

LE CONTE AU 18^{ÈME} SIÈCLE : POUR UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE

Anne Steinberg

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Romance Languages and Literatures.

Chapel Hill
2013

Approved by:

Diane Leonard

Hassan Melehy

Ellen Welch

Dorothea Heitsch

Philippe Barr (chair)

© 2013
Anne Steinberg
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

ANNE STEINBERG : Le conte au 18^{ème} siècle : pour une nouvelle esthétique.
(Under the direction of Philippe Barr)

L'amour et le conte sont intrinsèquement liés depuis la naissance de ce genre à la définition impossible. Si les critiques ont tenté d'établir des catégories auxquelles le conte se plie (libertin, merveilleux, moral, réaliste, etc...), il est encore difficile de comprendre la place qu'il possède dans l'histoire littéraire du 18^{ème} siècle et la façon dont l'amour participe à lui conférer une nouvelle esthétique. Trois auteurs en marge du clan philosophique, Crébillon fils, Marmontel et Rétif de la Bretonne se sont servis du conte pour véhiculer à la fois des idéaux en phase et en marge des Lumières, révélant la potentialité expérimentale d'un format encore considéré comme frivole et irrationnel. Au carrefour du théâtre, du roman et de son ancêtre le conte de fées, ce genre « mineur » redessine non seulement les contours du champ littéraire mais aussi ceux de la parole efficace. Cette étude entend montrer comment chez ces trois auteurs, la rhétorique de l'amour au sein du conte engage pour Crébillon fils un discours sur la connaissance, dont le clair-obscur régit l'esthétique. Pour Marmontel, le conte est un moyen de s'ancrer dans le champ littéraire de la mi siècle, en y inscrivant les valeurs bourgeoises émergentes et lui donnant une définition qui le détache du roman. Rétif, lui, fait du conte une véritable économie narrative qui au crépuscule de l'Ancien Régime promeut une valeur essentielle : le travail.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION.....	vi
Chapter :	
I. L'esthétique crébillonienne : si l'art d'aimer était conté.....	1
La modification du rôle de la fée.....	25
La mise en place de la rencontre par le songe ou les lumières de l'obscurité.....	33
L'échec de l'échange diurne.....	46
Le franchissement : les bois d'amour ou un <i>locus amoenus</i> privilégié.....	49
II. Le conte au naturel : le cas de Marmontel.....	59
Le conte théâtral ou le théâtre du conte.....	76
Le conte moral : un anti-roman.....	84
Le conte moral : une reprise du conte crébillonien ?.....	90
III. La Révolution du conte de Rétif de la Bretonne : du philosophe à l'artiste.....	120
Le Palais-royal : entre travail et spectacle.....	135
Rétif conteur : conter ou compter les femmes.....	140
La parole enchantée et la structure des « Converseuses ».....	146
...ou l'influence des <u>Mille et une Nuits</u>	151

La métamorphose sociale : le merveilleux rétivien ou l'éthique du travail.....	154
CONCLUSION.....	173
OUVRAGES CITÉS.....	183

INTRODUCTION

Si l'on se réfère aux écrits antiques, à Aristote notamment, la poétique est intrinsèquement liée à l'art de plaire et à la valeur morale ou instructive qu'elle véhicule. Il en va de même au 17^{ème} siècle, à la différence que la question esthétique tourne davantage sur l'imitation elle-même que sur l'objet imité. Le critique s'intéresse de plus en plus à la manière dont la *mimesis* est opérée ; c'est-à-dire, comment l'artiste parvient à toucher le spectateur. Les théoriciens de l'esthétique tels que l'Abbé Du Bos¹ ou le Père Rapin² considèrent les conditions de possibilité de l'œuvre d'art en fonction de l'affect et de l'effet produit sur le spectateur : « Pour toucher son public, l'artiste doit traiter d'un sujet que le public puisse facilement reconnaître, sans quoi il ne pourrait parvenir à l'intéresser³ ». Cette question de l'affect demeure l'une des questions centrales et devient l'un des débats esthétiques du 18^{ème} siècle, puisque que l'un des principaux projets des Lumières vise à universaliser la connaissance et à la vulgariser, afin d'abolir la frontière entre savants et non-savants. Il importe, dès lors, de trouver le véhicule approprié afin de convaincre le spectateur que tous les moyens sont bons pour « écraser l'infâme », tout en mettant à l'avant-scène de la représentation les valeurs humanistes et universalistes nécessaires à la

¹Voir Du Bos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris, P.-J. Mariette, 1733.

²Voir Rapin, René. *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* de 1676.

³Kremer, Nathalie. *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIIIe siècle*. Editions Kimé, 2008. Print. p.26.

réalisation de ces idéaux cardinaux. A partir de la seconde moitié du siècle, les écrits d'Edmund Burke et de Joseph Addison présentent la sensibilité comme le moyen le plus sûr de gagner une plus large audience. Dans son célèbre Spectator, et plus particulièrement dans "Chevy Chase", Addison décrit comment la sensibilité opère une scission entre l'art noble et l'art populaire, et ébranle la hiérarchie qui existait entre eux :

...so, on the contrary, an ordinary song or ballad that is the delight of the common people cannot fail to please all such readers as are not unqualified for the entertainment by their affectation of ignorance; and the reason is plain, because the same paintings of nature which recommend it to the most ordinary reader will appear beautiful to the most refined⁴.

En tant que format adapté au plus grand nombre, efficace et facile à comprendre, le conte figure, tout comme la chanson ou la ballade, parmi ces véhicules de choix évoqués par Addison en sa qualité de pouvoir toucher la sensibilité du plus « ordinaire » comme du plus « raffiné » ; et, bien qu'il n'entre pas dans le « Temple du Goût » d'un Voltaire, s'inscrit au sein de la lente transformation de la hiérarchie des genres qui régnait encore au Grand Siècle.

Tour à tour merveilleux, oriental, libertin, moral ou populaire, le conte se donne effectivement de manière simple et accessible au plus grand nombre pour diffuser un message plus ou moins explicite, qu'il soit moral ou critique. Il apparaît comme un mode d'écriture expérimentale qui, avançant d'abord « masqué », en reprenant les mots de René Descartes recourant à l'ironie ou au sarcasme après avoir étudié « le grand livre du

⁴Addison, Joseph. « The Ballad of Chevy Chase" in *The Spectator*, n°70, 1711.

monde », instaure au fil de l’histoire littéraire d’Ancien Régime une réflexion sur les conditions de possibilité de la parole dite efficace.

La vague du conte de fées, phénomène de mode à la fin du Grand Siècle et qui parcourt tout le siècle des Lumières⁵, offre effectivement à de nombreux écrivains un nouveau terrain d’écriture alternatif à la pratique du roman qui, à cette époque est de plus en plus largement décriée et associé à un tissu d’invraisemblances⁶. Pour éviter de se faire attaquer, les écrivains des Lumières ont recours à de nombreuses stratégies et cherchent avec obstination à donner de nouvelles formes à la parole, plus particulièrement celles qui permettent l’élaboration d’une parole « qui se donne pour un témoignage authentique, arraché à la réalité, et non pour le fruit de l’imagination⁷ ». Paradoxalement, les écrivains vont choisir les « Mémoires », ou les « Correspondances », tout en continuant d’utiliser la fiction ou le mensonge, ce qui trouve son paroxysme dans les contes.

Si le conte n’a pas encore de définitions propres et précises, il reste une forme de fiction narrative frivole, qui n’est en rien prise au sérieux et qui fait donc peu ou prou l’objet de la critique contemporaine. La concision et la brièveté inhérentes au conte attirent les salonniers, qui vont imiter la forme et développer leurs propres contes dans les années 1700-1720, surtout après la traduction du conte oriental des Mille et Une Nuits, par Antoine Galland, entre 1704 et 1717. Le cadre exotique et l’apparence lointaine des énigmes

⁵Voir Storer, Mary Elizabeth. *Un Episode littéraire de la fin du dix-septième siècle : la mode des contes de fées (1685-1700)*. Paris : Honoré Champion, 1928.

⁶May, Georges. *Le Dilemme Du Roman Au XVIIIe Siècle; Étude Sur Les Rapports Du Roman Et De La Critique, 1715-1761*. New Haven: Yale University Press, 1963. Print. Dans le premier chapitre de son ouvrage, George May met en évidence « ce manque de réalisme et de vraisemblance qui le fait verser dans le non-sens et le mauvais goût ».

⁷Géraud, Violaine. *La lettre et l’esprit de Crébillon fils*. Paris: SEDES, 1995. Print. p. 122.

donnent la possibilité de placer des personnages fictifs qui, sous couvert de noms étrangers et d'accoutrements orientaux, rappellent les figures principales du pouvoir en France. Ainsi commence la première évolution du conte de fées, devenu maintenant oriental. Cependant, dans le conte oriental, le merveilleux ne remplace plus la réalité, il vient se greffer à elle pour lui conférer ce que Jean-Paul Sermain appelle « une troisième dimension⁸ », lui ajoutant une autre réalité parallèle. Cette vague « orientaliste » du conte reçoit un immense succès en France et intéresse de nombreux écrivains, tels qu'Antoine Hamilton et surtout Crébillon fils. Le premier de ces auteurs est surtout le premier détracteur du conte, ou celui qui a commencé à le parodier. Dès les années 1700, il écrit sur le ton satirique, des contes, qui n'étaient pas destinés à être publiés mais qui circulent dans les salons sous forme de manuscrits et qui attirent compliments et critiques. L'Enchanteur Faustus (publié en 1776), Zeneyde (1731), Les Quatre Facardins (1717), sont autant de contes qui visent à « conter des enchantements en parfait désenchanté⁹ » écrit Anne Defrance, qui a recueilli et critiqué les contes appelés séditieux et libertins du 18^{ème} siècle, dans une des éditions de la « Bibliothèque des contes de Fées ». En donnant la définition du conte licencieux et libertin, Anne Defrance dit que « l'interprétation érotique et libertine des contes les plus naïfs, est devenue une virtualité inévitable de toute expérience de lecture, doublant de soupçon la langue de la décence¹⁰ ». Effectivement, Hamilton tente de ridiculiser le merveilleux et la superstition qui parsemaient et définissaient les contes de Charles Perrault ou de Marie-

⁸Sermain, Jean-Paul. *Le Conte De Fées, Du Classicisme Aux Lumières*. Paris: Desjonquères, 2005. Print. « Galland fait des contes l'expression d'un génie collectif et le caractérise par une familiarité avec un merveilleux qui, sans prendre la place de la réalité, la complète et la transfigure, lui donne comme une troisième dimension ». p. 25.

⁹Defrance, Anne, Anthony Hamilton, and Jean-François Perrin. *Contes*. Paris: Champion, 2008. Print. p. 52.

¹⁰*Ibid.* p. 19.

Catherine D'Aulnoy. En débutant ses histoires *in medias res*, en emboîtant des récits qui ne sont pas liés, et en commentant sur son écriture auprès du lecteur, il subvertit le conte de fées pour en faire un instrument de pur plaisir, et notamment de plaisir érotique.

La vague du conte libertin et séditieux naît alors sous sa plume et crée un courant d'écriture auquel Crébillon fils est trop souvent associé, puisque la critique voit dans Tanzaï et Néadarné (1734), le Sopha (1742), et surtout Ah ! Quel conte ! (1754) que le merveilleux devient un outil de la métamorphose des parties génitales et où toute la féerie amène l'illusion de la passion pour participer au plaisir érotique. La transformation du conte sous la plume de Crébillon fils fait l'étude du premier chapitre de cette thèse, dans lequel ses contours, bien que vagues, se précisent grâce à l'importance de la description de la rencontre amoureuse. En choisissant la scène d'amour entre des personnages qui n'ont pas encore goûté aux voluptés du corps et des sens, Crébillon fils, loin de la machine machiavélique du libertinage d'un Versac ou d'un Meilcour, montre les mécanismes de l'amour-goût et de l'amour-passion¹¹ comme la volonté de découvrir l'autre en même temps qu'une connaissance de sa propre sensualité. En subvertissant les ressorts merveilleux du conte de fées, ou bien en leur donnant une nouvelle fonction dans la

¹¹Hartmann, Pierre. *Le Contrat Et La Séduction: Essai Sur La Subjectivité Amoureuse Dans Le Roman Des Lumières*. Paris: Champion, 2010. Print. Les Dix-huitième Siècles 14.: « C'est que la définition crébillonienne de l'amour-goût ne prend tout son sens que relativement aux deux déterminations majeures de l'amour présentes dans le siècle précédent : l'amour tendre et l'amour-passion, qui impliquent tous deux la complète mobilisation de l'énergie psychique et l'engagement total de la personnalité. Face à de telles conceptions, l'amour-goût se présente comme un retour au quotidien et à la normalité. Ce mouvement typiquement début de siècle de démythification et de d'humanisation ne va pas sans un processus parallèle d'extrême *banalisation* [...] Du roman de la passion au roman galant, le 18^{ème} siècle nous fait passer sans ménagement de la poésie à la prose de l'amour ». pps. 94-95. Les italiques sont dans le texte.

narration, l'auteur invente un nouveau terrain d'expérimentation littéraire, trop hâtivement libellé de conte libertin par la critique, développant son propre schéma de la rencontre¹².

* * *

Le conte est depuis sa naissance un conte d'amour. Du *fin'amor* médiéval, à l'Heptaméron de Marguerite de Navarre, il est toujours question soit d'un amour héroïque, idéal, soit dévastateur, adultère, impossible, etc. Depuis la publication posthume de l'Heptaméron (1558), le conte, qui s'inscrivait principalement dans une tradition orale, trouve sa place dans les recueils écrits. Ils deviennent de petites histoires, faites pour amuser mais aussi pour instruire. A partir du 17^{ème} siècle, les contes d'amour vont se réclamer au service de l'instruction¹³. A l'épicentre se trouve la question de l'éducation des femmes, qui s'articule autour de l'apprentissage des bonnes mœurs, du principe de la vertu, et surtout, de leur domestication, c'est-à-dire comment en faire de bonnes épouses. Dans l'école fondée par Mme de Maintenon en 1686, Saint-Cyr, les jeunes filles devaient lire des contes pour parfaire leur éducation, « on les exerçait à parler sur les histoires qui leur avaient été lues¹⁴ ». Exercice à la fois rhétorique et didactique, la lecture des contes

¹² Jean Rousset montre à propos de l'originalité de la rencontre amoureuse chez Crébillon fils qu'il « propose un type plus commun : tout franchissement est d'abord exclu, il sera longtemps différé et se confondra finalement avec le premier échange parlé ; il semble que la règle la plus suivie commande un franchissement externe, autrement dit exclu dans l'immédiat et remis à plus tard ». Rousset, Jean. *Leurs Yeux Se Rencontrèrent: La Scène De Première Vue Dans Le Roman*. Paris: Corti, 1981. Print. pps. 44-45.

¹³ Voir à ce propos, Perrault, Charles, et Jean Pierre Collinet. *Contes : Suivis Du Miroir Ou La Métamorphose d'Orante, De La Peinture, Poème, Et Du Labyrinthe De Versailles*. Paris: Gallimard, 1981. Print. Préface. « ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait pas été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et qui divertit tout ensemble ».

¹⁴ Gréard, Octave. *L'Education Des Femmes Par Les Femmes: Études Et Portraits*. Nabu Press, 2010. Print. p. 115.

possédait des bienfaits essentiels pour peaufiner leur éducation. Le même attrait pour les contes se fait entendre par Fénelon dans son Traité de l'éducation des filles (1687), soulignant l'importance de leur lecture, puisqu'

il faut qu'elles sachent ce qui se dit, ce qui se fait : une chanson, une nouvelle, une intrigue ; qu'elles reçoivent des lettres et lisent celles que reçoivent les autres ; qu'on leur raconte les choses pour qu'elles les aillent raconter à leur tour¹⁵.

