteur en l'écrivant » (p. 1487).
- 16 Voir, à la fin de l'*Histoire de ma fuite*, le récit de sa réception à Venise par les inquisiteurs qui lui ont accordé leur grâce.

Un sens bien utile dans un lieu tel que le cachot où il est enfermé : parce qu'il n'y a aucune issue, toute réalité devient essentielle. Tel Robinson Crusoé¹⁷, il lui importe de mettre ses connaissances scientifiques et techniques, sinon au service de sa survie, du moins au service de son évasion. La description des *objets* de son évasion est d'une précision mathématique, telle celle de « l'esponçon » élaboré à l'aide d'un « morceau de marbre noir, poli, épais d'un pouce, long de six et large de trois », à partir d'un long verrou, « gros comme mon pouce, et long d'un pied et demi » trouvé par hasard dans le galetas (p. 1203). La fabrication artisanale de la lampe à huile donne lieu au recensement des matériaux patiemment réunis. Les termes choisis, loin d'être évasisifs ou imagés, sont souvent exacts, monosémiques (« lumignons de fil ou de coton », « pierre à fusil », « une boucle d'acier que j'avais à la ceinture de mes culottes », p. 1215), reflétant un esprit à la fois curieux et pratique. La propension à l'*inventaire* est une caractéristique du style de Casanova, extrêmement minutieux quand son regard découvre un lieu nouveau (les « trésors » du galetas, p. 1203), ou qu'il prépare une action :

Me voyant sûr de faire une ouverture assez ample en moins d'une heure, je suis retourné dans mon cachot où j'ai employé quatre heures à couper draps, serviettes, matelas et tout ce que j'avais pour faire corde [...]. Après avoir fait la corde, j'ai fait paquet de mon habit, de mon manteau de bout de soie, de quelques chemises, de bas et de mouchoirs, et nous sommes allés tout droit dans le cachot du comte en portant avec nous tout ce bagage. (p. 1269-1270)

La narration de son évasion « cavale » sur les toits des Plombs est d'une prolixité documentaire : la reconstitution exacte de sa laborieuse introduction par la petite lucarne du toit du Palais des Doges analyse en temps réel tous ses moindres mouvements et leurs effets calculés :

Je n'avais rien à craindre pour l'échelle qui étant entrée aux deux efforts plus de trois pieds était là immobile. Me trouvant donc sur la gouttière

17 Le roman de Daniel Defoe, paru en 1719, avait connu un grand succès. Notons qu'il était le seul que recommandât Rousseau pour la formation de l'esprit des jeunes garçons, dans *Émile* (1762).

positivement sur mes poignets, et sur mes aines entre le bas-ventre, et le haut de mes cuisses, j'ai vu qu'en élevant ma cuisse droite pour parvenir à mettre sur la gouttière un genou, puis l'autre, je me trouverais tout à fait hors du grand danger. (p. 1284)

De fait, tout ce travail, accompli au jour le jour, donne des résultats concrets et l'histoire de cette évasion est celle d'un accomplissement. À partir de rien, grâce à son acharnement et à son ingéniosité, il s'extrait de l'enfer *par le haut*, quitte le Palais des Doges en grand seigneur, par l'escalier royal, puis jette un dernier regard, de sa gondole, au grand canal illuminé par le soleil levant (p. 1293).

Ces progrès se traduisent dans la structure même du récit : la succession des paragraphes repose souvent sur une chronologie, même approximative, qui lui imprime son rythme : « Le Mercredi saint » (p. 1219), « le jour suivant » (p. 1220), « deux ou trois semaines après Pâques » (p. 1222), « le vingt-cinq du mois de juin » (p. 1224). L'emploi du temps des journées est même consigné d'heure en heure, suivant les indications de la cloche de la cathédrale¹⁸, lorsque l'angoisse ou le suspense est à son paroxysme : le récit des trois premières journées en prison épouse le tempo du journal intime ou du procès-verbal¹⁹, tout comme la narration de celles qui précèdent l'évasion²⁰. Le lecteur ainsi informé suit toutes les avancées du projet, les obstacles inopinément rencontrés et surmontés par le « héros », chaque journée augmentant sa maîtrise de l'environnement matériel et humain.

L'abondance et la densité des informations revêtent une fonction explicative : les auditeurs, les lecteurs devaient comprendre comment il avait réalisé l'impossible. Or, pour Casanova, rien n'est réellement impossible, pour peu que l'on applique avec une *méthode* rigoureuse, les lois de la physique : « suffisant connaisseur des lois du levier, et de l'équilibre, j'ai alors pris ma méthode ordinaire, je me suis grimpé à la

18 « Au son de vingt et une heure » (p. 1181), « la cloche de minuit m'a éveillé » (p. 1182).

19 Encore un point commun avec le roman de Defoe.

20 « À dix-huit heures, j'ai voulu dîner », « j'ai passé trois heures et demie à lire », « lorsque j'ai entendu dix-neuf heures » (p. 1263), « au son de vingt-trois heures » (p. 1264).

lucarne où j'ai très facilement fini d'y introduire l'échelle » (p. 1284). Cette écriture démonstrative reflète aussi des affinités intellectuelles et philosophiques : Casanova est un évadé des Lumières qui s'est toujours passionné pour les sciences exactes ; sa vive curiosité pour l'irrationnel, sa pratique des sciences occultes ne sont pas incompatibles avec un rationalisme exigeant, un scepticisme systématique, selon Sophie Rothé²¹. Elle le voit comme un « héritier des encyclopédistes et de la philosophie expérimentale de Francis Bacon », père de l'empirisme, auquel John Locke, pour qui toutes nos idées dérivent de l'expérience, empruntera sa méthode. La rédaction de l'*Essai de critique sur les mœurs, les sciences et les arts*, en 1785, à Dux, nous le confirme.

160

C'est sans doute pour cette raison que le corps du narrateur « *habite* » le texte. Sa haute taille est plutôt un inconvénient dans son nouvel espace vital (p. 1180), son aptitude au sommeil, en toutes circonstances, plutôt un avantage. Sans fausse pudeur, ni exhibitionnisme, il rend compte de son état physique. Qu'il s'agisse de sa peau ravagée par les puces (p. 1187), de l'effet diurétique de son arrestation (p. 1178) – dont la relation avait choqué certains lecteurs –, de ses problèmes intestinaux²², de la crampe qui le saisit au moment où l'effort fourni pour soulever l'échelle l'a fait glisser hors du toit jusqu'à la poitrine (p. 1284), il ne nous fait grâce d'aucun détail : ce sont des phénomènes physiologiques dignes d'être décrits ou expliqués dans les termes appropriés, au besoin médicaux, tout comme les remèdes prescrits²³. On sait du reste qu'attentif aussi bien aux plaisirs qu'aux misères du corps, il n'hésite pas à évoquer le sang, le sien lors de ses ébats sexuels prolongés²⁴, celui de Catarina (C.C.), en proie à d'abondantes hémorragies à la suite de sa fausse couche²⁵. Il porte sur ces

21 Sophie Rothé, *Casanova en mouvement. Des attraits de la raison aux plaisirs de la croyance*, Paris, Le Manuscrit, 2016, p. 51.

22 « N'étant en quinze jours que je n'étais là jamais allé à la selle, j'y fus, et j'ai cru de mourir de douleurs, dont je n'avais pas d'idées, elles venaient d'hémorroïdes internes » (p. 1190).