Destinés à un public féminin, ces contes viennent compléter l'éducation des jeunes filles et en même temps, leur permettent de réfléchir sur « ce qui se dit » ou « ce qui se fait ». Grâce à ces histoires, elles vont non seulement bénéficier d'une connaissance plus large de l'amour, mais elles vont pouvoir aller les « raconter à leur tour ». Ce colportage qui s'effectue par les femmes va prendre une importance majeure à la fin du 17^{ème} siècle. Les salons de Melle de Scudéry et de Mme de Rambouillet (que nous allons développer un peu plus loin) deviennent emblématiques par leur volonté de créer non seulement un nouveau langage de l'amour, un langage précieux, mais aussi parce qu'ils sont le théâtre de la composition d'œuvres littéraires portant essentiellement sur l'amour. Cet effort de colporter les histoires d'amour aboutit donc à la naissance du roman moderne, dont Mme de La Fayette est l'instigatrice avec La Princesse de Clèves (1678). Si les contes, tout comme le roman de Mme de La Fayette, proposent une réflexion sur l'éducation des femmes tout en participant à celle-ci, ils mettent en lumière un phénomène important, qui va traverser tout le 18^{ème} siècle : la remise en question du rôle de la lecture et par extension, de l'écriture de l'amour. Que doivent apprendre les jeunes filles de la lecture sur l'amour ? Quelle façon d'aimer devient leur modèle ? Comment écrit-on l'amour ?

¹⁵Fénelon. *Traité de l'éducation des filles*, cité in Gréard, Octave. *Op. cit.* p. 42.

Ainsi, dans cette étude, on se propose de montrer, par le biais de la rencontre amoureuse, ce que les contes de Crébillon fils, Jean-François Marmontel et Nicolas-Edmé Rétif de la Bretonne ont à offrir ou à enseigner sur ce vaste sentiment.

1) Le mythe de l'amour dans la littérature :

Qu'il s'agisse des Hymnes Homériques, des Métamorphoses d'Ovide ou de la légende de Psyché, la rencontre amoureuse semble toujours motivée : « Zeus inspira à l'âme d'Aphrodite elle-même le doux désir de s'unir à un homme mortel, afin qu'elle éprouvât le lit d'un homme », raconte Homère. Dans les Métamorphoses, on lit :

Le premier objet des amours d'Apollon fut Daphné, fille du Pénée. Sa passion naquit, non d'un aveugle hasard, mais de l'implacable ressentiment de l'Amour [...]. De son carquois, il tire deux flèches d'une vertu différente : l'une chasse l'amour, l'autre le fait naître [...]. Aussitôt [Apollon] ressent l'amour ; mais Daphné refuse le nom d'amante¹⁶.

Ovide, par l'introduction de la flèche, saisit le cœur d'Apollon, qui s'efforce de pourchasser sa bien-aimée, jusqu'à ce qu'elle prie son père de la métamorphoser en laurier afin d'éviter les caresses de son poursuivant. Psyché, elle, subit la jalousie d'Aphrodite, qui demande à Eros de la faire tomber amoureuse du plus méprisable mortel, pour se venger de l'adulation qu'elle génère, mais il se blesse avec la flèche destinée au mortel et s'éprend de Psyché. Ainsi, dès les premiers mythes, la « mise en place¹⁷ » de la rencontre amoureuse

¹⁶Ovide. *Les Métamorphoses d'Ovide* (2e éd) / traduction française de Gros, refondue... par M. Cabaret-Dupaty,... ; et précédée d'une notice sur Ovide par M. Charpentier. Garnier frères (Paris), 1866. pps. 24-32.

¹⁷Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de première vue dans le roman*. Paris: Corti, 1981. Print : « D'emblée se détachent les indicateurs de *temps* (âge, moment, saison, circonstances diverses) et surtout le *lieu* ; [...] ce peut être toute intersection entre un site et un autre, entre un dedans et un dehors : seuil, fenêtre, passage, carrefour, etc... Dans cet espace [...], on prêter la plus grande attention aux *positions*, c'est-à-dire à la place que les partenaires occupent l'un par rapport à l'autre : proximité ou éloignement, immobilité ou mouvement, isolement ou présence de tiers, approche libre ou barrée. Il est statutaire aussi que ces acteurs soient pourvus d'une figure, d'une apparence physique, vestimentaire, par conséquent sociale et ethnique ; c'est l'occasion du *portrait*, qui est l'objet d'une ancienne et tenace

se fait par des éléments extérieurs et indépendants des protagonistes, les poussant dans les bras de celui ou celle qui leur est destiné(e), non pas par choix mais bien plus par subterfuge ou fatalité. Que ce soit la flèche d'Ovide, ou la vengeance d'Aphrodite, l'amour est provoqué, et enlève aux héros ou plutôt aux amants, la responsabilité devant leurs sentiments. Le mythe de l'amour, dans l'Antiquité, est donc synonyme d'une dépossession de soi au profit de la possession de l'autre, à n'importe quel prix, pour ne faire qu'un. Cette violence que crée la soudaineté de l'amour est caractérisée chez Platon, comme une maladie de l'âme, « passion », parce que celle-ci transcende la volupté physique, le plaisir, pour devenir *enthousiasme* : il élève l'amant au-delà de lui-même, en lui faisant perdre le sens des réalités. Comme le rappelle Denis de Rougemont, « c'est une inspiration tout étrangère, un attrait qui agit du dehors, un emportement, un rapt indéfini de la raison et du sens naturel¹⁸ ». La passion chez Platon est donc une forme de sentiment à mépriser, puisque inconciliable avec la raison, et provoquée par des éléments extérieurs, indomptables. Cette irresponsabilité devant l'amour aboutit à la recherche de l'Eros, qui représente le désir total, cette volonté de fusionner avec l'autre à s'y perdre soi-même, et aboutit à la négation de l'être actuel. L'unité (deux amants ne font qu'un) que veut saisir l'Eros, provoque une insatisfaction incessante et insurmontable du désir, qui tend à vouloir embrasser le Tout. Il anéantit donc l'autre, le prochain, qu'il cherche à posséder en se perdant soi-même. Amour-passion excessif, motivé par des facteurs extérieurs, l'amant ne peut combattre cette fatalité de l'amour, qui peu à peu, s'érige en modèle.

codification : il sera complet ou lacunaire, présenté dans l'ordre (du haut vers le bas) ou dans le désordre [...] ou simplement esquissé [...] ». p. 24.

¹⁸Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Ed. remaniée et augm. Paris: Plon, 1961. Print. p. 43.

Au douzième siècle, avec l'apparition de l'amour courtois, et du *fin' amor* chanté par les troubadours, cette fatalité de la passion va être glorifiée, ce que l'on retrouve dans le roman de Tristan et Iseut, aujourd'hui encore, meilleur exemple du mythe de l'amour-passion dans la littérature. L'élément qui fait naître cet amour frénétique vient cette fois d'un philtre que Tristan et Iseut ont bu, par inadvertance¹⁹. Symbolisant la naissance de l'amour, le philtre les rend captifs d'un sentiment qui les aliène et qui les soumet à l'emprise de la passion. Les amants ne se choisissent pas, ils ne s'aiment pas non plus librement, et ne tombent amoureux que de l'idée de la passion, diffusée par le breuvage magique²⁰. Ils ne cherchent alors qu'à poursuivre un idéal qu'ils se sont vu forgé de l'amour, dont ils deviennent le jouet. Saisis par la passion, ils ne peuvent lui résister, et cet inéluctable élan, involontaire, pour être ensemble va transgresser toutes les règles imposées par la société, par le mariage, ou par la religion. L'amour-passion devient profanation des lois sociales et religieuses.

Le philtre, qui leur ôte toute responsabilité et qui donne une justification à leurs actions profanatoires, devient un véritable alibi à leur folie amoureuse, les poussant à renoncer à leur rang, à leur honneur ou à leur vie sociale. La glorification de la passion passe alors par cette fatalité : Iseut est mariée au roi Marc mais elle ne peut lutter contre cette passion ; de même pour Tristan, loyal et fidèle chevalier du même roi, ne peut aller contre le philtre. Incapables d'agir contre l'amour, ils sont prêts à en subir toutes les

¹⁹Bédier, Joseph. Traduction *du Roman de Tristan* de Béroul (1170), IV, le philtre : « L'enfant chercha quelque breuvage, tant qu'elle découvrit le coutret confié à Brangien par la mère d'Iseut. « J'ai trouvé du vin ! » leur cria-t-elle. Non, ce n'était pas du vin : c'était la passion, c'était l'âpre joie et l'angoisse sans fin, et la mort ».

²⁰*Ibid.* « Iseut l'aimait. Elle voulait le haïr, pourtant : ne l'avait-il pas vilement dédaigné ? Elle voulait le haïr, et ne pouvait, irritée en son cœur de cette tendresse plus douloureuse que la haine ».

conséquences, et par-dessus tout, la mort. Ils ne peuvent être unis que dans l'anonymat ou dans une autre vie, puisque pour pouvoir s'aimer, ils doivent se cacher et souffrir de ne pas pouvoir combattre la passion dont ils ne sont pas maîtres. Le philtre et son emprise les aident à surmonter tous les obstacles qui se dressent devant eux et ce sont justement les épreuves que leur amour va essayer qui vont faire de ces deux amants des martyres, leur seule issue apparaissant dans la mort ou dans l'isolement total de la forêt de Maurois dans laquelle ils restent pendant trois ans.

Cet esclavage de l'amour s'accompagne de souffrance et de malheur, qui exaltent l'incapacité des amants à se défaire de leurs chaînes. Ils ne vivent que pour l'autre et doivent se couper du monde pour s'adonner à leur obsession. Rien ne compte plus que l'autre et par là même, la passion les condamne à plusieurs « morts » : puisqu'ils ne peuvent s'aimer en plein jour, à la lumière du soleil, ils doivent s'enfoncer dans les profondeurs sombres de la forêt et ne permettre qu'à la lune de servir de témoin à leurs ébats. La passion est donc source d'aveuglement, et provoque une mort de la conscience et de la connaissance, puisqu'elle anéantit la lucidité et la raison, en n'offrant que la possibilité d'un épanouissement nocturne des sens. Péché, la passion est non seulement associée aux ténèbres de la nuit, mais incarne aussi une mort sociale, puisque pour vivre heureux, il faut vivre caché. C'est l'intensité de la passion qui les contraint à rester en marge, pour déboucher sur une mort totale, puisque le seul rachat, la seule pénitence pour la faute d'aimer, se trouve dans la mort physique.

Jusqu'au 18^{ème} siècle, cette association de la passion avec la nuit, avec l'isolement et finalement la mort, est omniprésente dans la littérature, plus particulièrement dans la poésie, qu'on pense aux vers de Pétrarque à Laure, ou dans le théâtre : la tragédie de

Shakespeare, Roméo et Juliette, puis les tragédies cornéliennes (Polyeucte, Cinna) ou raciniennes (Phèdre, Bérénice, etc.) du 17^{ème} siècle. C'est le malheur d'un amour réciproque, impossible, parsemé d'obstacles et voué à la mort qui devient une forme d'amour mythique voire mystique à combattre. Les modèles antiques de l'Eros deviennent des mythes de l'amour à mettre en scène pour inciter le spectateur/lecteur à les éviter, grâce à la catharsis. Les héros tragiques sont donc victimes de sentiments trop violents, qu'ils ne peuvent combattre, et sont donc condamnés à mourir. Discours négatifs et purgatoires, le roman, la poésie et la tragédie vont stigmatiser l'amour-passion, rendant compte de ses dangers et de sa fatale irrationalité. La condamnation de l'amour-passion réside donc dans le manque de contrôle des amants, mais aussi dans l'isolement qu'elle leur impose. Le tourment dans lequel ils se trouvent ne les laisse jamais en repos, et les sépare de la réalité aux alentours. Ne pouvant détourner les yeux de l'autre, objet de toutes les fascinations, la passion embrase les cœurs pour les enfiévrer, les rendre fous. Prisonniers de leurs émotions, ils s'aliènent tout en aliénant leur entourage. Apollon « est dévoré par sa passion : tout son cœur s'embrase [...] »²¹ », et Aphrodite, par sa beauté parvient à faire s'accoupler tous les fauves en qui « elle mit le désir dans leurs poitrines, et tous, à la fois, s'accouplèrent dans les vallons ombragés²² ».

L'irrationalité de la passion, qui consume les héros et leur entourage, va émerger dès la rencontre « optique » des partenaires, offrant le moment le plus propice à l'examen de l'interaction entre esprit et cœur. Comment transparait le manque de responsabilité

²¹Ovide. *Les Métamorphoses d'Ovide (2e éd) / traduction française de Gros, refondue... par M. Cabaret-Dupaty,...* ; et précédée d'une notice sur Ovide par M. Charpentier. Garnier frères (Paris), 1866. p. 20.

²²Homère, *Hymnes Homériques*. Traduction de Leconte de Lisle, A. Lemerre, 1893. pps. 411-420.

incombant aux amants et leur incapacité à combattre leurs sentiments, dans ce premier combat entre rationnel et irrationnel ? Comment la première rencontre évolue-t-elle entre l'Antiquité et le 18^{ème} siècle ? En quoi est-elle déterminante dans la conception de l'amour et de l'étude du conte au siècle des Lumières ?

C'est d'abord par la vue que la rencontre va être motivée et précipitée, et c'est donc ce qui donne à l'amour son élan. C'est elle qui va mettre en marche les mécanismes de l'amour et en gouverner ses effets. Les regards, qui vont sceller le sort funeste des amants, vont aussi cristalliser leurs attentes et leur obsession. Non seulement Aphrodite est séduite à la vue d'Ankhisès, mais elle éprouve un désir violent pour lui : « et dès qu'Aphrodite, qui aime les sourires, l'eut vu [Ankhisès], elle l'aima, et le désir saisit violemment son âme²³ ». De même lorsqu'Apollon voit Daphné, « en proie à l'amour, Apollon brûle de s'unir à Daphné, qui vient de frapper ses regards²⁴ », le désir provoqué par la beauté de Daphné, paraît irrésistible et absolu. La rencontre visuelle provoque alors des effets immédiats et violents sur les protagonistes.

Après avoir bu le philtre et tenté de résister pendant trois jours, Iseut fait venir Tristan dans sa tente et lui fait part de son trouble : « — Ah ! tout ce que je sais me tourmente, et tout ce que je vois. Ce ciel me tourmente, et cette mer, et mon corps, et ma vie !²⁵ ». Tout ce qu'elle voit, autrement dit, Tristan, et les émotions qu'elle lui associe sont insoutenables. Ce désordre créé par les regards et *in extenso* par la passion va être

²³*Ibid.*

²⁴Ovide. *Les Métamorphoses d'Ovide (2e éd) / traduction française de Gros, refondue... par M. Cabaret-Dupaty,...* ; et précédée d'une notice sur Ovide par M. Charpentier. Garnier frères (Paris), 1866. p. 26.

²⁵ Bédier, Joseph. Traduction *du Roman de Tristan* de Bérout (1170), IV, le philtre.

caractéristique de la rencontre amoureuse, accompagnant pas à pas les mouvements du cœur et de l'esprit.