23 « Je vous laisse une seringue, et de l'eau d'orge : amusez-vous avec les clystères » (p. 1192).

24 « Dans cette position de soutenant sur ses colonnes écartées, elle fut saisie d'horreur voyant ses seins éclaboussés par mon âme détrempée en gouttes de sang » (p. 1157).

25 « Laure m'effraya me montrant encore dix à douze serviettes imbibées de sang » (p. 997).

réalités le froid regard du praticien : « Ma vocation était celle d'étudier la médecine pour en exercer le métier pour lequel je me sentais un grand penchant, mais on ne m'écouta pas » (p. 73). Quant aux troubles de l'âme, ils ne résistent pas à un examen clinique sérieux : « l'homme qui s'étudierait bien ne trouverait en lui-même que faiblesse » (p. 1189). C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre le passage consacré à la religieuse d'Agreda, illuminée dont il a le malheur de lire l'ouvrage²⁶, « imprimé avec la permission de l'inquisition » (p. 1188) et dont il nous livre un résumé. Il conclut ainsi : « Le livre de cette Espagnole est ce qu'il faut pour rendre fou un homme : mais pour que ce poison fasse effet, il faut le mettre seul sous les Plombs, et le priver de toute occupation » (p. 1189). Pour échapper à la folie, il demande l'aide du médecin, c'est-à-dire d'autres lectures (p. 1192), et élabore un plan d'évasion. Maria d'Agreda constitue l'*anti-miroir* d'une énonciation où la raison critique, analytique, triomphe. Le prisonnier se souviendra peut-être de ces divagations pour tromper Soradaci. Non sans ambiguïté²⁷, Casanova détourne en effet à son profit la superstition qu'il condamne : estimant que tout est permis pour sauver sa peau, et que les sots n'ont que ce qu'ils méritent, c'est en toute conscience qu'il use du charlatanisme : « la nature m'ordonnait de me sauver et la religion ne pouvait pas me le défendre » (p. 1267) ; la profanation des saints mystères n'est qu'une ruse occasionnelle, attestant la supériorité de sa raison sur les excès du fanatisme. Ce que l'autobiographie gagne en observation du monde réel, elle le perd en introspection. Casanova ne postule pas « la restitution d'un sujet en devenir », « une approche généalogique de sa personnalité »²⁸, mais propose un autoportrait de l'homme qui s'attaque au réel. Reste à savoir si cette évasion patiemment construite et organisée donne lieu à une contestation du système politico-religieux à l'origine de l'emprisonnement.

26 Maria d'Agreda est une mystique franciscaine espagnole (1602-1665) qui aurait écrit sous la dictée de la Vierge (Alain Cabantous et François Walter, *Les Tentations de la chair : virginité et chasteté [16^e-21^e siècle]*, Paris, Payot, 2020, p. 318).

27 Voir S. Rothé, *Casanova en mouvement*, op. cit., p. 226.

28 J.-C. Igalens, Introduction à *Histoire de ma vie*, éd. cit., t. I, p. XLI.

UN TÉMOIN ENGAGÉ ?

Ce récit déborde très largement du cadre de l'écriture personnelle, de la relecture amusée de son passé à l'aune du savoir acquis : il nous livre un témoignage très cru sur les conditions de détention dans les geôles de l'Inquisition. L'arrestation brutale, l'angoissant transfert sous les Plombs, puis, à travers d'étroites galeries, jusqu'à la sombre cellule qui lui est réservée, la machine à étrangler le condamné qu'il voit dès l'entrée, les rats « gros comme des lapins » qui, furetant dans le galetas viennent sous sa grille sans montrer la moindre frayeur (p. 1181), les lourdes plaques de plomb recouvrant les toits du palais ducal, les puits, où il craint d'être relégué après la découverte de sa tentative d'évasion, souterrains inondés où le prisonnier vit sur un tréteau guetté par les rats qui convoitent sa nourriture²⁹, les aliments avariés, les brimades : le gardien le laisse étouffer dans son nouveau cachot en fermant toutes les fenêtres (p. 1237-1238). D'effrayantes ténèbres remplacent le « demi-jour » propice aux plaisirs, éclairant subtilement la « fête des cinq sens » célébrée, selon Michel Delon, par les libertins³⁰. Le prisonnier ne se fait pas faute d'exprimer une véritable angoisse :

J'ai reconnu qu'un homme enfermé tout seul et mis dans l'impossibilité de s'occuper, seul dans un endroit presque obscur, où il ne voit, ni ne peut voir qu'une fois par jour celui qui lui porte à manger et où il ne peut marcher se tenant droit, est le plus malheureux de tous les mortels.
(p. 1187)

Le récit contient tous les ingrédients du roman noir, des histoires d'horreur ou d'épouvante, et d'ailleurs Edgar Poe, alliant réalisme et fantasmagorie, reprendra ce thème dans « Le puits et le pendule » (1843), dont le héros, ignorant son crime et son châtement, est enfermé par l'Inquisition espagnole dans un noir cachot rempli de rats et exposé à une mort inexorable.

Si Casanova assure ne pas parler contre la religion, c'est bien l'Inquisition religieuse qui est responsable de son emprisonnement.

²⁹ Description qui ouvre sinistrement le chapitre XV, p. 1236.

³⁰ Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 154.

Son calvaire sous les Plombs n'est pas sans rappeler les souffrances de Suzanne Simonin, héroïne de *La Religieuse*, dont Denis Diderot fait la porte-parole de la lutte contre la réclusion forcée : comme Casanova, Diderot, à travers elle, décrit en détail les cruels sévices infligés au sein des couvents, afin de briser toute volonté récalcitrante. La cruauté est même plus marquée dans le roman, la présentation, toujours dramatique (avec Casanova, au contraire, la dérision n'est jamais loin), a des accents pathétiques et, si Suzanne reste lucide, elle ne saurait compter sur ses propres forces pour échapper à son destin :

On me jeta une chemise, on m'ôta mes bas, l'on me couvrit d'un sac, et l'on me conduisit, la tête et les pieds nus, à travers les corridors. Je criais, j'appelais à mon secours ; mais on avait sonné la cloche pour avertir que personne ne parût. J'invoquais le ciel, j'étais à terre, et l'on me traînait. Quand j'arrivai au bas des escaliers, j'avais les pieds ensanglantés et les jambes meurtries ; j'étais dans un état à toucher les âmes de bronze. Cependant l'on ouvrit avec de grosses clefs la porte d'un petit lieu souterrain, où l'on me jeta sur une natte que l'humidité avait à demi pourrie. Là je trouvai un morceau de pain noir et une cruche d'eau avec quelques vaisseaux nécessaires et grossiers³¹.

Les causes de l'enfermement sont différentes, bien sûr (vocation forcée chez Diderot, suspicion de pratiques occultes chez Casanova), mais tous les deux ont à subir la férule d'une institution despotique ; de même que le réquisitoire contre un système dévoyé par ses servantes fanatiques est permanent chez Diderot, il arrive qu'il jaillisse sous la plume de Casanova des jugements catégoriques, tel ce raisonnement, en forme de diatribe, contre l'arbitraire de sa détention : « le coupable est une machine qui n'a pas besoin de s'en mêler et pour coopérer à la chose : c'est un clou qui pour entrer dans une planche n'a besoin que des coups de marteau » (p. 1194). Il importe donc de ne pas minimiser la portée idéologique de ce témoignage, même si Casanova, parvenu au terme de sa cavale et se sentant

31 Denis Diderot, *La Religieuse*, éd. Florence Lotterrie, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009, p.61-62. Ce roman, que Diderot commence à publier en 1781, paraîtra à titre posthume en 1796.

enfin en sécurité et prêt à repartir vers de nouvelles aventures, dit regretter de ne pas avoir suffisamment tiré bénéfice de sa détention pour s'amender : « Les plombs en quinze mois me donnèrent le temps de connaître toutes les maladies de mon esprit ; mais il m'aurait été nécessaire d'y demeurer davantage pour me fixer à des maximes faites pour les guérir. » (p. 1308).