2) La rencontre amoureuse :

Une fois touchés par les ailes de l'amour, la rencontre va procéder selon un schéma et des étapes très précis : Jean Rousset relève trois passages ou « éléments dynamiques » de la scène de rencontre, après sa mise en place : l'effet (propulse le récit), l'échange (formes de communication), le franchissement (annulation de la distance)²⁶. Le premier, l'effet, se doit d'être soudain, immédiat et peut se décomposer comme suit : d'abord vient la fascination, « degré élevé de l'étonnement », puis la commotion, « manifestation psychologique de l'effet », et enfin la mutation, dans laquelle « la scène est un seuil, qui sépare de façon tranchée le passé et le futur²⁷ ». La scène de rencontre apparaît capitale dans le développement des personnages, qui frappés par l'amour, sont pris dans un ballet chorégraphié d'émotions, afin de découvrir l'autre et en même temps, subissent des changements eux-mêmes.

L'étonnement, la commotion vont totalement bouleverser la vie des amants telle qu'ils la conçoivent mais ces mouvements du cœur vont redessiner les contours de la connaissance, celle qu'ils avaient du monde ante-passion, de soi et surtout de l'autre. La connaissance de l'autre et de ses propres émotions passe non seulement par l'échange de paroles, mais surtout et avant tout par l'échange des regards.

²⁶Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de première vue dans le roman*. Paris: Corti, 1981. Print. p. 42.

²⁷*Ibid.* pps. 71-77.

Comme le suggère l'article de l'Encyclopédie, « Passions » : « L'*admiration* est la première & la plus simple de nos *passions* : elle mérite à peine ce nom ; c'est ce sentiment vif & subit de plaisir qui s'excite chez nous à la vûe d'un objet dont la perfection nous frappe²⁸ ». L'idéalisation de l'autre, dont la perfection apparente se caractérise dans la littérature jusqu'au 18^{ème} siècle, par une longue série de superlatifs, d'allusions allégoriques, divines et abstraites, fait naître le plaisir de contempler l'autre mais fait émerger aussi le désir de voir plus, d'en savoir plus, et

produi[t] *la curiosité* ou le désir de connoître mieux ce que nous ne connoissons qu'imparfaitement ; *passion* raisonnable & qui tourne à notre profit, si elle se porte sur des recherches vraiment utiles & non frivoles ou simplement curieuses ; si elle est assez discrète pour ne pas nous porter à vouloir connoître ce que nous devons ignorer ; & si elle est assez constante pour ne pas nous faire voltiger d'objets en objets, sans en approfondir aucun²⁹.

Cette curiosité, définie ici comme la volonté de « connoître mieux ce que nous ne connoissons qu'imparfaitement », agit comme le déclencheur des actions et émotions qui vont découler de la première vue de l'autre, et lui donner sa finalité, « d'approfondir » la connaissance du même objet. Jusqu'à présent, nous avons vu que l'amour-passion est imposé aux amants, que ce soit par les flèches, le philtre, le destin, les Dieux, etc. Au 17^{ème} siècle, cette fatalité va devoir être repensée, canalisée et épurée, surtout parce que l'âge classique est le règne de la mesure, de la modération et de la tempérance. L'amour va devoir se plier aux règles classiques et se soumettre à la raison afin d'être socialement et moralement acceptable. Il s'agit surtout de débarrasser l'amour de sa passion violente et

²⁸Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1765. XII : p. 142.

²⁹*Ibid.*

déraisonnable, en lui imposant des codes moraux et en la dominant par l'esprit. Les traités sur la naissance des passions ou sur leurs origines apparaissent avec le penseur le plus influent du 17^{ème} siècle, René Descartes. Dans son œuvre de 1649, Les Passions de l'âme, il cautionne le désir quand celui-ci n'est ni violent ni dénué de constance : « pour le désir, il est évident que lorsqu'il procède d'une vraie connaissance il ne peut être mauvais, pourvu qu'il ne soit point excessif et que cette connaissance le règle³⁰ ».

Il faut donc attendre le Grand Siècle et le règne du « molle et facetum³¹ » des Bergers de l'Astrée, dont l'univers pastoral et atemporel invite à la douceur et à l'exclusion des violentes passions pour donner tout son sens à la théorie de Descartes, ou bien contempler la retenue de la Princesse de Clèves, qui parvient à dominer ses sentiments pour le Duc de Nemours et dont les passions restent muettes jusque dans sa tombe. Ces exemples de passions tues, limitées par les règles de la bienséance à une époque où l'on privilégie l'honneur, la vertu et dans laquelle l'austérité janséniste domine, deviennent les canons d'une littérature qui promeut la tempérance et la constance du savoir. On discute, on décrit la première rencontre plus qu'on ne la vit :

Au 17^{ème} siècle, le débat sur l'effet de la première vue se théorise chez les romanciers qui placent ce débat au centre de leur récit : *Zaïde*, *Clélie*. Ils suspendent les relations et la distribution des acteurs principaux de la conversation en forme de pour et contre dans laquelle s'échangent les thèmes antagonistes qui leur sont familiers : aimer sans connaître/ connaître avant d'aimer, ce qui se traduit par une

³⁰Descartes, René. *Œuvres de Descartes*. [Volume 4] / publ. par Victor Cousin... ; [et précédées de l'éloge de René Descartes par Thomas]. F.-G. Levrault (Paris), 1824. Print. « Art. 141 : Du désir, de la joie et de la tristesse ». p. 153.

³¹Voir Lavocat, Françoise. *Arcadies Malheureuses. Aux Origines Du Roman Moderne*. Honoré Champion, 2000. Print. p. 251 : « Le facetum [...], renvoie en effet aux caractéristiques atténuées du romanesque. Il est en effet associé à l'idée de galanterie ; il est en quelque sorte l'indice de la place occupée dans l'œuvre par l'intrigue amoureuse ». Et plus loin, elle explique : « molle, en revanche, est défini comme 'une douceur naïve et ingénue'. La 'douceur' est liée à l'exclusion, dans l'univers arcadique, de la violence et des passions ».

autre opposition : inclination spontanée, donc « sympathie »/ amour de connaissance et d'estime ; ainsi se pose la question de la naissance des passions³².

La conversation enjouée, qui remplace le discours amoureux, que ce soit chez Madeleine de Scudéry (Clélie, Le Grand Cyrus) ou chez d'Urfé (l'Astrée), trouve sa place dans les salons, mais participe à une nouvelle esthétique de l'amour de la fin du 17^{ème} siècle, la galanterie :

Si le texte fondateur de l'esthétique galante est le Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin (1656), dès 1653 c'est dans le cadre romanesque du Grand Cyrus que Madeleine de Scudéry définissait « l'air galant », ce « je ne sais quoi » qui permet à celui qui en est pourvu de « dire ce que les autres n'oseraient seulement penser », et qui « [penche] plutôt vers la douceur et l'enjouement, que vers le sérieux et le brusque³³.

Nouvelle forme du discours, éminemment mondain et synonyme de jeu, elle transforme la scène de première rencontre en une séduction caractérisée de « badine » : « le badinage, de sottise qu'il était, devient un jeu raffiné du langage, et la galanterie, mauvais tour joué, tromperie au 16^{ème} siècle, renvoie à un 'idéal du comportement'³⁴ ». L'exercice de style proposé à la fin du siècle de Louis XIV cherche donc à codifier la rencontre amoureuse, dans une séduction dont le langage doit plaire sans choquer, selon les règles de la bienséance et amuser sans blesser. Ainsi apparaît « l'idéal du comportement » de

³²Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de première vue dans le roman*. Paris: Corti, 1981. Print. p. 96.

³³Grande, Nathalie. *Le Rire galant. Usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2011.p. 24.

³⁴*Ibid.* p. 24.

l'homme amoureux, qui doit selon la Carte de Tendre de Madeleine de Scudéry, passer par différentes étapes allégoriques³⁵ afin de découvrir le noble sentiment de l'amour.

On revient à l'idéalisation de l'amour courtois, en l'épurant de sa violence et de l'élan passionnel de l'amour³⁶. Comme le souligne Rougemont, « la mystique se dégrade en pure psychologie³⁷ », laissant aux femmes le soin de créer des typologies de l'amour, lequel doit être digne de valeur pour être avoué en toute impunité, c'est-à-dire qu'il doit être honnête, et prouvé par l'amant à sa dame, en passant par divers obstacles, épreuves, prouesses, bravoures, etc. La passion à cette époque apparaît mettre en danger l'amour honnête, puisqu'il se termine par la mort ou la déraison des amants. Les précieuses du 17^{ème} siècle recherchent ce qu'on appellerait aujourd'hui un « happy ending », où tout rentre dans

³⁵Pour résumer : Collectif. “[La Carte De Tendre].” *Madeleine De Scudéry : Carte De Tendre*. Oxford: Clarendon Press, 1883. Print. pps .191–194 : Tendre est le nom du pays ainsi que de ses trois villes capitales. Tendre a un fleuve, Inclination, rejoint à son embouchure par deux rivières, Estime et Reconnaissance. Les trois villes de Tendre, Tendre-sur-Inclination, Tendre-sur-Estime et Tendre-sur-Reconnaissance sont situées sur ces trois cours d'eau différents. Pour aller de Nouvelle-Amitié à Tendre-sur-Estime, il faut passer par le lieu de Grand-Esprit auquel succèdent les agréables villages de Jolis-vers, Billet-galant et Billet-doux. Dans cette sorte de géographie amoureuse, le fleuve Inclination coule tranquillement car il est domestiqué tandis que la Mer est dangereuse car elle représente les passions. La seule Passion positive est celle qui est la source de nobles sentiments que l'homme peut éprouver. Le lac d'Indifférence représente l'ennui.

³⁶Voir Goncourt, Edmond de, and Jules de Goncourt. *La femme au dix-huitième siècle*. Charpentier, 1890. Print. Ch. 4 « l'Amour », pps. 109-110 : « Jusqu'à la mort de Louis XIV, la France semble travailler à diviniser l'amour. Elle fait de l'amour une passion théorique, un dogme entouré d'une adoration qui ressemble à un culte. Elle lui attribue une langue sacrée qui a les raffinements de formules de ces idiomes qu'inventent ou s'approprient les dévotions rigides, ferventes et pleines de pratiques. Elle cache la matérialité de l'amour avec l'immatérialité du sentiment, le corps du dieu avec son âme. Jus qu'au dix-huitième siècle, l'amour parle, il s'empresse, il se déclare, comme s'il tenait à peine aux sens et comme s'il était, dans l'homme et dans la femme, une vertu de grandeur et de générosité, de courage et de délicatesse. Il exige toutes les épreuves et toutes les décences de la galanterie, l'application à plaire, les soins, la longue volonté, le patient effort, les respects, les serments, la reconnaissance, la discrétion. Il veut des prières qui implorent et des agenouillements qui remercient, et il entoure ses faiblesses de tant de convenances apparentes, ses plus grands scandales d'un tel air de majesté, que ses fautes, ses hontes même, gardent une politesse et une excuse, presque une pudeur. Un idéal, dans ces siècles, élève à lui l'amour, idéal transmis par la chevalerie au bel esprit de la France, idéal d'héroïsme devenu un idéal de noblesse ».

³⁷Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Ed. remaniée et augm. Paris: Plon, 1961. Print. p. 179.

l'ordre. La création romanesque est donc faite pour moraliser, pour plaire ; la société et les codes de la bienséance l'emportent toujours dans ces romans à clés. On ne retrouve qu'un amour vécu en rêve, dans la pastorale, au pays de chimères, dans lesquels les troubles de la passion physique n'existent pas.

Il n'est donc pas question de faire parler le corps amoureux, les sens étant toujours suspects. Anne Deneys-Tunney, en réfléchissant à la place du corps dans la littérature de l'âge classique jusqu'à Laclos, montre bien le lieu des « chimères » que représente le corps³⁸, et rejoint la définition du bonheur que propose Robert Mauzi : « Le bonheur est une plénitude de l'âme qui demeure en deçà des passions, et où règne une raison transparente, mais non point ascétique, gouvernant les jouissances naturelles qui n'impliquent aucun risque de division et rejetant fermement toutes les autres³⁹ ».

3) Le conte des Lumières :

Mais à l'aube du 18^{ème} siècle, le désir de savoir va passer non seulement par la raison, mais aussi par l'expérience du corps. Pourquoi et comment parler d'amour au siècle des Lumières ? Comment donner une place au corps et à l'amour dans un siècle qui s'évertue à tout rationaliser ? Dans le siècle de la connaissance, comment réconcilier la raison et le corps, l'âme et les sens ? Comment faire d'un sentiment irrationnel tel que la

³⁸Deneys-Tunney, Anne. *Écriture Du Corps: De Descartes à Laclos*. 1st ed. Presses universitaires de France, 1992. Print. : « le corps est exclu de la définition du sujet parce qu'il est posé comme le lieu des 'chimères', c'est-à-dire du non-sens, de l'imagination, du rêve, de la folie, trois 'maladies' de l'esprit qui, à l'âge classique ne s'articulent pas—ou seulement sous la forme d'une extériorité—au savoir et à la vérité ». p. 42.

³⁹Mauzi, Robert. *L'idée Du Bonheur Dans La Littérature Et La Pensée Françaises Au XVIIIe Siècle*. 4. éd. Paris: A. Colin, 1969. Print. p. 21.

passion, dévorant et excessif, une émotion rationnelle et naturelle, compréhensible et appréhendable par la raison ?

Selon la devise du siècle des Lumières énoncée à son crépuscule par Immanuel Kant, « *Sapere Aude*⁴⁰ », en continuité avec celle de la fin du 17^{ème} siècle, notamment Descartes et Fontenelle, « le désir de savoir est non seulement légitime [...] mais source de plaisirs⁴¹ », puisqu'il permet à l'homme de délimiter les contours de son entendement en pouvant contrôler ses élans, le tout en y éprouvant du plaisir, voire de la joie, « passion » honorable, comme le souligne Descartes : « il est évident aussi que la joie ne peut manquer d'être bonne [...] au regard de l'âme, parce que c'est [là] que consiste toute la jouissance du bien qui lui appartient⁴² ». Le besoin de connaître, de savoir ce que l'amour a en réserve, ce qu'il peut apporter dans le développement humain et sensuel va devenir le centre des débats sur l'amour au 18^{ème} siècle.

Le rationalisme philosophique qui apparaît dans la première moitié du siècle promeut la supériorité de la raison, capable de tout expliquer et de définir la condition humaine, comme le rappelle l'article de l'Encyclopédie, « Philosophe » :

⁴⁰Kant, Immanuel. *Eléments métaphysique de la doctrine du droit*, traduction d'Auguste Durand, 1853. *Réponse à la question : "Qu'est-ce que les Lumières?"*: paragraphe 1, p. 281 : « Qu'est-ce que les Lumières ? La sortie de l'homme de sa minorité dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement (pouvoir de penser) sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable (faute) puisque la cause en réside non dans un défaut de l'entendement mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. *Sapere Aude* ! (Ose penser) Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières ».

⁴¹Fontenelle. *Entretiens Sur La Pluralité Des Mondes*. Flammarion, 1998. Print. Présentation de Christophe Martin p. 28.

⁴²Descartes, René. *Œuvres de Descartes*. [Volume 4] / publ. par Victor Cousin... ; [et précédées de l'éloge de René Descartes par Thomas]. F.-G. Levrault (Paris), 1824. Print. « Art. 141 : Du désir, de la joie et de la tristesse ». p. 153.

[...] La raison est à l'égard du *philosophe*, ce que la grâce est à l'égard du chrétien. La grâce détermine le chrétien à agir; la raison détermine le *philosophe*. Les autres hommes sont emportés par leurs passions, sans que les actions qu'ils font soient précédées de la réflexion: ce sont des hommes qui marchent dans les ténèbres ; au lieu que le *philosophe* dans ses passions mêmes, n'agit qu'après la réflexion; il marche la nuit, mais il est précédé d'un flambeau⁴³.

Dominer les passions, rationaliser la condition humaine, réfléchir à ses actions, deviennent les apogées des Lumières, mais peu à peu, cet optimisme et cette confiance accordés à la raison vont s'ébranler : la ruine de la France après la Guerre de Sept ans (1763), l'émergence du sentiment révolutionnaire, et les catastrophes naturelles, surtout le tremblement de terre de Lisbonne (1755), mettent en doute la puissance de l'esprit à pouvoir tout justifier ou expliquer. La raison devient impuissante face aux cataclysmes, et l'optimisme va peu à peu se dissocier du rationalisme pour trouver « ses points d'appui dans une philosophie ou une mystique de la nature⁴⁴ ».

Ainsi, un nouveau discours apparaît vers 1750, mettant les sens et les sensations à l'avant-scène de la connaissance : le sensualisme et la sensibilité. Condillac, dans son Traité des Sensations (1754) entend redéfinir la connaissance, en la faisant découler des sensations :

Le jugement, la réflexion, les désirs, les passions, etc., ne sont que la Sensation même qui se transforme différemment. C'est pourquoi il nous a paru inutile de supposer que l'âme tient immédiatement de la nature toutes les facultés dont elle est douée. La nature nous donne des organes, pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, et par la douleur de ce que nous avons à fuir. Mais

⁴³Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une Société de Gens de lettres. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1765. XII : p. 509.

⁴⁴Mauzi, Robert. *L'idée Du Bonheur Dans La Littérature Et La Pensée Françaises Au XVIIIe Siècle*. 4. éd. Paris: A. Colin, 1969. Print. p. 76.

elle s'arrête là ; et elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, et d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé⁴⁵.

Ainsi *penser* et *sentir* semblent intrinsèquement liés chez Condillac, l'expérience des sens parvient à redéfinir la théorie de la connaissance, qui allie corps et esprit. Comment se manifeste ce changement dans la littérature au 18^{ème} siècle ?

Il semble qu'au théâtre, l'écriture de l'amour reste encore limitée aux carcans du classicisme, la préciosité persistant en ces premières années du siècle des Lumières. Molière est encore prépondérant dans les esprits et Marivaux, par le biais de travestissements, de surprises de l'amour, de disputes sur l'inconstance, etc., invente une nouvelle forme d'expérimentation du sentiment amoureux, que l'on connaît sous le nom de *marivaudage*, dans lequel il montre les dynamiques, les mécanismes de l'amour hérités du 17^{ème} siècle à l'épreuve de la loi sociale. Le jeu de l'amour marivaudien met en scène quelques stéréotypes appartenant encore au Grand Siècle, tels que la coquette, la prude, le valet, le confident, et met en place une expérimentation sur le sentiment amoureux⁴⁶ pour faire triompher l'amour socialement acceptable, en conformité avec le rang des personnages : les valets restent amoureux de leurs homologues, de même pour les nobles et les bourgeois. Le triomphe de l'amour chez Marivaux reste limité par les liens sociaux qui unissent les personnages, et restreint donc son analyse aux convenances sociales de ses héros. A la scène comme dans ses romans, dont La Vie de Marianne (1731) est l'exemple

⁴⁵Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité Des Sensations*. Londres et Paris: De Bure l'aîné, 1754. Print. « Dessen De Cet Ouvrage ». pps. 8-9.

⁴⁶« Dans mes pièces, dit-il, c'est tantôt un amour ignoré des deux amants, tantôt un amour qu'ils sentent et qu'ils veulent se cacher l'un à l'autre, tantôt un amour timide, qui n'ose se déclarer ; tantôt enfin un amour incertain et comme indécis, un amour à demi né, pour ainsi dire, dont ils se doutent sans être bien sûrs, et qu'ils épient au-dedans d'eux-mêmes avant de lui laisser prendre l'essor ». Le Rond d'Alembert, Jean. « Eloge de Marivaux », pp.1, xxxii, in *Marivaux Théâtre*, Bernard Dort, ed. (Paris : Le Club Français du Livre, 1961).

le plus pertinent bien qu'inachevé de Marivaux, l'amour est toujours en relation avec la place que l'un possède dans le monde. Le langage, seul, vient se substituer à la psychologie amoureuse, on aime dans le dialogue, on se parle d'amour mais on ne laisse pas encore de place au corps. La comédie de l'amour vient dénoncer l'idéal chevaleresque du 17^{ème} siècle, mais ne semble pas proposer de solution quant à ce que l'amour devrait être au siècle des Lumières.

La fatalité de l'amour apparaît encore dans les romans, mais elle est sévèrement décriée⁴⁷ : L'Abbé Prévost, dans Manon Lescaut (1731), montre que l'amour passionnel est sans issue, les deux amants ne peuvent vivre qu'une passion cachée, secrète, parce que Manon, fille de mauvaise vie ne pourrait être une épouse convenable pour la famille du Chevalier des Grieux. Encore une fois, la passion est soumise à la loi sociale, les personnages doivent être issus du même monde pour pouvoir vivre leur amour au grand jour. Si l'auteur fait « gémir » la nature, on voit s'opérer un changement de points de vue sur la place accordée au destin mais aussi à la raison.

A la mort de Louis XIV et pendant les années de Régence précédant le règne de Louis XV, les mœurs se relâchent et on assiste à une émancipation des plaisirs de la chair, redéfinissant la place de l'amour dans la société :

L'idéal de l'amour au temps de Louis XV n'est plus rien que le désir, et l'amour est la volupté. Volupté! c'est le mot du dix-huitième siècle ; c'est son secret, son charme, son âme. Il respire la volupté, il la dégage. La volupté est l'air dont il se nourrit et qui l'anime. Elle est son atmosphère et son souffle,

⁴⁷Marmontel, Jean-François. *Essai sur les romans, considérés du côté moral*, in *Œuvres Complètes*, tome X, p. 318 : « L'auteur, il est vrai, ne sait pas y faire parler la nature ; mais il la fait gémir [...] ».

confient les frères Goncourt dans La Femme au Dix-huitième siècle⁴⁸. La coquetterie, l'apparition du petit maître, du roué, multipliant les conquêtes et aventures amoureuses semblent prévaloir dans ce début du 18^{ème} siècle, comme une volonté d'affirmer que l'amour n'est qu'un outil social, voire le moyen de se faire une renommée.

Parallèlement, on découvre un nouveau discours sur l'amour, chargé de faire triompher l'amant et de lui donner un contrôle total sur ses sentiments et ceux des autres. Le roman va se donner pour but de décrire les mœurs telles qu'elles sont, dans leur truculence comme dans leur trivialité pour donner naissance, entre autre, au libertinage⁴⁹. On passe donc d'une idéalisation de l'amour, comme élément unificateur entre les hommes, à sa démythification. Le langage va être au service de la manipulation de l'autre, pour faire triompher le « moi », c'est-à-dire, l'esprit. Le libertinage devient l'apanage du jeune mondain qui souhaite se faire connaître dans les cercles de la haute société. Qu'on pense aux Egarements du Cœur et de l'esprit (1736) de Crébillon fils ou bien aux Confessions du Comte de *** (1741) de Duclos, force est de constater que le plaisir, la volupté, remplacent l'idéal de l'amour épique et héroïque du 17^{ème} siècle. Comme le mentionne Nicolas de Chamfort, les premières décennies du siècle des Lumières

⁴⁸Goncourt, Edmond de, and Jules de Goncourt. *La Femme au dix-huitième siècle*. Charpentier, 1890. Print. Ch. 4, « L'amour », p. 151.

⁴⁹La définition du libertinage varie selon les siècles mais aussi selon les critiques. Il n'y a pas de « genre libertin » *per se*, mais bien un courant et des traces de ce qu'on appelle le libertinage. En considérant cette notion dans une perspective historique, le terme « libertinage » prend des acceptions différentes et presque contradictoires : dès l'Antiquité, le libertin désigne celui qui est affranchi, en opposition à l'homme libre. Au 16^{ème} siècle, le libertin « devient rapidement synonyme d'*athée*, *libertinage* quitte la sphère purement religieuse pour entrer dans l'usage courant, désignant une manière de vivre qui unit la liberté de penser à la débauche » (Perrin, Jean-François et al. Du genre libertin au XVIIIe siècle. Les Editions Desjonquères, 2004. p. 99). Le 17^{ème} siècle voit une séparation entre le libertinage d'esprit, incluant les esprits contestataires relatifs à la religion et à la foi ; et le libertinage de mœurs, réservé à la conduite morale. Ainsi, au 18^{ème} siècle, le libre-penseur ou le libertin d'esprit devient philosophe et le libertin au sens large devient celui dont le comportement et les frivolités riment avec dévergondage et dissipation.

représentent dans la littérature « le contact de deux épidermes⁵⁰ » comme avatar de l'amour. On aime pour soi au début du 18^{ème} siècle, de manière narcissique et pour parvenir à entrer dans le monde. On veut être libre d'aimer, on choisit l'objet de son amour ou plutôt de son désir, et les obstacles qui rendaient si sinueux le chemin de l'amant pour conquérir sa dame, n'existent plus, ou sont déguisés par la fausse vertu d'une prude, ou les scrupules qui viennent avec la défaite de la raison, qui ne font que retarder l'inévitable « franchissement » de la rencontre amoureuse. Le corps reprend ses droits dans le libertinage, mais devient une marchandise, une possession, interchangeable et multipliable⁵¹. Les personnages de romans veulent connaître la volupté pour connaître l'amour, et au diable les bienséances, les façons, les manières ; on attaque, on agit pour que l'autre s'abandonne aux transports de ses désirs. Les frères Goncourt montrent dans leur œuvre, La Femme au Dix-huitième siècle, que ce changement dans les mœurs correspond également à une volonté émancipatrice de la femme, d'un siècle à l'autre. Dans le chapitre consacré à l'amour, ils décrivent le semblant d'égalité que la femme va s'octroyer au 18^{ème} siècle concernant la sexualité⁵². Elles prennent, se servent, jouent avec les hommes de la même façon qu'ils le

⁵⁰Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de. *Maximes et Pensées*, in *Œuvres complètes de Chamfort. T. 1 / recueillies et publiées avec une notice historique sur la vie et les écrits de l'auteur par R.-P. Auguis. Chaumerot jeune* (Paris), 1824 : « L'amour, tel qu'il existe dans la société, n'est que l'échange de deux fantaisies et le contact de deux épidermes ». p. 413.

⁵¹Voir à ce sujet les *Maximes et Pensées* de Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de. *Œuvres complètes de Chamfort. T. 1 / recueillies et publiées avec une notice historique sur la vie et les écrits de l'auteur par R.-P. Auguis. Chaumerot jeune* (Paris), 1824: « il est plaisant que le mot, connaître une femme, veuille dire, coucher avec une femme, et cela dans plusieurs, langues anciennes, dans les mœurs les plus simples les plus approchantes de la nature comme si on ne connaissait point une femme sans cela. Si les patriarches avaient fait cette découverte, ils étaient plus avancés qu'on ne croit ». p. 412.

⁵²Goncourt, Edmond de, and Jules de Goncourt. *La Femme au dix-huitième siècle*. Charpentier, 1890. Print.: « Modestie, bienséance, le dix-huitième siècle travaille à dispenser la femme de ces misères. Et pour remplacer toutes les vertus imposées jusque-là à son caractère, demandées à sa nature, il n'exige plus d'elle que les vertus d'un honnête homme (1). En même temps l'homme commence à donner à la femme l'idée d'un bonheur qui ne laisse aucun lien à dénouer. Il lui expose une théorie de l'amour parfaitement indiquée dans une nouvelle qui la résume par son titre : *Point de lendemain*. » p. 174.

font : il suffit de penser à la Marquise de Merteuil des Liaisons dangereuses (1781) de Laclos, pour en convenir. Finies, donc, les prérogatives du destin, des baguettes magiques pour rendre les amants irresponsables de leur passion. Le libertinage vient consolider la démarcation entre le Grand Siècle et sa pudeur, des Lumières et de sa volupté. Les amants sont libres de se choisir et de s'aimer, responsables de leur corps et de leurs désirs.

Cependant, à partir de la moitié du siècle, un nouvel air du temps vient condamner les frasques libertines et remettre de l'ordre dans la morale : la montée de la bourgeoisie impose une ère morale, dont les principes et le mode de vie deviennent de plus en plus représentés dans la littérature. Au narcissisme caractéristique de la première moitié du siècle des Lumières et au poids du destin social, se substitue *a contrario*, un engouement pour la vertu et la sensibilité : les personnages de romans ne sont plus soumis aux aléas du destin mais « il [leur] suffit d'être vertueux pour être heureux, sans qu'aucune puissance maligne intercepte le fruit légitime de sa vertu⁵³ ». J-J Rousseau avec la publication de Julie ou la Nouvelle Héloïse, en 1761, devient le chantre de la vertu naturelle, exaltant la sensibilité. L'amour passionnel, mais impossible entre Saint Preux et Julie va faire des deux héros des martyres de l'amour, qui pleurent, se morfondent, gémissent et se torturent à cause de ce sentiment. La sensibilité devient le fondement même de l'individu, le cœur doit être écouté, et comme le suggère le Vicaire Savoyard de l'Emile, « exister pour nous, c'est sentir ; notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence, et nous avons eu des sentiments avant des idées⁵⁴ ».

⁵³Mauzi, Robert. *L'idée Du Bonheur Dans La Littérature Et La Pensée Françaises Au XVIIIe Siècle*. 4. éd. Paris: A. Colin, 1969. Print. p. 77.

⁵⁴Rousseau, Jean-Jacques. *Emile ou de l'Éducation*, in *Œuvres Complètes*. « Bibliothèque de La Pléiade », vol. IV. Gallimard. Paris, 1969. Print. « La profession de foi du Vicaire Savoyard », p. 600.

L'amour au 18^{ème} siècle semble réduit, dans le roman ou dans le théâtre, à deux extrêmes : le libertinage ou la sensibilité. Si le roman pose un problème de vraisemblance, de fausseté, si son « dilemme⁵⁵ » se trouve dans la diffusion de fausses idées morales, le conte se trouve au carrefour du théâtre et du roman, servant de nouveau champ à l'analyse de l'amour. Ainsi la question est ouverte : puisque l'amour a tant changé au 18^{ème} siècle, ces changements exercent-ils une quelconque influence sur la façon dont on parle d'amour dans les contes ?

Les critiques se sont longtemps, et continuent toujours de s'intéresser à convenir d'une définition du conte sans qu'ils arrivent à s'entendre sur la question⁵⁶, que ce soit au 18^{ème} siècle comme aujourd'hui⁵⁷. On n'a pas vraiment réfléchi sur le contenu ou le contenu. Tout ce qu'on sait de Crébillon fils, c'est qu'il représente le chantre du conte libertin⁵⁸. Pour Marmontel, on ne cesse d'accoler son nom au titre de son œuvre : c'est un conteur moral, s'occupant tantôt de définir ce qu'est la morale marmontélienne ou au contraire, si

⁵⁵May, Georges. *Le Dilemme Du Roman Au XVIIIe Siècle; Étude Sur Les Rapports Du Roman Et De La Critique, 1715-1761*. New Haven: Yale University Press, 1963. Print.

⁵⁶On peut penser à l'analyse de Martin, Angus. *Anthologie Du Conte En France, 1750-1799 : Philosophes Et Cœurs Sensibles*. Paris: Union générale d'éditions, 1981. Print. Il propose dans son introduction de dresser un panorama des études effectuées sur le conte, ainsi que les définitions contradictoires associées à celui-ci. Voir aussi voir *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*, textes réunis par R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin, Paris, Kimé, 2002. Ou encore l'œuvre de Jean-Paul Sermain, *Op. Cit.* Cette sélection d'ouvrages, certes peu étendue vise à montrer que le conte est au cœur du débat sur la littérature du siècle des Lumières, bien qu'elles ne s'accordent pas sur les définitions.