Au-delà de la religion, dépeinte sous des dehors tyranniques, c'est la privation de liberté dont il est question de bout en bout ; sujet majeur au XVIII^e siècle (les faits se déroulent en 1755-1756 et l'*Encyclopédie* de Diderot, par exemple, a été publiée entre 1761 et 1772), qui trouve un écho puissant chez l'auteur : « je commence par déclarer à mon lecteur que dans tout ce que j'ai fait de bon ou de mauvais dans toute ma vie, je suis sûr d'avoir mérité ou démerité, et que par conséquent je dois me croire libre » est la première phrase de la Préface définitive de l'*Histoire de ma vie*. On songe bien sûr à Rousseau : « l'homme est né libre et partout il est dans les fers³² ». Pour Casanova, la liberté est le premier de tous les biens, et l'évasion obéit à un principe naturel, sur lequel les lois humaines n'ont aucune prise, quoi que le coupable ait pu faire : « leur droit a pour base la justice, celui du coupable la nature » (p. 1275). Se pourrait-il que par ce témoignage vigoureux, sans détour, ce champion de l'évasion ait apporté sa contribution à la rhétorique révolutionnaire ?

Casanova n'est pas le seul à s'être évadé à cette époque. Un parallèle peut être fait entre Casanova et Jean Henri Latude, dit Henri Masers de Latude : né lui aussi en 1725, il commit quelques escroqueries qui lui valurent d'être emprisonné plusieurs fois et de s'échapper à plusieurs reprises, notamment de la Bastille le 25 février 1755 (Casanova sort des Plombs la nuit du 31 octobre 1756!) ; il publia surtout sa biographie avec la collaboration d'un avocat, Thiery, sous le titre *Le Despotisme dévoilé, ou Mémoires de Henri Masers de la Tude, détenu pendant trente-cinq ans dans les diverses prisons d'État*, en 1787, c'est-à-dire l'année même où Casanova termine l'*Histoire de ma fuite*. Latude devint une sorte de héros populaire sous la Révolution, et fut même gratifié d'une pension.

32 Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964, p. 139.

La confrontation de ces textes est éclairante. Tous les deux comportent de grandes similitudes quant au déroulement des préparatifs de l'évasion et à son exécution, mais Latude, qui se pose en « victime de l'injustice et d'une odieuse persécution³³ », ne se départ jamais d'un certain lyrisme revendicatif, et cherche à apitoyer le lecteur. Aussi lucide que soit le témoignage de Casanova, aussi sévère soit-il contre les conditions inhumaines de sa détention, le Vénitien ne vitupère jamais longtemps contre l'État oppresseur. Certes, il lui arrive de s'enflammer :

J'en aurais agi de même quand la conséquence de ma fuite aurait été la mort de tous les archers de la République, et même de l'état. L'amour de la patrie devient un vrai fantôme devant l'esprit d'un homme opprimé par elle. (p. 1228),

mais c'est sous le coup d'une rage révolutionnaire qui le fait sourire au moment où il écrit, avec la complicité du lecteur. Si le passage précédent semble inspiré par certaines envolées rousseauistes, celui-ci contient de l'auto-dérision :

En qualité de grand libertin, de hardi parleur, d'homme qui ne pensait qu'à jouir de la vie, je ne pouvais pas me trouver coupable, mais en me voyant malgré cela traité comme tel, j'épargne au lecteur tout ce que la rage, l'indignation, le désespoir m'a fait dire, et penser contre l'horrible despotisme qui m'opprimait. (p. 1182)

Quand le narrateur repense aux vellétés de vengeance qui l'animèrent au plus fort de sa détresse, il ne partage plus, au moment où il écrit, ni en 1787 ni au cours des années 1790, cette radicale insoumission, au contraire, il la condamne ; et l'on notera, d'une version à l'autre, l'ajout du terme *aristocrate*, qui indique bien contre qui est dirigé cet aparté, qui traduit son horreur des soulèvements populaires :

Je brûlais des désirs de vengeance que je ne dissimulais pas. Il me paraissait d'être à la tête du peuple pour exterminer le gouvernement,

33 Jean Henri Latude, dit Henri Masers de Latude, *Le Despotisme dévoilé ou mémoires authentiques de Latude, écrits par lui au donjon de Vincennes et à Charenton* (édition 1790-1800), Éditions La Bibliothèque Digitale, chap. 4, p. 29.

et pour massacrer les aristocrates ; tout devait être pulvérisé ; je ne me contentais pas d'ordonner à des bourreaux le carnage de mes oppresseurs, mais c'était moi-même qui devais en exécuter le massacre. Tel est l'homme ; et il ne se doute pas que ce qui tient ce langage dans lui n'est pas sa raison ; mais sa plus grande ennemie : la colère. (p. 1184)

166

Certes, l'épigraphe de l'*Histoire de ma fuite*, empruntée à Horace, mettait l'accent sur la combativité de Casanova : « l'homme en fuite se remettra à combattre » (« *Vir fugiens denuo pugnavit* », p. 1353)³⁴. L'*esponton*, dont il fait usage pour sortir de son cachot, est une arme ancienne ; le nom, emprunté à l'italien *puntone*, « pointe », du latin *punctum*, est, selon le Littré, la « demi-pique que portaient autrefois les officiers d'infanterie, et dont on se sert sur les vaisseaux pour l'abordage », et, dans un second sens, la « partie basse d'un barreau de grille, qui est arrondie en diminuant comme un fuseau ». Mais il est le produit de ses efforts et de son intelligence : il le fabrique lui-même. Pour recouvrer la liberté, il ne s'agit pas de se laisser conduire (c'est le comportement de ses codétenus, qu'il méprise), il faut forger soi-même les moyens de sa libération : « le destin conduit celui qui veut, et entraîne celui qui résiste », *volentem ducit, nolentem trahit* ; telle est l'épigraphe de la Préface de 1791 ; qu'il glose ainsi : « la liberté de l'âme est le don que Dieu lui a fait ; mais l'exécution dépend de sa santé » (p. 1318). Inutile de chercher une quelconque signification politique dans ce récit. Les bouffées de révolte de Casanova ne font pas de lui un révolté :

Casanova aime l'aventure sur un mode solitaire. Les problèmes posés en termes de classe sociale ne l'intéressent pas. L'aventure politique, qui s'initie à la Révolution et ouvre un champ d'action où les lignes de force se dessinent entre influences des partis et ambitions personnelles, ne l'attire pas. Casanova, au contraire d'un Cagliostro, n'est pas un homme de parti ni d'idéal. Il a tout au plus des complices qu'il oublie aussitôt le coup accompli³⁵.