⁵⁷En effet, comme le rappelle Veysman, Nicolas. « Le rictus moral de Marmontel », in *Féeries* 5 (2008): 115-132. Print. « Le rire des conteurs » : « *QU'EST-CE QU'UN CONTE?* Celui qui cherche une définition du conte au XVIII^e siècle ou un discours sur sa place dans la hiérarchie des genres littéraires ouvrira sans grand succès les différents arts poétiques de l'âge classique et autres cours de belles lettres, car tous refusent une dignité littéraire à ce petit genre méprisé des théoriciens, *a fortiori* lorsqu'il est écrit en prose. Cette carence théorique et poétique du conte au XVIII^e siècle est d'autant plus paradoxale que le siècle des Lumières, s'il fut celui de la philosophie, passe aussi pour être celui du conte ». pps. 115-116.

⁵⁸Témoin en est l'étude de Sgard, Jean. *Crébillon fils : Le Libertin moraliste*. Desjonquères, 2002. Print.

c'est une fausse morale, ou de l'immoralité⁵⁹. On s'est donc davantage intéressé aux catégories du conte en laissant de côté son contenu.

Notre étude propose, au contraire, d'examiner comment se place le conte à l'intérieur du système des genres littéraire du 18^{ème} siècle, et de mettre en lumière les lacunes comblées par ce mode d'écriture particulier en rapport avec les autres genres de l'époque. De ce discours sur les genres, on montrera que le conte est également au cœur d'une réflexion générale (critique) par rapport aux idéaux des Lumières comme la raison ou le progrès. On verra donc en quoi le conte suggère, avec une originalité certaine, un discours qui vient critiquer la pensée philosophique. Pourtant considéré comme un genre mineur au 18^{ème} siècle⁶⁰, il est intéressant de noter que tout le monde l'a pratiqué, que ce soit Voltaire⁶¹, Denis Diderot⁶² ou encore Jean-Jacques Rousseau⁶³, ce qui laisse supposer qu'il offre aux écrivains certains avantages qui font défaut aux autres genres. Si le conte depuis sa naissance est lié à l'amour, on ne s'est jamais intéressé à la représentation de la rencontre amoureuse dans le conte du 18^{ème} siècle.

⁵⁹Dans la récente étude de Veysman, Nicolas. *Contes immoraux du 18e siècle*. Robert Laffont, 2010. Print., il montre Marmontel sous son jour "immoral". On peut aussi relever, Sgard, Jean. « Marmontel et la forme du conte moral », in Ehrard, Jean. *Jean-François Marmontel (1723-1799)*. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. Print. Ecrivains d'Auvergne 8 ; Ben Sdira, Khaled. « Moralisme et immoralité dans les *Contes Moraux* de Marmontel », in Wagner, Jacques. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print.

⁶⁰ Bahier-Porte, Christelle, and Régine Jomand-Baudry. *Écrire En Mineur Au XVIIIe Siècle*. Paris: Éditions Desjonquères, 2009. Print.

⁶¹Micromégas (1752), Candide, ou l'optimisme (1759), L'Ingénu (1767), pour ne citer que les plus célèbres. Voir Voltaire, and Henri Bénac. *Voltaire. Romans et Contes*. Texte Établi Sur L'édition de 1775, avec une présentation et des notes par Henri Bénac. Garnier frères, 1949. Print.

⁶²Les Bijoux Indiscrets (1748), Les Deux amis de Bourbonne (1770), Ceci n'est pas un conte (1772), etc.

⁶³La Reine Fantastique (1769).

L'enjeu de cette étude n'est donc pas de trouver une impossible définition au conte, mais de réfléchir sur le statut de la parole en tant que véhicule d'un discours sur l'amour. On s'interrogera sur les manières de décliner la représentation de l'amour dans le conte du 18^{ème} siècle, et s'il est possible, de mettre en rapport cette représentation avec l'esthétique du conte en général. Nous nous demanderons également s'il existe un lien entre le statut de la parole à l'intérieur du discours amoureux des Lumières et l'art d'écrire propre au conteur. En analysant le statut du conteur, on réfléchira sur sa place au 18^{ème} siècle par rapport à l'héritage des conteuses classiques, ce qui nous permettra d'inscrire le conte dans l'histoire des idées.

On peut alors se demander pourquoi choisir Crébillon fils, Jean-François Marmontel et Nicolas-Edmé Rétif de la Bretonne. On peut d'ores et déjà dire que ce sont des auteurs mal lus, qu'on caractérise souvent d'obscurs, dont les contes ont fait école, puisqu'on les mentionne dans les manuels, mais dont on n'a presque pas analysé le contenu, ou la trame narrative (et encore moins l'amour). Ils ont été abordés dans leur rapport à des mouvements généraux, que ce soit le libertinage, le moralisme, la sensibilité ou le réalisme mais sans faire vraiment état de leurs singularités. Nous les avons également choisis parce qu'ils représentent trois périodes charnières du 18^{ème} siècle : la Régence (Crébillon fils), la moitié du siècle (Marmontel), et la période (pré)révolutionnaire (Rétif).

Les textes que nous nous proposons d'analyser sont Ah ! Quel conte ! (1754) de Crébillon fils, les Contes Moraux (1761-65) de Marmontel et Le Palais-royal (1790) de Rétif. Ce sont des textes auxquels on s'est peu intéressé soit parce qu'ils sont illisibles, compliqués, alambiqués, comme c'est le cas de Crébillon fils ; soit qu'ils ont été rapidement catalogués comme des textes à la mode et simplistes, c'est le cas de Marmontel

(dont l'œuvre n'a pas été publiée depuis le 19^{ème} siècle) ; soit qu'ils n'ont pas bénéficié d'une publication étendue : c'est le cas de Rétif.

Ces trois auteurs ont aussi été jugés rapidement par la critique : Crébillon fils est souvent taxé de lubrique et maniéré, Marmontel est larmoyant et moralisateur, Rétif est un paysan populaire extravagant et sans style. Ce sont donc trois modes d'écriture différents, et donc trois esthétiques que nous voulons présenter : la néo-préciosité de Crébillon fils, le pathétique et la plume naïve de Marmontel, la rustique élocution d'un Rétif. Ce que nous voulons, c'est explorer un pan de la production littéraire du 18^{ème} qui baigne depuis très longtemps dans le clair-obscur. En effet, on a davantage écrit sur les contes au féminin, qu'on a jugé pertinent d'ignorer le conte de ce point de vue⁶⁴. Dans la présente étude, on s'intéresse au conte qui a été écrit par de vrais écrivains (c'est-à-dire qui ne sont pas de simples salonniers, écrivant en dilettante) et qui ont une œuvre importante reconnue par leurs pairs, lues par le public de l'époque et qui ont contribué à la production culturelle des Lumières.

Ce sont en effet des écrivains qui ont souvent été considérés comme mineurs et marginaux, mais ils possèdent leur place dans l'histoire littéraire. Notre étude, nous l'espérons, leur rendra justice tout en éclairant les raisons, peut-être pour lesquelles, ils n'ont pas mérité toute l'attention de la critique contemporaine. Nous souhaitons offrir une

⁶⁴Il serait trop exhaustif de donner une liste complète de toutes les études sur le conte féminin, mais on peut citer Defrance, Anne. *Les Contes De Fées Et Les Nouvelles De Madame d'Aulnoy, 1690-1698: L'imaginaire Féminin À Rebours De La Tradition*. Genève: Libr. Droz, 1998. Print. On renvoie notre lecteur à l'excellente et exhaustive bibliographie consacrée à cet effet par Le Marchand, Bérénice Virginie. *Reframing the Early French Fairy Tale: A Selected Bibliography*, in *Marvels & Tales*; 2005; 19, 1.

image renouvelée d'un genre épuisé et donner un tableau plus exact du champ littéraire des Lumières et dans lequel ces trois auteurs s'inscrivent.

Chapitre 1

L'esthétique crébillonienne : si l'art d'aimer était conté.

*Siquis in hoc artem non movit amandi
Hoc legat et lecto carmine doctus amet*⁶⁵.

Dans L'Histoire de la sexualité, Michel Foucault démontre comment, à partir du 17^{ème} siècle, il existe, malgré l'ambiguïté du langage, une véritable « incitation aux discours » concernant la sexualité, l'amour et, par extension, la *libido* :

Il se peut bien qu'il y ait eu une épuration—et fort rigoureuse—du vocabulaire autorisé. Il se peut bien qu'on ait codifié toute une rhétorique de l'allusion et de la métaphore. De nouvelles règles de décence, sans aucun doute, ont filtré les mots : police des énoncés⁶⁶.

Amour et littérature sont donc intrinsèquement liés. Le premier concept donnant matière au second et qui le représente à la fois comme un tyran, une source d'aliénation et d'extase, mais aussi comme une source de connaissance⁶⁷. Établissant « de nouvelles règles de décence », la bienséance de l'âge classique incite à utiliser une « rhétorique » semée d'allusions ou de métaphores pour divulguer secrètement un discours sur la sexualité et révèle ainsi l'importance accordée à la volonté de savoir, c'est-à-dire à la connaissance de l'amour. Ce désir de connaître, cette curiosité, ou ce que Foucault appelle une « pétition de

⁶⁵Ovide. *L'Art d'aimer*, trad. H. Bornecque, revue et corrigée par P. Heuzé, Paris, Belles Lettres, 1994, I, 1-2, p. 2, cité in Loubère, Stéphanie. *Leçons D'amour Des Lumières*. Paris: Classiques Garnier, 2011. Print. L'Europe Des Lumières 10.: « S'il est quelqu'un de notre peuple à qui l'art d'aimer soit inconnu, qu'il lise ce poème, et, instruit par sa lecture, qu'il aime ». p. 9.

⁶⁶Foucault, Michel. *Histoire De La Sexualité*. Vol.1 « La volonté de savoir », 1^{ère} partie : « L'incitation aux discours », Paris: Gallimard, 1976. Print. Bibliothèque Des Histoires. pps. 26-27.

⁶⁷Voir les tragédies de Racine et de Corneille à ce propos.

savoir⁶⁸ », devient à l'aube du siècle des Lumières de plus en plus légitime⁶⁹. La *libido sciendi* dont relève l'entreprise de Fontenelle traduit le lien entre le désir de savoir et le plaisir des sens, jusqu'à la *libido* sexuelle, (ce que Freud appellera « la pulsion de savoir⁷⁰ ») et fournit alors une nouvelle perspective sur l'appréhension de la connaissance, étroitement liée au corps et aux sensations.

Dans ses Entretiens sur la pluralité des Mondes⁷¹, Fontenelle met effectivement en place une conversation se déroulant dans un jardin sur six soirs entre une marquise curieuse de savoir ce qu'est la philosophie et un galant philosophe qui lui enjoint de voir le monde différemment à la nuit tombée, en questionnant les idées reçues qu'elle partage avec lui. Plus qu'une entreprise de « vulgarisation⁷² » du savoir scientifique, Fontenelle entend

⁶⁸*Ibid.* : « Il (le sexe) a été placé, voici plusieurs centaines d'années, au centre d'une formidable *pétition de savoir*. Pétition double, car nous sommes astreints à savoir ce qu'il en est de lui, tandis qu'il est soupçonné, lui, de savoir ce qu'il en est de nous. [...] Il ne faut pas s'y tromper : sous la grande série des oppositions binaires (corps-âme, chair-esprit, instinct-raison, pulsions-conscience) qui semblaient renvoyer à une pure mécanique sans raison, l'Occident est parvenu [...] à nous faire passer presque tout entier—nous, notre corps, notre âme, notre individualité, notre histoire—sous le signe d'une logique de la concupiscence et du désir. Dès qu'il s'agit de savoir qui nous sommes, c'est elle qui nous sert de clef universelle ». pps.102-103.

⁶⁹Voir à ce sujet Cassirer, Ernst. *La Philosophie des Lumières*, trad. de Pierre Quillet, Fayard, 1966 (rééd. Presses Pocket, « Agora », 1990), chapitres I et II.

⁷⁰Voir Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris, Gallimard : Collections « Idées », 1962. : « Wisstriebe » ou pulsion de savoir. p. 90.

⁷¹« La première édition des *Entretiens*, en 1686, paraît en un temps où les thèses jansénistes ont réactivé toute une tradition chrétienne condamnant le désir de savoir comme vanité, à tous les sens du terme : la connaissance de la nature et des créatures est inaccessible à la raison humaine et détourne de l'amour du Créateur. Les *Entretiens* [...] proclament que le désir de savoir est non seulement légitime [...] mais source de plaisirs ». In Fontenelle. *Entretiens Sur La Pluralité Des Mondes*. Flammarion, 1998. Print. Présentation de Christophe Martin, pps. 27-28.

⁷²« Dès lors que les tourbillons cartésiens devinrent objets de risée, on ne considéra plus les *Entretiens* sur la pluralité des mondes de Fontenelle que dans la mesure où ils semblaient un chef-d'œuvre de 'vulgarisation' scientifique. [...] Pour autant, assigner à l'œuvre de Fontenelle les frontières génériques d'un traité de vulgarisation revient à en limiter singulièrement l'horizon et la portée ». In Fontenelle. *Entretiens Sur La Pluralité Des Mondes*. Flammarion, 1998. Print. Présentation de Christophe Martin, p. 23.

récuser par son ouvrage « la possibilité même d'une disjonction entre plaisir et instruction⁷³ ». En choisissant de traduire dans le langage de la galanterie le discours scientifique, il démontre que l'implication affective, voire érotique, va de pair avec la connaissance et le raisonnement. Entreprise que la pensée philosophique d'un Voltaire dénigre⁷⁴.

Si comme le suggère Fontenelle, il existe bel et bien un rapport entre la connaissance et l'affect, les sens deviennent porteurs d'une vérité qui ouvre la voie à l'inscription du sentiment amoureux au sein d'une quête de savoir dont la source provient des manifestations du corps. Inexistant dans les écrits du Grand Siècle,

le corps est exclu de la définition du sujet parce qu'il est posé comme le lieu des 'chimères', c'est-à-dire du non-sens, de l'imagination du rêve ou de la folie, trois 'maladies' de l'esprit qui, à l'âge classique ne s'articulent pas—ou seulement sous la forme d'une extériorité—au savoir et à la vérité⁷⁵.

Anne Deneys-Tunney démontre à cet effet, de Descartes à Laclos, qu'« il est clair qu'on est passé d'une conception anatomique du corps à une conception physiologique où le corps est désormais dominé par la sensation⁷⁶». La célèbre devise de Kant, *Sapere Aude !*, qui traverse le siècle des Lumières donne ainsi lieu à la rationalisation de l'amour

⁷³*Ibid.* p. 26.

⁷⁴« L'ironie d'un Voltaire à l'égard du ton néoprécieux du texte de Fontenelle n'a-t-elle ainsi pour principal objectif de dénigrer un badinage qui porte entrave au raisonnement ? » in Barr, Philippe. *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne, une esthétique de la pauvreté*. Rodopi, 2012. Print. p.61.

⁷⁵Deneys-Tunney, Anne. *Écriture Du Corps: De Descartes à Laclos*. 1st ed. Presses universitaires de France, 1992. Print. p. 42.

⁷⁶*Ibid.* p. 20.

et des sensations. On parle de systèmes⁷⁷, de science⁷⁸, de machines⁷⁹, en imposant aux sens un autre substantif : le système du savoir, la science du désir, la machine du sentiment. Ces concepts briment et confinent la réflexion sur le sentiment amoureux à une pure logique déductive. On étudie les divers cas de figures relatifs aux effets de l'amour en tentant de les faire coïncider avec des catégories fixes ; sensibilité, volupté et plaisirs sont les termes privilégiés, associés aux discours théoriques sur l'amour⁸⁰. Force est de constater que le besoin de soumettre l'expérience amoureuse au microscope de l'esprit scientifique aboutit souvent à des études imparfaites, divergentes et presque toujours inconclusives puisque ambiguës⁸¹. L'amour passé au crible devient une série de procédés chimiques et hormonaux qui ne reconstituent guère les sensations éprouvées par l'objet aimant et/ou aimé, et pose un problème majeur à l'entendement : comment transformer un sentiment irrationnel en savoir ? On peut voir ici que l'un des paradoxes cardinaux des Lumières consiste à rationaliser⁸² par la science un phénomène émotionnel et qui découle des

⁷⁷Voir Mauzi, Robert. *L'idée Du Bonheur Dans La Littérature Et La Pensée Françaises Au XVIIIe Siècle*. 4. éd. Paris: A. Colin, 1969. Print. p. 427.

⁷⁸Voir Sturm, Ernest. *Crébillon fils, ou, La science du désir*. Nouv. éd. entièrement rev. et corr. Paris: A.-G. Nizet, 1995. Print.

⁷⁹Voir tous les ouvrages dont les titres comportent le terme « Machine », tels que Deguy, Michel. *La Machine matrimoniale, ou, Marivaux*. Paris: Gallimard, 1981. Print. Le Chemin, ou encore Brabant, Roger. « La Machine Infernale Ou Le Jeu De L'amour Selon Crébillon Fils ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 94.2 (1994): pps. 198–220. Print.

⁸⁰Pour un approfondissement de ces termes et des discours théoriques sur l'amour, voir Loubère, Stéphanie. *Leçons D'amour Des Lumières*. Paris: Classiques Garnier, 2011. Print. L'Europe Des Lumières 10. Première partie : « la tentation du système ».

⁸¹Voir à ce sujet les pages consacrées aux « Arts d'aimer médicaux » in *Op.cit.* pps. 330-341.

⁸²*Ibid.* : « Certains auteurs déploient beaucoup d'énergie pour rationaliser l'amour. Le philosophe des Lumières est presque toujours un homme de science, qui applique les nouvelles méthodes de la raison objective et du raisonnement hypothético-déductif. Le système « philosophique » de l'amour est aussi un système « scientifique » ». p. 115.

sensations. « Tout le 18^{ème} siècle », écrit Henri Coulet, « a reconnu et proclamé le rôle des sens, la détermination du moral par le physique, et cherché un langage décent pour expliquer ce rôle dans le sentiment le plus souvent idéalisé : l'amour⁸³ ». Et c'est dans cette recherche active d'un langage pour expliquer l'amour que s'opère le glissement d'une « conception anatomique » et scientifique du corps vers sa conception « physiologique » et organique. Ce glissement inspire une nouvelle esthétique du sentiment amoureux qui va d'abord se faire remarquer dans les écrits de deux écrivains rivaux du début du 18^{ème} siècle : Marivaux et Crébillon fils⁸⁴.

* * *

Il s'avère effectivement impossible de proposer une analyse du sentiment amoureux au début du siècle des Lumières sans parler de Marivaux, écrivain phare du discours sur l'amour dont la préciosité langagière, le marivaudage⁸⁵, entend analyser les recoins du

⁸³Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. p. 386.

⁸⁴Pour les études sur Marivaux, une liste exhaustive serait dérisoire dans le cadre de ce chapitre, mais pour les œuvres de référence qui comparent, rapprochent ou bien opposent Marivaux à Crébillon fils, on retiendra:

Coulet, Henri. *Marivaux romancier: Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*. Paris: A. Colin, 1975. Print. Publications De La Sorbonne, Université De Paris IV, Paris-Sorbonne : N.S.

Recherches ; 16. Chapitre 2 : « Attaches » pps.80-81/ Chapitre 4 : « L'esprit et le cœur », pps. 129-153.

---. *Marivaux; Un Humanisme expérimental*. Paris: Larousse, 1973. Print. Thèmes Et Textes. Chapitre 2 : pps. 35-58/ chapitre 4 : pps.102-123/ chapitre 7 : pps.193-214

Deguy, Michel. *La Machine matrimoniale, ou, Marivaux*. Paris: Gallimard, 1981. Print. Le Chemin. Voir chapitre 1 : « Journal de lectures », pps.54-60 et chapitre 2 : « Du fil à retordre », pps.154-223.

Deloffre, Frédéric. *Une Préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage*. Slatkine, 1993. Print.

Gilot, Michel, and Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. *L'Esthétique de Marivaux*. Paris: SEDES, 1998. Print.

Gossman, Lionel. "Literature and Society in the Early Enlightenment: The Case of Marivaux." *MLN* 82.3 (1967): pps. 306–333.

Larroumet, Gustave. *Marivaux, sa vie et ses œuvres : d'après de nouveaux documents (Nouvelle édition) / par Gustave Larroumet,...* Hachette (Paris), 1894. « L'homme », pps.90-100.

Spink, J. S. "Marivaux: The 'Mechanism of the Passions' and the 'Metaphysic of Sentiment'." *The Modern Language Review* 73.2 (1978): pps. 278–290.

Vázquez, Lydia (ed. and intro.). "Marivaux, Moderne Et Libertin." *Revue des Sciences Humaines*, 291 (2008): 7–180. Print.

⁸⁵Voir pour l'analyse du terme et de la portée du marivaudage: Deloffre, Frédéric. *Une Préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage*. Slatkine, 1993. Print.

sentiment amoureux de manière métaphysique. Expression fixée au terme de sa carrière, le « marivaudage⁸⁶ » lègue une esthétique du sentiment et de la conversation amoureuse à ses contemporains ainsi qu'à la critique actuelle⁸⁷. Marivaux reste effectivement

pendant tout le 18^{ème} siècle, et même jusqu'à une époque assez récente, le type du précieux qui joue sur les mots et qui dépense une prodigieuse ingéniosité verbale à exprimer les mille nuances aperçues dans leurs âmes par des personnages délicats et oisifs⁸⁸.

Ecrivain prolifique ayant publié tous les ans de 1713 et 1755, Marivaux est considéré comme le chantre de la conversation amoureuse, à laquelle il accorde une place prépondérante dans son théâtre et ses romans⁸⁹. Le triomphe de l'amour ainsi que toutes les circonstances dans lesquelles il naît et se développe passe par la mise en examen de la parole et du langage⁹⁰. Chez Marivaux, l'amour se dit avant d'être vécu. Il existe une préséance du langage sur la réflexion et l'expérience. La parole arrive en premier et la conscience de soi et de l'autre intervient après. C'est par conséquent par et dans le langage

⁸⁶*Ibid.* : « Le terme de 'marivaudage', qui est apparu au terme de la carrière théâtrale de Marivaux, est ambivalent, car il reconnaît d'un côté l'influence de son théâtre auprès du public au point qu'il désigne un mode de la conversation amoureuse (d'autant plus précieux que nous avons perdu un syntagme 'faire l'amour') et finalement une manière de ne pas s'engager; et d'un autre côté il résume tous les défauts reprochés au langage de Marivaux pratiquement tout au long de sa vie ». p. 3.

⁸⁷ Voir ci-dessus la liste des ouvrages publiés sur l'auteur et son œuvre.

⁸⁸Coulet, Henri. *Marivaux romancier: Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*. Paris: A. Colin, 1975. Print. Publications De La Sorbonne, Université De Paris IV, Paris-Sorbonne : N.S. Recherches ; 16. « Chapitre 7, Anatomie », p. 251.

⁸⁹Toutes les pièces de théâtre et romans de Marivaux traitent du sujet de l'amour. On retient bien sur les titres dont le substantif « amour » fait partie : *Arlequin poli par l'amour* (1720), *La Surprise de l'Amour* (1722), *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), *Le Triomphe de l'amour* (1732), etc.

⁹⁰« Marivaux poursuit au théâtre la révolution dans le roman entamée par Mme de La Fayette: l'action réside dans l'interprétation que les personnages font des moindres mots et dans les détours retors auxquels ils recourent, et le lecteur est invité à appliquer cette herméneutique morale et psychologique à l'ensemble de leurs énoncés » dit Sermain, Jean-Paul, « Critique du marivaudage et marivaudage critique dans le théâtre de Marivaux », in *Marivaudages*, edited by Catherine Galloüet, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century (forthcoming 2013). p. 5.

que se réalise la connaissance de l'amour pour l'autre. Qui plus est, l'amour est à la fois immanent et éphémère. Interchangeable, l'objet du désir n'importe qu'en autant qu'il soit là. Les personnages marivaudiens, puisqu'ils croient à la sincérité et à la transparence du langage, tombent ainsi toujours amoureux à partir du moment où ils s'écrient malgré eux : « je t'aime ».

On retrouve à la même époque en Crébillon fils un second écrivain de l'amour qui adopte une position toute aussi complexe mais néanmoins opposée à celle de Marivaux dans ses analyses du sentiment amoureux.⁹¹ La confiance de Marivaux en la transparence d'un langage qui révèle à la perfection les émotions et l'éveil de la connaissance se substitue chez Crébillon fils à l'étude des affects et des préjugés véhiculés par le discours mondain⁹².

Comme Marivaux, Crébillon cherche à attirer l'attention sur le langage lui-même, qui devient la véritable matière de ses œuvres. Son intention n'est pourtant pas la même. Marivaux signale le langage qu'il *écrit* ; il veut nuancer et montrer que les mots peuvent être riches de sens si on les manie avec adresse : d'où la célébrité du « marivaudage ». Ce sur quoi insiste Crébillon est le langage qu'on *parle*, différent en un sens à analyser justement parce qu'il n'a rien de spécial. Tout le monde sait parler avec adresse, nous dit-il, seulement à les écouter on n'apprend rien sur leur caractère ou leur conduite. Il faut donc, pour mettre en valeur le sens réel des

⁹¹Les ouvrages proposant un rapprochement, opposition, contraste entre ces deux auteurs sont aussi divers que nombreux. On peut citer Coulet, Henri. *Marivaux romancier: Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*. Paris: A. Colin, 1975. Print. Publications De La Sorbonne, Université De Paris IV, Paris-Sorbonne : N.S. Recherches ; 16. ; Hartmann, Pierre. *Le Contrat Et La Séduction: Essai Sur La Subjectivité Amoureuse Dans Le Roman Des Lumières*. Paris: Champion, 1998. Print. Les Dix-huitième Siècles 14 sur lesquels nous allons développer notre examen critique entre eux.

⁹²Sur l'expression transparente de Marivaux, voir *Ibid.* : « Le langage, pur moyen d'expression, d'une transparence parfaite, n'existe pas en dehors de l'usage qu'on en fait [...] ; le mot recouvre exactement le sens, comme une étiquette désigne sans équivoque un objet et nul autre [...] : pour Marivaux, chaque mot ayant un sens et un seul sens, celui qui sait sa langue doit pouvoir dire exactement ce qu'il a à dire ». pps. 269-270.

paroles, et qui ne réside nullement en elles-mêmes, que Crébillon joue sur son propre « double registre » et juxtapose langage et actes⁹³.

Chez Crébillon fils, « tous ces grands sentiments exprimés par de grands mots ne sont que des ruses par lesquelles la conscience ennoblit l'appétit sensuel⁹⁴». L'amour est un long processus engageant les sens dans un dialogue des corps et des sensations, étranger à la conversation⁹⁵. L'amour est l'occasion pour Crébillon fils d'attirer l'attention du lecteur sur l'écart existant entre le dialogue mondain (obscur) et le langage des corps. Contrairement à Marivaux, la conversation est une joute qui n'exprime rien qui puisse jeter un nouvel éclairage sur l'intériorité des personnages.

Cette divergence quant au statut accordé au langage dans l'analyse du cœur devient rapidement le grief principal entre deux auteurs qui, tout au long de leur carrière d'écrivains, se critiquent d'une œuvre à l'autre⁹⁶. Possédant une vision de l'amour

⁹³Voir l'étude de Stewart, Philip. *Le Masque et la parole : le langage de l'amour au XVIIIe Siècle*. Paris: J. Corti, 1973. Print. p. 150.

⁹⁴Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. p. 386.

⁹⁵Coulet, Henri. *Marivaux romancier: Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*. Paris: A. Colin, 1975. Print. Publications De La Sorbonne, Université De Paris IV, Paris-Sorbonne : N.S. Recherches ; 16. : « Le langage du monde, selon Crébillon, est un ensemble de conventions destinées à dissimuler la grossièreté des désirs et à permettre leur satisfaction sans scandale ; ceux qui y sont initiés sont à l'abri du jugement des profanes, mais il ne leur rend pas possible un véritable dialogue : instrument de mauvaise foi qui sert aux uns à aveugler, aux autres à dominer [...] ». p. 259.

⁹⁶Voir l'article de Cotoni, M-H. « L'égarement de deux néophytes dans le monde : La Vallée et Meilcour » in Société d'histoire littéraire de la France. *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris : Armand Colin, 1996, Janvier-février N°1 : « Crébillon fils ». pps. 45-71.: « Car le plus étonnant est que les deux romanciers se sont mutuellement critiqués. Dans les chapitres 4, 5 et 6 du troisième livre de *L'Ecumoire*, Crébillon, qui vient de lire la seconde partie de *La Vie de Marianne*, se moque des longues réflexions et de son style précieux, qu'il parodie dans les discours de la taupe Moustache. Mais Marivaux, qui a eu connaissance de *L'Ecumoire* avant l'édition de fin 1734, répond dans sa quatrième partie du *Paysan parvenu*, publiée en octobre de cette même année, en donnant une leçon à son jeune confrère. En effet, le jeune écrivain qui reçoit critiques et conseils d'un de ses compagnons de voyage ne peut être que Crébillon ». pps.46-47. Sur toutes les critiques entre les deux auteurs, voir surtout Coulet, Henri. *Marivaux romancier: Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*. Paris: A. Colin, 1975. Print. Publications De La Sorbonne, Université De Paris IV, Paris-Sorbonne : N.S. Recherches ; 16. pps. 254-263.

différente ainsi qu'une esthétique littéraire comportant vraisemblablement plus de divergences que de convergences, les nombreuses parodies et pastiches que leur inspire leur congénère portent à la fois sur le plan stylistique et moral :

il [Crébillon fils] ridiculise le style de Marivaux par la façon dont il fait parler la fée Moustache dans *L'Ecumoire* ; on lui a rétorqué que son propre style était parfois aussi obscur ou subtil que celui de Marivaux, mais c'était ne pas voir la vraie raison de la querelle, qui n'est pas stylistique, mais morale : Crébillon fils reproche à Marivaux de croire et de faire croire, par ses distinctions fines, ses dosages alambiqués, à la réalité des scrupules moraux où lui-même ne voit que les déguisements de la sensualité⁹⁷.

Crébillon fils « montre la victoire de la 'nature' sur la 'morale'⁹⁸ » alors que Marivaux ne croit pas dans cet état de nature. Autrement dit, c'est le rapprochement des corps qui développe une théorie de la connaissance chez Crébillon fils, à l'inverse de Marivaux pour lequel la connaissance se développe à travers le langage. Le langage chez Marivaux est outil de connaissance et la révélation par l'introspection est *a posteriori* ; alors que chez Crébillon fils, les personnages savent ce qu'ils désirent et le langage leur apparaît comme un obstacle à la réalisation de l'amour. L'expérimentation du sentiment amoureux ne peut ainsi se produire que dans un espace intime et clos où les amants sont en marge d'une société fondée sur les apparences et la fausseté du langage.

De plus, les mondes décrits par les deux auteurs sont extrêmement différents :

le domaine de Crébillon est plus limité, il ne s'est intéressé ni au peuple, ni à la bourgeoisie petite et moyenne, ni à la province, il lui manque donc la ressource qu'avait Marivaux, d'opposer aux laideurs de son monde les sentiments et des valeurs empruntées à d'autres milieux⁹⁹.