34 Les éditeurs précisent qu'il s'agit en fait d'un adage d'Érasme, faussement attribué à Horace.

35 C. Thomas, *Casanova : un voyage libertin*, op. cit., p. 155-156.

Selon Jean-Christophe Igalens, en racontant son évasion, Casanova, avide de reconnaissance, s'enfermait dans un statut social et judiciaire bien trop précaire : « le récit a un pouvoir, mais il entraîne un risque : l'image de l'évadé fait peser une lourde contrainte sur sa trajectoire future³⁶ ». Dès l'*Histoire de ma fuite*, publié en 1788, il tente de conjurer les effets réducteurs de ce récit sur son image, et de corriger l'éthos pré-discursif³⁷ ambigu attaché à sa personnalité d'auteur : la figure de l'aventurier sans foi ni loi est tempérée par sa sincérité, sa méthode et son courage à toute épreuve. Quand ce n'est pas par des mises au point adressées ouvertement au lecteur – protestations de piété, de patriotisme –, c'est par une écriture objective, qui le pose en expert et en philosophe éclairé, occultant les motifs de toute l'entreprise (il est un repris de justice!). Dans la version définitive, qui trouve sa place dans l'*Histoire de ma vie*, il ne renonce pas à la rigueur d'une écriture réaliste, mais il accentue les aspects théâtraux et romanesques de la narration, faisant fi des frontières entre autobiographie et fiction ; libéré de Rousseau, et d'une conception puritaine de l'autobiographie, libéré de la nécessité de complaire à d'éventuels protecteurs, il a découvert « une marge de jeu dans les protocoles du récit de soi, caractéristique d'un état historique de cet archi-genre³⁸ » et s'est ouvert un nouvel espace autobiographique, incluant la représentation de soi en menteur et en imposteur. La marginalité suspecte de ce mauvais sujet a été convertie avec succès en embrayage paratopique, l'échappée par les toits en une extraterritorialité surplombante.

36 Jean-Christophe Igalens, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 78.

37 « Au moment de prendre la parole, l'orateur se fait une idée de son auditoire et de la façon dont son auditoire le perçoit. Il en évalue l'impact sur son propos actuel et travaille à confirmer son image, à la retravailler ou à la transformer pour produire une impression conforme aux exigences de son projet argumentatif » (Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 134).

38 J.-C. Igalens, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, op. cit., p. 351.

BIBLIOGRAPHIE

FRANÇOIS VILLON

Édition de référence

Lais, Testament, poésies diverses, éd. et trad. Jean-Claude Mühlethaler, avec *Ballades en jargon*, éd. et trad. Éric Hicks, Paris, Champion, coll. « Champion classiques, Moyen Âge », 2004.

Autre édition du *Testament* citée

Poésies complètes, éd. Claude Thiry, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1991.

Autres textes cités

DESCHAUX, Robert, *Michault Taillevent : un poète bourguignon du XV^e siècle, édition et étude*, Genève, Droz, 1975.

Dit de la Queue de Renart, dans *Le Roman de Renart*, éd. dirigée par Armand Strubel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 905-911.

EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres complètes*, t. VIII, *Lettres*, éd. par le marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Firmin Didot et Cie, coll. « Société des anciens textes français », 1893.

GERSON, Jean, *Œuvres complètes*, t. VII, *L'Œuvre française*, éd. Palémon Glorieux, Paris, Desclée & Cie, 1966.

—, *Gerson bilingue. Les deux rédactions, latine et française, de quelques œuvres du chancelier parisien*, éd. Gilbert Ouy, Paris, Champion, 1988.

GUILLEMAIN, Alice (éd.), « Le Testament de Philippe de Mézières (1392) », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle, offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, p. 297-322.

- Lamentations de Matheolus de Jehan Le Fèvre*, éd. Anton Gerard Van Hamel, Paris, E. Bouillon, 1892.
- La « Nativité » et le « Jeu des Trois Roys »: Two Plays from Manuscript 1131 of the Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris*, éd. Ruth Whittredge, Bryn Mawr (Pa.), [Faculty of Bryn Mawr College], 1944.
- Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, éd. Joseph Morawski, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925.
- Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles: morales, facétieuses, historiques*, éd. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, Paris, Daffis, 1855-1878, 13 vol.
- Recueil général des Isopets*, éd. Julia Bastin, Paris, Champion, 1929-1982, 3 vol.
- Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2009.
- RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Michel Zink, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001.
- “*Le Testament maistre Jehan de Meun*”: *un caso letterario*, éd. Silvia Buzzetti Gallarati, Alessandria, Edizioni dell’orso, 1989.

Études critiques

- ALEXANDRE-BIDON, Danièle et Cécile Treffort (dir.), *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident médiéval*, Lyon, PUL, 1993.
- BAYARD, Florence, *L’Art du bien mourir au XV^e siècle*, Paris, PUPS, 1999.
- BRUNELLI, Giuseppe Antonio, « “Tant grate chevre que mal gist...” La ballade de Villon dite des proverbes (sagesse populaire et autobiographie) », *L’Analisi linguistica e letteraria*, 1/2, 2000, p. 257-267.
- BURGER, André, *Lexique complet de la langue de Villon*, Genève, Droz, 1974.
- BURIDANT, Claude, et François Suard (dir.), *Richesse du proverbe*, t. I, *Le Proverbe au Moyen Âge*, Lille, Université de Lille, 1984.
- DELARUE, François, « La “sententia” chez Quintilien », *La Licorne*, 3, « Formes brèves », 1979, p. 97-124.
- DEMAROLLE, Pierre, « Autour de la *Ballade des proverbes*. Aspects logiques de la poésie de François Villon », dans Claude Buridant et François Suard (dir.), *Richesse du proverbe*, t. I, *Le Proverbe au Moyen Âge*, Lille, Université de Lille, 1984, p. 75-85.

- DUFOURNET, Jean, « Sur le prologue et l'épilogue du *Testament* de Villon », dans *Dernières recherches sur Villon* [1980], Paris, Champion, 2020, p. 93-104.
- FAURE, Marcel, « Promenade dans l'entre-deux de François Villon », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 181-185.
- FOX, John, *The Poetry of Villon*, London, Thomas Nelson, 1962.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de lexicologie*, 2, 1960, p. 41-61.
- GROS, Gérard, « De la *Ballade des pendus* à la *Complainte des trepassés* de Jean Molinet : permanence d'un thème », *Senefiance*, 10, « La prière au Moyen Âge », 1981, p. 315-335.
- , *Le Poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puyx marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.
- , « *De biau chanter et de biau lire*. Étude sur la représentation poétique de la Vierge au Moyen Âge », dans Christian Mouchel (dir.), *Imagines Mariae. Représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, le théâtre et l'éloquence entre XII^e et XVI^e siècles*, Lyon, PUL, 1999, p. 13-33.
- HASENOHR, Geneviève, « La littérature religieuse », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, t. VIII/1, 1988, p. 266-305, repris dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle)*, assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye, Turnhout, Brepols, 2015, p. 27-78.
- , « La société ecclésiale selon le chancelier Gerson : typologies et vocabulaire », dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle)*, assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye, Turnhout, Brepols, 2015, p. 747-769.
- HÜE, Denis, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002.
- HUNT, Tony, *Villon's Last Will: Language and Authority in the "Testament"*, Oxford/New York, Clarendon/Oxford UP, 1996.
- JEAY, Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- LEMAIRE, Jean-Pierre, « La voix et l'épithaphe », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 189-197.

- LORCIN, Marie-Thérèse, *Les Recueils de proverbes français (1160-1490). Sagesse des nations et langue de bois*, Paris, Champion, 2011.
- MÉNARD, Philippe, « Réflexions sur la *Ballade des dames du temps jadis* », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 107-129.
- MESCHONNIC, Henri, « Les proverbes, actes de discours », *Revue des sciences humaines*, 163, « Rhétorique du proverbe », juillet-septembre 1976, p. 419-430.
- RASSART-EECKHOUT, Emmanuelle, « La mécanique proverbiale : l'épiphonème dans *Le Passe temps* de Michault Taillevent », *Les Lettres romanes*, 51, « "A l'heure encore de mon escrire". Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire », 1997, p. 147-162.
- RYCHNER, Jean, et Albert Henry, *Le Testament Villon. Commentaire*, Genève, Droz, 1974.
- SCHULZE-BUSACKER, Élisabeth, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français : recueil et analyse*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1985.
- , « La constitution des recueils de proverbes et de sentences dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge », dans Pierre Nobel (dir.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. I, *Du XI^e au XV^e siècle*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 259-287.
- , *La Didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- SINGER, Samuel (dir.), *Thesaurus proverborum Medii Ævi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Berlin/New York, De Gruyter, 1995-2002, 13 vol.
- TAYLOR, Archer, *The Proverb*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1931.
- THIRY, Claude, « François Villon, poète du visuel », dans Michel Zink et Danielle Bohler (dir.), *L'Hostellerie de pensée. Étude sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, Paris, PUPS, 1995, p. 439-457.
- THOMAS, Jacques T. E., *Lecture du « Testament » Villon : huitains I à XLV et LXXVIII à LXXXIV*, Genève, Droz, 1992.
- VEYSSEYRE, Géraldine, « How to expand and polarize Mt II-1-21: the use of proverbs in the *Geu des Trois Roys* (15th c., MS Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1131) », dans Lucie Doležalova et ead. (dir.), *Vulgarizing the Bible*, Turnhout, Brepols, à paraître en 2021.

ZINK, Michel, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1992.

—, *L'Humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017.

ZUMTHOR, Paul, « L'épiphonème proverbial », *Revue des sciences humaines*, 163, « Rhétorique du proverbe », juillet-septembre 1976, p. 313-328.

MARGUERITE DE NAVARRE

Édition de référence

L'Heptaméron, éd. Nicole Cazauban, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020 [fondée sur l'édition Gruget, 1559].

Autre édition de *L'Heptaméron* citée

L'Heptaméron, éd. Michel François, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1994 [fondée sur les manuscrits BnF].

Autres œuvres citées

BOCCACE, *Le Décaméron*, éd. et trad. Jean Bourciez, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988.

ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, Robert Estienne, 1549.

Études critiques

BENVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », t. I, 1976, p. 237-250.

CAZAUBAN, Nicole, « Sur l'élaboration de *L'Heptaméron* », dans Marcel Tetel (dir.), *Les Visages et les Voix de Marguerite de Navarre*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 23.

—, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs “nouvelles” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996/5, p. 879-893.

DÉTRIE, Catherine, « Apostrophe / Forme d'adresse », dans Catherine Détrie, Paul Siblot, Bertrand Vérine, Agnès Steuckardt (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, 2017, p. 37-39.

FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002.

GUILLOT, Céline, « Démonstratif et déixis discursive : analyse comparée d'un corpus écrit en français médiéval et d'un corpus oral de français contemporain », *Langue française*, 152, 2006, p. 56-69.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Les formes nominales d'adresse dans les conversations familières », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Publications de l'Université de Savoie, 2010.

KLEIBER, Georges, « Marqueurs inférentiels et processus interprétatifs : pour une approche "plus sémantique" », *Cahiers de linguistique française*, 11, 1990, p. 241-258.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992.

212

SPITZER, Leo, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, coll. « Tel », p. 166-207.

NICOLAS BOILEAU

Édition de référence

Satires, Épîtres, Art poétique, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

Autre édition des œuvres de Boileau citée

Œuvres complètes, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

Autres textes cités

DAIRE, Louis-François, *Les Épithètes françoises, rangées sous leurs substantifs*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1759.

DU MARSAIS, *Des tropes ou des Différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* [1730], éd. Gérard Dessons, Paris, Manucius, 2011.

LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques* [1820], suivies de *Nouvelles Méditations poétiques* [1823], éd. Aurélie Loiseleur, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2006.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 3^e éd., Paris, André Pralard, 1688.

- LA NOUE, Odet de, *Le Dictionnaire des rimes françaises, selon l'ordre des lettres de l'alphabet. Auquel deux traitez sont adjoustez. L'un, des conjugaisons françaises l'autre, de l'orthographe française. Plus un Amas d'epithetes recueilli des oeuvres de Guillaume de Salluste seigneur Du Bartas*, Genève, Eustache Vignon, 1596.
- LA PORTE, Maurice de, *Les Epithetes* [1571], éd. François Rouget, Paris, Champion, 2009.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes*, éd. Jean Rohou, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1991.
- LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Nicolas Boileau, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.
- MONTMERAN, Antoine de, *Synonimes et epithetes françaises, recueillies & disposées selon l'ordre de l'Alphabet*, Paris, Jean Le Bouc, 1645.
- MORVAN DE BELLEGARDE, Jean-Baptiste, *Reflexions sur l'Elegance et la politesse du stile* [1695], Paris, André Pralard, 1705.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse* [1761], éd. Jean M. Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1990.

Études critiques

- BARBAFIERI, Carine, « Du mauvais goût, en gastronomie et en littérature, selon Boileau », *Les Lettres romanes*, 62/1-2, 2008, p. 37-53.
- BERLAN, Françoise, « Lexique et genre : Boileau ou la candeur du satiriste », *Littératures classiques*, 28, 1996, p. 23-41.
- BERNÈS, Henri, « Une nouvelle édition de Boileau », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 47, 1935, p. 39-46.
- BEUGNOT, Bernard, « Boileau et la distance critique », *Études françaises*, 5/2, mai 1969, p. 194-206.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, *Les Dictionnaires des poètes : de rimes et d'analogies*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.
- DEBAILLY, Pascal, « L'éthos du poète satirique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 57, 2003, p. 71-91.

- DEMŠAR, Janez, et Blaž Zupan, *Orange: From Experimental Machine Learning to Interactive Data Mining, White Paper*, Faculty of Computer and Information Science, University of Ljubljana, 2004.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- GROS, Karine, « “Asseyez-vous sur ce langage, il a des ressorts excellents” : une étude de *Finissez vos phrases! ou une Heureuse rencontre* de Jean Tardieu », *Recherches pédagogiques*, 11, 2005, p. 69-85.
- GUERRIER, Olivier, « Retour sur la question du binôme synonymique », dans Françoise Frazier et Olivier Guerrier, *La Langue de Jacques Amyot*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 111-127.
- LANSON, Gustave, *Boileau* [1892], Paris, Hachette, 5^e éd., 1919.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés* [1972], Paris, PUF, 6^e éd., 1997.
- LE BOZEC, Yves, « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, 103, 2004, p. 3-6.
- LE GUERN, Michel, « Sur le silence », *Littérature*, 149, 2008, p. 38-44.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002
- , « Les deux corps du style », *Les Temps modernes*, novembre-décembre 2013, p. 144-154.
- PINEAU, Joseph, *L'Univers satirique de Boileau. L'ardeur, la grâce et la loi*, Genève, Droz, 1990.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Dictionnaires d'épithètes et de synonymes aux XVI^e et XVII^e siècles : du lexique au manuel », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 75, 2013, p. 47-65.
- , « L'épithète est-elle un vilain défaut? Les superfluités du style dans quelques caricatures de la poésie du XVI^e siècle », dans Carine Barbaferri et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 147-179.
- , « Les démêlés de l'épithète et de la rime dans les arts poétiques des XVI^e et XVII^e siècles », dans Nadia Cernogora, Emmanuelle Mortgat-Longuet et Guillaume Peureux (dir.), *Arts de poésie et traités du vers français*