⁹⁷Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. p. 372.

⁹⁸*Ibid.* p. 365.

⁹⁹*Ibid.* p. 80. Voir aussi Mossé, Émeline. *Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris: H. Champion, 2009. Print. En parlant des autres romanciers qui commencent à introduire la rôtüre dans leurs

S'il est vrai que « l'univers de Crébillon est, de part en part, celui des aristocrates oisifs dépouillés par la centralisation absolutiste de toute fonction sociale conséquente¹⁰⁰ », cet univers se double d'un resserrement temporel, le « moment », qui se vit à la nuit tombée, loin des regards et de l'hypocrisie mondaine. « Espace-temps idéal d'une expérience qui s'y déroule en temps réel : les protagonistes restent en scène sans discontinuer, et le temps de leur expérience subjective est strictement égal au temps objectif de l'expérimentation crébillonienne¹⁰¹ ».

En effet, à l'espace social et diurne où se multiplient chez Marivaux les surprises de l'amour, Crébillon-fils substitue une intimité nocturne qui donne lieu à la naissance et l'expérience du sentiment amoureux. Pierre Hartmann et Henri Coulet voient dans la littérature de Marivaux un élan optimiste tentant de retrouver une « nouvelle positivité de l'amour¹⁰² », tandis que chez Crébillon fils, ils trouvent une littérature plus pessimiste qui condamne les mauvaises mœurs de l'aristocratie sans proposer de solution « aux mensonges, aux perfidies, à tout l'appareil de l'aliénation et de la corruption¹⁰³ ». Le

œuvres, « Crébillon s'applique à ignorer ce nouvel événement du roman. Il efface les traces des autres ordres sociaux et ne retient que la noblesse ». p. 27.

¹⁰⁰Hartmann, Pierre. *Le Contrat Et La Séduction: Essai Sur La Subjectivité Amoureuse Dans Le Roman Des Lumières*. Paris: Champion, 1998. Print. Les Dix-huitième Siècles 14. p. 91.

¹⁰¹*Ibid.*

¹⁰²Hartmann, Pierre. *Le Contrat Et La Séduction: Essai Sur La Subjectivité Amoureuse Dans Le Roman Des Lumières*. Paris: Champion, 1998. Print. Les Dix-huitième Siècles 14. p.49.

¹⁰³Coulet, Henri. *Marivaux romancier: Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*. Paris: A. Colin, 1975. Print. Publications De La Sorbonne, Université De Paris IV, Paris-Sorbonne : N.S. Recherches ; 16. p. 80. Voir aussi Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. Print.: « Libérateur en effet dans la mesure où il fustige les hypocrites et les timorés, où il brave la pruderie, où il montre la victoire de la « nature » sur la « morale », il ne proclame pas la bonté de cette nature 'victorieuse'. A part deux chapitres du *Sopha*, qui évoquent avec lyrisme le franc et vrai plaisir d'aimer, tout le reste de l'œuvre est pessimiste et grimaçant, on y cherche en vain un élan généreux de sentiment ou d'épicurisme qui donnerait à la critique un sens positif ». pps. 365-366.

langage est opaque dans le sens où les mots ne peuvent exprimer sincèrement les sentiments puisqu'ils peuvent cacher une volonté manipulatrice de la part de celui qui professe cet amour. Qu'elle soit pessimiste ou optimiste, la réflexion sur l'amour des auteurs se réalise par le truchement d'une pratique littéraire qui privilégie deux genres foncièrement distincts. La création littéraire, la portée des écrits des deux auteurs sont donc opposés dans le fonds comme dans la forme. Marivaux développe dans l'espace littéraire du roman ou du théâtre la prise de conscience de soi à travers l'expérience intersubjective du langage amoureux, tandis que Crébillon fils choisit de « se ramasse[r] et se concentre[r]¹⁰⁴ » dans le conte afin de démontrer que la naissance de l'amour ne sert de relai qu'à une conscience de soi déjà formée et qui ne peut s'approfondir que loin des regards des autres et par un contact physique et corporel. Le dialogue auquel s'adonnent les deux auteurs de part et d'autre du champ littéraire de leur époque permet ainsi de mettre au jour les liens subtils qui lient, tout au long du siècle, le théâtre à la forme du conte, liens sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir tout au long de cette étude.

* * *

D'un point de vue essentiellement thématique, la rencontre amoureuse examinée par Marivaux et Crébillon fils est l'aboutissement d'une longue tradition. Marivaux et Crébillon fils sont effectivement deux écrivains auxquels on a reproché une certaine préciosité qui s'ouvre avec les romans fleuves du 17^{ème} siècle. La langue souvent alambiquée et sinieuse des deux auteurs autorise à bien des égards à comparer leurs œuvres aux ratiocinations des précieuses. Or, en ce qui concerne Crébillon fils, la forme même

¹⁰⁴*Ibid.* p. 90.

qu'il choisit pour analyser les aléas du sentiment amoureux est encore plus étroitement liée à la tradition littéraire de la fin du 17^e siècle que son comparse dramaturge. Si les romans fleuves revendiquent une hybridité de styles¹⁰⁵ (l'épopée héroïque, la conversation mondaine, etc.), de tons (galant, satirique, badin, etc.) et accordent aux jeux de l'amour une place de choix, de nombreuses aventures merveilleuses et imaginaires servent à glorifier les qualités de l'amant et les obstacles qui se dressent sur la route du cœur. Ces « histoires » ou « contes » sont intercalés afin de divertir un public avide d'aventures et de dissertations morales sur les actions des protagonistes. Ces contes font figures de « tiroirs » ou d'histoires secondaires qui viennent briser « la ligne de la narration sans aucun souci de l'unifier, par fantaisie, pour gonfler le récit de nouvelles péripéties ou pour retarder l'issue d'une situation pathétique¹⁰⁶ ». Essentiellement ludiques et badins, ces contes, qui sont d'abord insérés dans la narration en guise de pause fantaisiste, annoncent l'avènement d'un genre nouveau aux traits mondains et invraisemblables, satisfaisant le goût pour les histoires galantes et courtes et servant de source même au discours crébillonien sur l'amour : le conte de fées.

Ce goût pour ces histoires farfelues, merveilleuses et idéales devient effectivement de plus en plus probant à la fin du 17^{ème} siècle, même si les définitions entre roman,

¹⁰⁵Voir Lavocat, Françoise. *Arcadies Malheureuses. Aux Origines Du Roman Moderne*. Honoré Champion, 2000. Print. p. 250 : l'Astrée est décrit comme un « monstre moderne » : « [...] il provient de l'assemblage hétéroclite de matériaux empruntés au poème épique, au roman chevaleresque, à la bucolique en vers et à la pastorale dramatique ».

¹⁰⁶Barguillet, Françoise. *Le Roman Au XVIIIe Siècle*. 1re éd. Paris: PUF, 1981. Print. p. 41.

nouvelle, conte¹⁰⁷ et histoire restent floues et interchangeable¹⁰⁸. En 1694, par exemple, le Dictionnaire de L'Académie Française propose comme définition du conte une « narration, récit d'aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante¹⁰⁹ » qui confère au format bref un contour merveilleux et amusant, et dont Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy sont les précurseurs les mieux connus¹¹⁰. En effet, dès le début des années 1690, Marie-Catherine d'Aulnoy intercale dans ses « nouvelles comiques et parodiques » des contes qui servent de relai à l'écriture romanesque, tel que le conte de L'Ile de la Félicité dans le roman intitulé Hippolyte, comte de Douglas¹¹¹. Puis, en 1697, viennent Les contes de ma Mère l'Oye, dans lesquels Charles Perrault engage son lecteur

¹⁰⁷La seule différence notable, semble-t-il, et ce jusqu'à 1750, entre le roman et les autres récits, réside dans la longueur et encore... « Le critère élémentaire de la brièveté, en plus, n'est pas universellement respecté : un ouvrage de plus de 700 pages, en trois bon volumes, peut encore porter le nom de conte ! Il est vrai qu'en général une grande imprécision règne dans toute la terminologie concernant le genre romanesque : le même morceau sera parfois appelé tour à tour 'roman', 'nouvelle' et 'conte' ». Martin, Angus. *Anthologie Du Conte En France, 1750-1799 : Philosophes Et Cœurs Sensibles*. Paris: Union générale d'éditions, 1981. Print. p. 37.

¹⁰⁸Si le critère de longueur pose problème, il en va de même pour la place du merveilleux, ou vraisemblance, comme le signale l'article de D'Alembert dans l'Encyclopédie : Conte, Fable, Roman, syn. (*Gramm.*) désignent des récits qui ne sont pas vrais: avec cette différence que *fable* est un récit dont le but est moral, & dont la fausseté est souvent sensible, comme lorsqu'on fait parler les animaux ou les arbres; que *conte* est une histoire fausse & courte qui n'a rien d'impossible, ou une *fable* sans but moral; & *roman* un long *conte*. On dit les *fables* de LaFontaine, les *contes* du même auteur, les *contes* de madame d'Aulnoy, le *roman* de la princesse de Clèves. *Conte* se dit aussi des histoires plaisantes, vraies ou fausses, que l'on fait dans la conversation. *Fable*, d'un fait historique donné pour vrai, & reconnu pour faux; & *roman*, d'une suite d'aventures singulieres réellement arrivées à quelqu'un. Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1757, IV, p. 111.

¹⁰⁹*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^{ère} édition, 1694. p. 239.

¹¹⁰Voir Raynard, Sophie. *La seconde préciosité: floraison des conteuses de 1690 à 1756*. Gunter Narr Verlag, 2002. Print.: « 1690 est la date de naissance du conte de fées littéraire. Nous la devons à Mme d'Aulnoy qui publie cette année-là un roman, *Histoire d'Hyppolite, comte de Douglas*, dans lequel elle insère discrètement un conte de fées intitulé *L'Ile de la félicité*. Aussi anodin que cela puisse paraître, c'est le début d'une véritable vogue des contes de fées, puisqu'en l'espace de vingt ans, paraissent plus de quatre-vingt-dix contes, dont les deux tiers sur deux années seulement, en 1697 et 1698 ». p. 57.

¹¹¹Pour une étude complète et détaillée des contes de Mme D'Aulnoy, voir Defrance, Anne. *Les Contes De Fées Et Les Nouvelles De Madame d'Aulnoy, 1690-1698: L'imaginaire Féminin À Rebours De La Tradition*. Genève: Libr. Droz, 1998. Print.

dans un univers aux apparences de « bagatelles¹¹² ». Il y utilise un langage naturel, simple et clair, presque naïf, mais dont la portée morale et ce que Rabelais aurait appelé « le plus hault sens » sont à chercher sous le vernis du merveilleux. Comme le rappelle Eve Katz, « The reception was astonishing, and by 1702 twenty collections of fairy tales had appeared. It seems safe to conclude that by then the word conte was associated with the conte de fées¹¹³ ».

Ces contes de fées de la fin du 17^{ème} siècle ont non seulement pour but de moraliser, mais encore d'éduquer les jeunes filles sur la façon convenable d'aimer et d'être aimée¹¹⁴. Tous les contes de fées de cette époque sont donc presque tous des contes d'amour au service de la loi sociale¹¹⁵. Les Aventures de Finette (1696) de Mademoiselle L'Héritier, ou Le parfait Amour de Murat (1698) décrivent en effet les conditions nécessaires à un commerce amoureux jugé respectable au regard de la société aristocratique et de la définition de la vertu. Le merveilleux apparaît le plus souvent sous les traits d'une Fée qui tantôt vient appareiller les héros de dons surnaturels et de prédispositions à la bonté, à

¹¹²Perrault, Charles, and Jean Pierre Collinet. *Contes : Suivis Du Miroir Ou La Métamorphose d'Orante, De La Peinture, Pòeme, Et Du Labyrinthe De Versailles*. Paris: Gallimard, 1981. Print. Préface : « ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait pas été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et qui divertit tout ensemble ».

¹¹³Katz, Eve. *The Contes Moraux of Jean-François Marmontel*. 1966. Print. Le surlignage est de l'auteur.

¹¹⁴Voir le travail de Simpson, Robin Smith. *Fairy-tale representations of social realities: Madame D'Aulnoy Contes des Fées (1697-98)*, Duke university, 1996. Voir surtout la 2ème partie: « Fairies and social realities ».

¹¹⁵Voir à ce sujet Robert, Raymonde. *Il Était Une Fois Les Fées: Contes Des XVIIe Et XVIIIe Siècles*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1984. Print et. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1982. Print. Voir aussi Defrance, Anne. *Les Contes De Fées Et Les Nouvelles De Madame d'Aulnoy, 1690-1698: L'imaginaire Féminin À Rebours De La Tradition*. Genève: Libr. Droz, 1998. Print. et du même auteur : Colloque international. *Le Conte En Ses Paroles: La Figuration De L'oralité Dans le Conte Merveilleux Du Classicisme Aux Lumières*. Paris: Desjonquères, 2007. Print. On peut aussi noter tous les articles d'Aurélia Gaillard et de Jean-François Perrin dans la revue en ligne *Féeries*, notamment n°6 « le conte, les savoirs » paru en 2009.

la beauté et à l'amour, tantôt rend les réfractaires au bonheur des amants détestables et laids. Par exemple, la Fée Danamo de Murat a enfanté une fille « d'une laideur extraordinaire¹¹⁶ », Azire, qu'elle souhaite marier au fils de son frère dont « l'amour pouvait être jaloux de sa beauté¹¹⁷ ». Les conteuses font alors correspondre beauté physique et bonté morale en faisant coïncider l'onomastique et les caractères, la couleur des cheveux et la pâleur de la peau aux qualités honorables ou méprisables des personnages. Princes et princesses trouvent toujours leur équivalent dans les contes de fées ; et si les bons personnages sont récompensés, les méchants sont toujours punis¹¹⁸ .

Que ce soit dans le roman ou au théâtre, le Grand Siècle ne traite de l'amour qu'à demi-mots dans les ouvrages destinés au divertissement. La comédie de Molière, bien qu'elle s'avère moralisatrice et correctrice des mœurs, n'engage guère le spectateur dans un débat sur l'amour au-delà des convenances sociales¹¹⁹. Malgré les *qui pro quo*, les

¹¹⁶Murat, Henriette-Julie de Castelnau. *Le Parfait amour*, in *Contes de fées, dédiés à S. A. S. Madame la princesse douairière de Conty, par Madame la comtesse de M***** [Murat]. C. Barbin (Paris), 1698. Print. p. 3.

¹¹⁷*Ibid.* p. 5.

¹¹⁸L'Héritier de Villandon, Marie-Jeanne. *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puni, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers et en prose, de Mlle L'H*** [L'Héritier de Villandon], avec le Triomphe de Mme Des Houlières, tel qu'il a été composé par Mlle L'H****. J. Guignard (Paris), 1696. Print. pps. 238-239. Chez L'Héritier, la Princesse Finette est différente de ses deux sœurs aînées, Nonchalante et Babilarde, par sa vivacité d'esprit, « elle avait beaucoup de jugement et une présence d'esprit si merveilleuse, qu'elle trouvait sur le champ des moyens pour sortir de toutes sortes d'affaires [...] La Princesse donna en plusieurs autres occasions des marques de sa pénétration et sa finesse d'esprit ; elle en donna tant que le Peuple luy donna le surnom de Finette ». Au départ, cette Princesse se voit contrainte d'épouser le fils du royaume voisin, le prince nommé Bel-à-voir, qu'elle ne connaît pas. Inconnu de Finette, elle le rencontre et après bien des péripéties, en tombe amoureuse. Ce n'est qu'à la fin de l'histoire qu'ils se marient et s'aiment, non seulement parce qu'ils ont la même noblesse de cœur et d'esprit, mais surtout le même statut social : ils sont tous les deux les futurs héritiers de leurs royaumes.