- (fin XVI^e-XVII^e siècles). *Langue, poème, société*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 171-190.
- REGUIG, Delphine, « Froideur et saveur de la rime chez Boileau », dans Sophie Hache et Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *L'Épithète, la rime et la raison. La lexicographie poétique en Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 367-382.
- , *Boileau poète. « De la voix et des yeux... »*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- SCHRÖDER, Volker, « D'Ariste à Z... : Sur quelques clés de Boileau », *Littératures classiques*, 54, 2005, p. 153-167.
- SIOUFFI, Gilles, « Le problème du "froid" au XVII^e siècle. Sentiment terminologique, sentiment stylistique et sentiment linguistique », dans Carine Barbaferi et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 71-87.
- SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 8^e éd., 1997.
- TOURRETTE, Éric, « Agnès et le... », *La Voix du regard*, 20, 2007-2008, p. 81-86.
- , « Beaucoup de choses en peu de mots », *Poétique*, 184, 2018, p. 233-245.
- , *Maîtriser la dissertation littéraire générale*, Paris, Ellipses, 2018.
- VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.
- WOOD, Allen G., « Boileau, l'équivoque, et l'œuvre ouverte », *Biblio* 17, 73, « Ordre et contestation au temps des classiques » (1), dir. Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud, 1992, p. 275-285.
- XANTHOS, Aris, « Textable : programmation visuelle pour l'analyse de données textuelles », dans Émilie Née, Jean-Michel Daube, Mathieu Valette et Serge Fleury (dir.), *JADT 2014. Proceedings, 12th International Conference on Textual Data Statistical Analysis*, Paris, Jadt.org, 2014, p. 691-703.

CASANOVA

Édition de référence

Histoire de ma vie, éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, 3 vol.

Autres éditions et œuvres de Casanova citées

Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise, qu'on appelle les Plombs,
À Leipzig, chez Le Noble de Schönfeld, 1788.

Icosaméron, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables »,
1987, 5 vol.

Autres œuvres citées

CHALLE, Robert, *Les Illustres Françaises*, éd. Jacques Cormier et Frédéric Deloffre, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1996.

DIDEROT, Denis, *De la poésie dramatique*, éd. Jacques et Anne-Marie Chouillet, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1980, t. X.

216

—, *La Religieuse*, éd. Florence Lotterie, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009.

LATUDE, Jean Henri, dit Henri Masers de Latude, *Le Despotisme dévoilé ou mémoires authentiques de Latude, écrits par lui au donjon de Vincennes et à Charenton* (édition 1790-1800), Éditions La Bibliothèque Digitale.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964.

Études critiques

AMOSY, Ruth, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

—, « La représentation du discours autre : un champ multiplesment hétérogène », dans Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (dir.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 35-54.

—, *La Représentation du Discours Autre : principes pour une description*, Berlin, De Gruyter, 2020.

BRIN, Raphaëlle, « Du savoir-vivre au savoir écrire : la sociabilité mondaine comme modèle d'écriture dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », *Lumières*, 21, 2013, p. 165-176.

CABANTOUS, Alain, et François Walter, *Les Tentations de la chair : virginité et chasteté (16^e-21^e siècle)*, Paris, Payot et Rivages, 2020.

DELON, Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.

- DENIEUL, Séverine, « Du beau parleur occasionnel au conteur professionnel : la conversation dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », *Cahiers de littérature française*, 11, « Largesse de Casanova », dir. Michel Delon, 2011, p. 55-73.
- , « “Écrire comme on parle” et “parler comme on écrit” : la place de la conversation dans *Les Confessions* et dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », dans José López Hernández et Antonio Campillo (dir.), *El legado de Rousseau: 1712-2012*, Murcie, Editum, 2013, p. 83-100.
- DUVAL, Suzanne, « Le patron du discours indirect libre dans la prose fictionnelle de la première modernité (xvi^e-xviii^e siècles) », dans *Actes du Congrès mondial de linguistique française, juillet 2018*, 2019, article en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02022711/document> [consulté le 30 juin 2020].
- IGALENS, Jean-Christophe, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- IGALENS, Jean-Christophe, et Erik Leborgne (dir.), *Casanova/Rousseau : lectures croisées*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.
- KOVÁCS, Ilona, « Les modulations de la voix de Casanova à travers les manuscrits de l'*Histoire de ma vie* », *Recherches & Travaux*, 61, 2002, p. 39-49.
- LAUFER, Roger, « Du ponctuel au scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation) », *Langue française*, 45, 1980, p. 77-87.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France* [1971], Paris, Armand Colin, coll. « Cursus littéraire, 1998.
- , *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996.
- LEROY, Alexis, « Casanova, ou l'instinct de conversation », dans Marie-Françoise Luna (dir.), *Casanova fin-de-siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 157-164.
- LESNE-JAFFRO, Emmanuèle, « Soliloques et dialogues rétrospectifs. De la parole captive de Brienne au bavardage de Casanova », dans Jean Garapon (dir.), *La Parole dans les mémoires d'Ancien Régime*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012 p. 187-204.
- LUNA, Marie-Françoise, « L'esprit de conversation », dans *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998, p. 178-180.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

- PAILLET, Anne-Marie, « Le bavardage au filtre des discours rapportés : de la substance au bruit », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2020/2, p. 283-293.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999.
- , *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.
- ROTH, Suzanne, « Le mirage de la conversation », *Europe*, mai 1987, p. 81-86.
- ROTHÉ, Sophie, *Casanova en mouvement : des attraits de la raison aux plaisirs de la croyance*, Paris, Le Manuscrit, 2016.
- THOMAS, Chantal, *Casanova : un voyage libertin* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

218

GEORGE SAND

Édition de référence

Mauprat, éd. Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020.

Autres textes cités

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. II, 1851-1858, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 ; t. III, 1859-1868, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 ; t. IV, 1869-1875, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 ; t. V, 1876-1880, éd. dirigée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Études critiques

- ADAM, Jean-Michel, et Gilles Lugin, « Effacement énonciatif et diffraction co-textuelle de la prise en charge des énoncés dans les hyperstructures journalistiques », *Semen*, 22, « Énonciation et responsabilité dans les médias », dir. Alain Rabatel et Andrée Chauvin-Vileno, 2006, <https://journals.openedition.org/semen/2776>.
- ANASTASAKI, Elena, « Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand », *George Sand Studies*, 25, 2006, p. 52-66.

- BERTRAND-SABIANI, Julie, « De l'utopie à l'histoire : *Mauprat* et le *Journal* de décembre 1851 », dans Noëlle Dauphin (dir.), *George Sand : terroir et histoire*, Rennes, PUR, 2006, p. 219-230, <https://books.openedition.org/pur/7812>.
- BORDAS, Éric, « La contre-polyphonie sandienne de *Consuelo* », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de « Consuelo », « La Comtesse de Rudolstadt » de George Sand*, Lyon, PUL, 2004, p. 21-37, <https://books.openedition.org/pul/6678>.
- COMBETTES, Bernard, « Les ajouts après le point », dans Michel Charolles (dir.), *Parcours de la phrase. Mélanges offerts à Pierre Le Goffic*, Paris, Ophrys, 2007, p. 119-131.
- , « Aspects de la ponctuation par le tiret au XIX^e siècle : l'exemple de *L'Insurgé* de Jules Vallès », dans Sonia Branca-Rosoff et al. (dir.), *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommage à Jacqueline Authier-Revuz*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012, p. 215-228.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, « Recherches sémiologiques : le vraisemblable », 1968, p. 5-21, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154.
- HECQUET, Michèle, *Lectures de « Mauprat » de George Sand*, [Villeneuve-d'Ascq], Presses universitaires de Lille, 1993.
- LONGHI, Julien, « D'où, de qui, ou comment vient le sens en discours », *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, 56, 2012, p. 5-21.
- , « Les voix de l'énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d'énonciation », *Arts et Savoirs*, 2, « Les théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle », dir. Lionel Dufaye et Lucie Gournay, 2012, <https://journals.openedition.org/aes/1679>.
- MOMBERT, Sarah, « *Consuelo*, “logographe” du roman historique », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de « Consuelo », « La Comtesse de Rudolstadt » de George Sand*, Lyon, PUL, 2004, p. 133-143, <https://books.openedition.org/pul/6708?lang=fr>.
- PELLEGRINI, Florence, « “ ; – et ” : logique (dis)jonctive dans *Bouvard et Pécuchet* », dans Anne Herschberg Pierrot et Jacques Neefs (dir.), *Bouvard et Pécuchet : archives et interprétation*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2014, p. 123-147.

PÉTILLON, Sabine, et André Petitjean, « Le tiret de fin de phrase dans *Un cœur simple* – un stylème flaubertien ? », *Flaubert*, 8, « Ponctuation et mise en page : oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert », dir. Florence Pellegrini, 2012, <http://journals.openedition.org/flaubert/1867>.

RABATEL, Alain, « Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix », *Arts et Savoirs*, 2, « Les théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle », dir. Lionel Dufaye et Lucie Gournay, 2012, <https://journals.openedition.org/aes/510>.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

JEAN GENET

220

Édition de référence

Le Balcon, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002.

Autres éditions et œuvres de Genet citées

Théâtre complet, éd. Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Journal du voleur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949.

Études critiques

BORDAS, Éric, « Jean Genet, ou l'homo c'est le style », dans Bernard Alazet et Marc Dambre (dir.), *Jean Genet, rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 33-41.

CHIESA, Lorenzo, « The First Gram of *Jouissance*: Lacan on Genet's *Le Balcon* », *The Comparatist*, 39, 2015, p. 6-21.

COE, Richard, *The Vision of Jean Genet*, London, Owen, 1968.

DERRIDA, Jacques, *Glas* [1974], Paris, Denoël-Gonthier, 1981.

GOLDMANN, Lucien, « Une pièce réaliste : *Le Balcon* de Jean Genet », *Les Temps modernes*, juin 1960, p. 56-67.

LACAN, Jacques, « Le désir et la jouissance », dans *Le Séminaire. Livre V, Les formations de l'inconscient*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 251-268.

- PENNEY, James, « The Phallus Unveiled: Lacan, Badiou and the Comedic Moment in Genet's *The Balcony* », *Paragraph*, 42/2, 2019, p. 170-187.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr* [1952], Paris, Gallimard, 2011.
- THODY, Philip, *Jean Genet: A Study of His Novels and Plays*, New York, Stein and Day, 1968.

RÉSUMÉS

FRANÇOIS VILLON, *TESTAMENT*

Géraldine VEYSSEYRE (Sorbonne Université),

« Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon »

Le *Testament* de François Villon intègre une matière qui était en vogue au xv^e siècle dans un grand nombre de genres littéraires : les proverbes et formules de vérité générale. Apparaissant à intervalles irréguliers, ils le font sous le signe d'une extrême variété : le poète joue avec souplesse sur leur fréquence, leur calibre, leur position dans la strophe, leur articulation logique avec le contexte, leur formulation plus ou moins saillante, etc. Sans fournir la clé de lecture univoque d'un poème cultivant ambiguïté, polysémie et ironie, ces proverbes signalent peut-être en creux, par leur absence, l'un des îlots de sérieux, voire de sincérité du poème (v. 793-1020). Ils attestent aussi l'inventivité du poète qui, loin de s'en tenir aux matériaux parémiqes usuels, enrichit notablement le répertoire disponible à son époque. À la strophe LXIII, il va jusqu'à se mettre en scène, ciselant un proverbe – inédit – de son cru. Ailleurs, le poète use du discours direct pour faire circuler les proverbes dans toutes les bouches, y compris les moins recommandables, et il pointe les incertitudes liées à leur transmission. Jetant ainsi le doute sur l'autorité de ces énoncés, il affiche leur valeur littéraire plus que morale.

Isabelle FABRE (Université Paris Nanterre),

« “Parler de contemplation” :
le lexique de la dévotion dans le *Testament* de Villon »

Coulée dans le moule de la fiction testamentaire, l'œuvre de François Villon en reprend aussi les stylèmes. On y reconnaît le type de l'*ars*

moriendi et le cadre dans lequel il s'inscrit, celui d'un exercice spirituel – l'introspection pénitentielle – préparant à la confession et précédant la dictée du testament proprement dit. Le lexique de la dévotion s'y déploie largement, mais selon des modalités parfois malaisées à cerner, entre détournement des modèles et dissonances registrales. On se propose d'en rendre compte en étudiant successivement l'écriture de l'examen de conscience, l'oraison mariale et la question de la « contemplation » dans le *Testament*.

MARGUERITE DE NAVARRE, *L'HEPTAMÉRON*

Agnès STEUCKARDT (Université Paul Valéry-Montpellier),

224

« La transition entre récit et dialogue dans *L'Heptaméron* »

L'Heptaméron modifie le modèle du *Décaméron* en introduisant à la fin de chaque nouvelle un dialogue. Ce faisant, il se donne à résoudre un problème textuel : comment articuler ce dialogue au récit ? Si le début de dialogue opère un changement de régime énonciatif systématiquement marqué par une apostrophe, il s'ancre dans le récit par les reprises anaphoriques et par les expressions référentielles. Anaphores résomptives et recatégorisations génériques permettent la montée en généralité, qui transforme le « conte » en « exemple ».

NICOLAS BOILEAU, *SATIRES*

Éric TOURRETTE (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« La réticence dans les *Satires* de Boileau »

Dans ses *Satires*, Boileau exploite régulièrement la réticence, ce qui peut sembler inattendu de la part d'un poète aspirant à incarner la franchise et la vérité, jusqu'à la brutalité. Cela lui permet d'aborder de biais des sujets délicats, ayant trait à la sexualité, à la religion, à la violence physique... Plutôt que d'opposer, comme on le fait souvent, la réticence choisie par le locuteur et l'interruption imposée par l'interlocuteur, on distingue ici entre la suppression d'un mot isolé et la suppression d'un membre de phrase complet. Dans les deux cas, rien n'est dit expressément mais tout est dit tacitement. La réticence réussit donc l'étrange tour de force d'être

transparente sans être explicite et de convertir le silence en langage. Elle parvient à dire les choses sans les nommer, comme si le blanc devenait lui-même un signifiant paradoxal. Ainsi peut subtilement se loger au cœur de la phrase tout ce qu'il serait malséant d'exprimer verbalement, pour telle ou telle raison : la réticence libère la parole en feignant de la confronter à ses limites, elle est à la fois aporie du langage et triomphe du langage. Non seulement elle se substitue aux mots physiques, mais elle les surpasse nettement par le pouvoir évocateur qu'elle possède, par l'ouverture sémantique qu'elle promet, par l'émotion débordante qu'elle suggère : elle nous rappelle donc qu'on ne parle jamais mieux qu'en se taisant.

Thibaud METTRAUX (Université de Lausanne),

« Rendre *raison* des épithètes de Boileau : procès et redynamisation satirique »

Cet article propose de revenir sur les paradoxes de l'épithète dans les *Satires* de Boileau. Dans cette optique, nous considérerons d'abord les positions explicites que tient le satiriste à l'égard du procédé et des facilités de sa mise en rime dans les *Satires II* et *IV* relativement à la convocation de la figure de Textor dans le *Dialogue des poètes*. Ce procès de l'épithète apparaîtra alors comme relevant d'une appréhension lexicographique de la forme. Une brève étude de l'évolution du genre de l'épithétaire français donnera à saisir plus généralement les restrictions qui affectent, au XVII^e siècle, le profil catégoriel de l'épithète et ses possibilités paradigmatiques. Dans un deuxième temps, l'approche outillée permettra de constater l'importance de la densité et de la rime adjectivales dans les *Satires*, contrastant avec le traitement épistylistique que Boileau réserve à la figure. Prenant acte de cette apparente tension entre l'imaginaire et la pratique rédactionnelle effective, nous réfléchirons enfin aux possibles fonctions de l'épithète dans le cadre du dispositif satirique. L'exemple des *Satires II* et *III* fera notamment voir comment les modes du pastiche et de l'invention parodique offrent au satiriste un cadre privilégié, au sein duquel la *praxis* de l'épithète manifeste une exploitation maximale des possibilités sémiques et connotatives de la forme. L'analyse visera ainsi à rendre *raison* de l'épithète, selon ce terme si cher à Boileau et qui se situe au cœur de la constellation terminologique de la *Satire II*.

CASANOVA, *HISTOIRE DE MA VIE*

Clara de COURSON (Sorbonne Université),

« Parler sous les plombs. Représentations carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie* »

226

L'écriture casanovienne est couramment associée à une infrangible euphorie discursive, conjuguant une ample circulation énonciative à une régie narratoriale particulièrement apparente. L'épisode des Plombs, qui conclut le premier volume de l'*Histoire de ma vie*, semble à première vue offrir le négatif de ce mode majoritaire de gestion des discours autres par Casanova ; cette séquence n'en pondère pas moins l'atrophie diégétique due à la réclusion par des formes de représentation discursive d'une rare variété, portant à son comble la centralisation des voix par l'instance narratoriale, ainsi que les stratégies de reconfiguration mémorielle dont elle les investit souterrainement.

Isabelle CHANTELOUBE (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« Autoportrait de l'écrivain en surplomb :
la réécriture d'une aventure dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova »

Aux chapitres XIII à XVI du tome III de l'*Histoire de ma vie*, Casanova livre tous les secrets de sa célèbre évasion des Plombs en 1756 ; ce récit héroïque, réécriture quasi à l'identique de l'*Histoire de ma fuite*, contraste avec la narration haletante de ses voyages et de ses conquêtes et nous offre un autoportrait plus sombre et moins sulfureux du turbulent Vénitien. Comment gère-t-il la paratopie inhérente à son *ethos* prédiscursif ? En élaborant une scène d'énonciation qui reflète à la fois ses talents d'homme de spectacle, la rigueur de son esprit scientifique, et sa farouche volonté de rester maître de son destin hors des chemins tout tracés de la liberté : une scénographie du libertinage, un libertinage philosophique et pratique avant tout.

GEORGE SAND, *MAUPRAT*

Florence PELLEGRINI (Université Bordeaux-Montaigne),

« Énonciation, idéologie, autorité : effets de voix dans *Mauprat* »

« Quant [aux] doctrines [de Sand], s'en méfier d'après ses œuvres » (lettre de Gustave Flaubert à Ernest Feydeau du 21 août 1859). Si la notice de *Mauprat* semble dénier au roman toute visée démonstrative, force est de constater que le propos « doctrinal » sandien, fait d'humanitarisme et de confiance dans le progrès tant individuel que social, affleure de façon récurrente dans le récit comme dans la parole rapportée des personnages. C'est le dispositif énonciatif composite du roman que cette contribution se propose d'analyser : enchâssements narratifs et multiplication des premières personnes produisent une dissémination de la parole que vient concurrencer le retour – parfois l'intrusion – d'une instance auctoriale hétérodiégétique. La superposition des voix construit alors une diffraction de la prise en charge énonciative qui, par instabilité de l'origine, réduit sensiblement la portée des énoncés.

JEAN GENET, *LE BALCON*

Mairéad HANRAHAN (University College London),

« Style et stylisation dans *Le Balcon* de Genet »

La notion d'un style stylisé semble contradictoire, dans la mesure où la stylisation implique ce qu'une forme a en commun avec d'autres formes plutôt que ce qui la distingue. Cette contribution suggère que la notion n'en offre pas moins un aperçu productif du style de Jean Genet dans *Le Balcon*. En s'appuyant sur la lecture derridienne de l'écriture de Genet, ce texte se concentre sur la scène finale de castration : il montre comment l'auteur en a rehaussé l'indécidabilité en retravaillant son texte, et en analyse les implications pour la conception genétienne du rapport du singulier à l'universel. Ce qui est singulier, chez Genet, est la façon que l'on a de ne pas être que soi-même. L'idée d'un style stylisé est ainsi rendue pertinente par cette suggestion du texte : c'est en empruntant une voix qui n'est pas naturelle que l'on aborde une certaine vérité intime.

TABLE DES MATIÈRES

FRANÇOIS VILLON

TESTAMENT

Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon
Géraldine Veysseyre 9

« Parler de contemplation » :
le lexique de la dévotion dans le *Testament* de Villon
Isabelle Fabre 33

MARGUERITE DE NAVARRE

L'HEPTAMÉRON

La transition entre récit et dialogue dans *L'Heptaméron*
Agnès Steuckardt 57

NICOLAS BOILEAU

SATIRES

La réticence dans les *Satires* de Boileau
Éric Tourrette 77

Rendre *raison* des épithètes de Boileau :
procès et redynamisation satirique
Thibaud Mettraux 95

CASANOVA

HISTOIRE DE MA VIE

Parler sous les plombs.
Représentations carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie*
Clara de Courson 123

229

Autoportrait de l'écrivain en surplomb : la réécriture d'une aventure dans l' <i>Histoire de ma vie</i> de Casanova Isabelle Chanteloube	145
--	-----

GEORGE SAND

MAUPRAT

Énonciation, idéologie, autorité : effets de voix dans <i>Mauprat</i> Florence Pellegrini	171
---	-----

JEAN GENET

LE BALCON

230

Style et stylisation dans <i>Le Balcon</i> de Genet Mairéad Hanrahan	189
---	-----

Bibliographie	207
---------------------	-----

Résumés	223
---------------	-----

Table des matières	229
--------------------------	-----