¹¹⁹Voir Hubert, Marie-Claude. *Le théâtre*. A. Colin, 1988. Print. : « Molière, lui, situe le drame au sein des relations familiales, et tout particulièrement dans le conflit des générations. *Le schéma le plus utilisé par Molière est celui du contretemps*, obstacle à l'état pur, qui empêche la réalisation d'un désir ». p. 66.

retournements de situation ou les révélations tardives des origines des uns et des autres, l'amour triomphe toujours autour de l'heureuse conclusion du mariage¹²⁰. Que ce soit Elise et Valère dans L'Avare (1668), Clitandre et Henriette dans Les Femmes savantes (1672), les amants se retrouvent invariablement à la fin de la pièce pour célébrer, une fois approuvée par les parents et conforme aux normes sociales, leur union par le mariage. L'amour se trouve relégué au second plan et fait figure d'intrigue subalterne à la farce ou à la comédie¹²¹.

Le conte de la fin du 17^{ème} siècle figure parmi les formes d'expression littéraire qui permettent d'accorder la prééminence à une intrigue amoureuse demeurée somme toute secondaire chez Molière. Grâce à la concision de son format, le conte constitue ainsi le véhicule privilégié à l'exploration, sur une échelle condensée, du territoire infini délimité par les romans précieux. À cet effet, comme le rappelle Lewis C. Seifert, la féerie intervient dans le conte pour mettre fin aux longueurs du roman précieux et résoudre les dilemmes moraux qui lui étaient inhérents : « by its very definition, the fairy tale provides for the intervention of supernatural forces who ensure the triumph of Good¹²² ».

Outre la fonction structurale qui permet de mettre un terme aux digressions du roman de la fin du 17^{ème} siècle, le merveilleux prend le relais du philtre issu de la tradition

¹²⁰*Ibid.* p. 71, sur le dénouement de la comédie de Molière: « le dénouement traditionnel de la comédie est le "happy end". [...] Toutes les pièces de Molière, sauf *Dom Juan*, se terminent dans la gaieté, le mariage du jeune couple étant enfin assuré ».

¹²¹Cismaru, Alfred. *Marivaux and Molière: A Comparison*. Texas Tech University Press, 1977. Print. p.6: "Love, for Molière, was what tottering wooers or grouchy old men talked about. Love was not a serious preoccupation, and hardly ever was it an obsession".

¹²²Seifert, Lewis C. *The Time That (N)ever Was*. University of Michigan at Ann Arbor, 1989. Print. p. 80.

du roman courtois à l'intérieur de la diégèse du conte pour faire naître l'amour dans le cœur des princes et princesses ou donner un coup de pouce au destin :

In the *conteuses'* tales, these forces are most often embodied by fairies (*fées*) whose principal rôle is to predict the future, as the etymology of « fairy » or « *fée* » suggests, but who can also impose further hardships on the hero or heroine, or, on the other hand, provide the magical means to overcome them¹²³.

Grâce aux fées et à leur baguette magique, les héros profitent d'une force extérieure déterminant leurs actions et leur destin, ce que confirme l'étymologie du terme « fée » qui, comme le rappelle Seifert, provient du latin *fatum, fata*, qui signifie « destin » ou « sort¹²⁴ ». À la fois pourvoyeuse d'obstacles à surmonter ou de faveurs qui mènent au triomphe, les fées règnent non seulement sur le parcours des héros, mais assurent à leur trajectoire le poids d'un destin et d'une fatalité qui impose des bornes à l'amour. Elles veillent ainsi à attiser les feux d'un amour modéré, sans excès et mérité, à l'intérieur du cadre fourni par le discours sur l'amour d'une préciosité rétive au style de vie galant. Comme le note Jean Michel Pelous, la nébuleuse précieuse fonde sa cohérence sur le rejet systématique de la conception galante de l'amour, telle qu'elle se définit vers 1650. En réaction contre l'avènement d'un nouveau code amoureux qui menace de renverser l'idéal courtois, le programme éducatif précieux se donne pour principal objectif de substituer la sincérité à « la recherche du plaisir immédiat » et au « style de vie instable, insouciant, joyeux en surface mais foncièrement vain » de la galanterie¹²⁵. Dans la foulée du vaste projet de réforme du comportement qui constitue le mode d'ordre du Grand Siècle, le merveilleux

¹²³*Ibid.*

¹²⁴*Ibid.*

¹²⁵J-M, Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, p. 406.

des contes contribuent ainsi à redorer le blason du mariage en remettant les personnages à leur place dans l'ordre social¹²⁶. Les désordres amoureux n'apparaissent jamais dans les contes, puisqu'ils sont la source des troubles de l'âme. Au contraire, le merveilleux et la féerie remplissent une fonction régulatrice qui vise à modérer les passions en rectifiant la trajectoire de ses héros :

[...] fairy tales postulate marriage as the logical outcome of a perfect love, perhaps because fairy-tale lovers *do not need to experiment*. The first love is the only love, and since the loved one is by definition appropriate, the coexistence of love and marriage becomes not only conceivable but inevitable¹²⁷.

La connaissance de l'amour et son développement apparaissent alors toujours encadrés par un certain *a priori* moral nullement propice à la représentation de rencontres amoureuses où deux amants se cherchent et se trouvent librement. Il n'y a pas encore de mise en pratique, ou d'expérimentation voulue des mouvements du cœur et de l'esprit, du corps et de l'âme.

Le conte de Crébillon fils procède selon une double gageure : reprendre la thématique de rencontre amoureuse inhérente au conte de fées de la fin du 17^e siècle et porter sur le genre même un discours critique sur ses mécanismes éculés. En effet, cette critique, on l'a souvent remarqué, passe d'abord par la présence de la figure du conteur à l'intérieur de la diégèse du récit. Dès son premier conte, L'Ecumoire ou Tanzaï et Néadarné, paru en 1734, « c'est l'auteur lui-même qui tient le rôle du conteur¹²⁸ » afin de

¹²⁶Voir Simpson, Robin Smith. *Op. cit.* Chapitre 5 : « On choosing a marriage partner » p.108: “the simple fact of their social eminence destines the couple to become an exemplum, a perfect pair. The example they embody is that of an appropriate couple; that is, they are well assorted from social, political, and economic standpoints”.

¹²⁷*Ibid.* p. 113. Mon emphase.

¹²⁸*Ibid.*

narrer la rencontre entre le Prince Tanzaï et la Princesse Néadarné qui sont sur le point de devenir mari et femme. Dans Le Sopha, conte moral, second conte de l'auteur paru en 1742, il s'agit d'Amanzéi qui est transformé en sopha et qui raconte au Sultan Schah-Baham et à sa femme ce qu'il a vu et expérimenté avant de reprendre sa forme humaine au moment même où deux amants vierges s'adonnent sur lui à un amour innocent et passionnel. Enfin, dans Ah ! Quel conte !, conte politique et astronomique, publié en 1754, ce sont les mêmes personnages, à l'exception d'Amanzéi qui est remplacé par le Vizir, qui commentent la rencontre entre la Fée Tout-ou-Rien et le Prince Schézaddin. « Cette 'mimesis' de la parole orale échangée favorise la métafiction. Les couples narratifs introduisent un débat d'idée sur la fiction en train de se dérouler¹²⁹ ». Les nombreuses digressions qui parsèment les contes tournent en dérision et ridiculisent les mécanismes du conte de fées, du conte oriental et du conte galant ou libertin dont Crébillon fils parodie les thèmes et les structures, afin de proposer une véritable théorie littéraire et amoureuse au sein même de la fiction qu'il propose. L'hybridité¹³⁰ qu'il revendique à l'intérieur même de ses contes s'inscrit ainsi au sein d'une recherche esthétique qui « relève d'ambitions partagées avec le roman, qui peuvent d'autant mieux être poursuivies que le genre autorise une liberté d'écriture sans égale¹³¹ ». Grâce à cette liberté d'écriture, Crébillon fils va pouvoir faire du conte « le lieu d'une expérimentation et d'une recherche ; il ne saurait se

¹²⁹Mossé, Émeline. *Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris: H. Champion, 2009. Print. p. 384.

¹³⁰*Ibid.*: « Ainsi tente-t-il de répondre au dilemme du roman par ses œuvres hybrides qui se critiquent elles-mêmes sur le mode parodique ». p. 223.

¹³¹Crébillon, Claude-Prosper, et Régine Jomand-Baudry. *Contes*. Champion, 2009. Print. Sources Classiques, 1169-2936 ; 90 Bibliothèque Des Génies Et Des Fées vol. IV, « Contes Parodiques Et Licencieux (1730-1754) » ; 17. « Introduction générale » : p. 16.

résoudre à s'inscrire dans la lignée d'un canon : aucune des formes préexistantes du conte n'étant à elle seule satisfaisante, c'est par le recours à des genres voisins ou en marge qu'il va le régénérer¹³² ».

* * *

Douze ans séparent la publication du deuxième conte de Crébillon fils, Le Sopha, conte moral (1742) et d'Ah ! Quel conte !, conte politique et astronomique (1754) dont il reprend les personnages du récit-cadre¹³³. Cependant, même si Crébillon fils marque une pause dans la publication de ses œuvres, de « 1742 à 1754 [il] n'avait publié que les deux « Dialogues des morts » dans le *Recueil de ces Messieurs*¹³⁴ », on sait, grâce aux recherches et à la nouvelle édition des Œuvres Complètes de l'auteur par Jean Sgard et la brillante introduction à Ah ! Quel conte ! de Régine Jomand-Baudry, que la genèse du conte date *a priori* de 1736.¹³⁵ Pendant près de vingt ans, Crébillon « reprend son scénario initial, le développe et le reconstruit pour en modifier l'esprit et donner un texte digne de figurer honorablement au nombre de ses œuvres avouées¹³⁶ ». En effet, non seulement la

¹³²*Ibid.* p. 20.

¹³³Voir Sguaitamatti, Marie-Florence. *Le Dialogue Et Le Conte Dans La Poétique De Crébillon*. Paris: Classiques Garnier, 2010. Print. p.387: « On constate sans surprise que c'est la réapparition des personnages du récit-cadre qui a le plus contribué à faire d'*Ah ! Quel conte !* une espèce de suite du *Sopha* aux yeux des lecteurs de 1754. La mise en scène du conte avec le conteur et les deux personnages du Sultan et de la Sultane était de plus une des parties du *Sopha* les plus marquées par l'emploi du dialogue et par les renvois à la tradition du conte ».

¹³⁴*Ibid.* p. 379.

¹³⁵Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de, Sarah Benharrech, et Jean Sgard. *Œuvres complètes*. Tome 3. Éd. critique rev. et corr. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010. Print.: « Sa genèse est particulièrement complexe, avec une durée de composition longue, probablement de 1736 à 1754 », p. 275. Toutes les citations du texte feront référence à cette édition de 2010. On utilisera l'abréviation suivante: *AQC!*, OC, III, Chapitre 1, p.300 pour toutes les futures mentions du texte.

¹³⁶*Ibid.*

correspondance de Madame de Graffigny¹³⁷ parvient à apporter des précisions temporelles sur les écrits de son ami, mais il existe aujourd'hui deux versions manuscrites antérieures à la version publiée en 1754, retrouvées à Madrid et à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris¹³⁸, attestant des transformations du texte et du travail minutieux de l'auteur avant la version imprimée de 1754. Cette période de gestation souligne la volonté de la part de Crébillon fils d'étoffer son travail d'analyse du cœur et de l'esprit par le truchement d'une expérimentation formelle. Les nombreuses réécritures d'Ah ! Quel conte ! projettent ainsi l'image d'un écrivain exigeant, sachant certes s'adapter au public qu'il vise, mais sacrifiant une description trop leste ou un détail de mauvais goût lorsque son œuvre doit être pérennisée par la publication. Cependant, c'est ce mauvais goût que la critique contemporaine de l'auteur va retenir, Ah ! Quel conte ! étant d'emblée confronté aux succès de Tanzaï et Néadarné (1734) et du Sopha (1742)¹³⁹. Nombreux sont les commentaires

¹³⁷Voir *Correspondance De Madame De Graffigny*, sous la direction de J.A Dainard et D. Smith, Oxford: Voltaire Fondation, Taylor Institution, 1985. Print. 6 volumes sont déjà parus.

¹³⁸Dans le cadre de cette thèse et de ce chapitre, nous n'allons pas analyser les différences entre les manuscrits et la version imprimée de 1754, dont nous nous servons pour cette étude. En revanche, je renvoie aux excellentes études de R. Jomand-Baudry : « La Genèse de *Ah ! Quel conte !* de Crébillon fils ou la fabrique du conte » et de Jean Sgard, *op.cit.* autant qu'à celle de M-F Sguaitametti, *op.cit* notamment le chapitre « *Ah ! Quel conte !* et la transformation de l'art de conter » pps. 375-433, qui permettent de retracer la genèse et les changements dans les diverses éditions.

¹³⁹Pour toutes les réflexions critiques à l'époque de Crébillon fils, on peut retenir la *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Furne, 1829. Print. t.2, 1^{er} juillet 1754 : « Je regarde son *Sopha* comme un chef-d'œuvre, le seul de tous les ouvrages d'esprit que je connaisse, le seul peut-être qu'on ne se lasse jamais de lire et de relire [...] » p. 171. Voir aussi la lettre du 1^{er} juin 1763 : « « Si M. de Crébillon n'avait jamais fait que le *Sopha*, on aurait dit : Quel dommage que cet auteur n'ait pas continué à écrire! Il a continué, mais pour se perdre de réputation. D'ailleurs, ce fils de Crébillon est aujourd'hui un jeune homme d'au-delà de cinquante ans. On pardonne au feu du premier âge un ouvrage trop libre, mais on ne peut s'empêcher de mépriser un homme qui a passé sa vie à écrire des livres.licencieux, à outrager les moeurs, et à fournir de l'aliment à la dépravation et à la corruption de la jeunesse » p. 249. On peut aussi se référer à « l'Accueil critique » compilé par Régine Jomand-Baudry sur *Ah ! Quel conte !* dans l'édition des *Œuvres Complètes*, *op.cit.* pps. 663-667, dans lequel elle rappelle la déception et la morosité associés aux commentaires de l'époque : « L'accueil fait à *Ah ! Quel conte !* dans les principaux journaux littéraires, comme dans les correspondances à diffusion restreinte, est, dans l'ensemble, plutôt morose. L'ouvrage fait l'objet de comptes-rendus assez longs, ce qui prouve qu'il a été lu, mais il déçoit [...] » p. 667.

négatifs sous la plume de Grimm ou de Raynal, qui ne reconnaissent plus le génie de l'auteur dans ses contes de jeunesse, et qui ne savent pas encore comment libeller le « genre » de cet écrit. On voit tour à tour les termes d'« ouvrage » et de « roman¹⁴⁰ » s'inter-changer dans leur correspondance. On trouve aussi dans le Mercure de France¹⁴¹ le terme de « conte » qui contribue à attiser l'ambiguïté générique du texte même de Crébillon¹⁴². Sans doute, ces critiques méconnaissent aussi les « qualités esthétiques de ce 'genre' soumis à un renouvellement permanent sous la plume de Crébillon¹⁴³ ». C'est justement sur ce point que la critique actuelle s'est penchée dans l'étude de l'œuvre crébillonienne en tâchant notamment depuis les années 1960 de dépoussiérer l'auteur afin de mieux comprendre la place occupée par son œuvre au 18^{ème} siècle¹⁴⁴. Il est par conséquent encore

¹⁴⁰Voir la lettre du 15 avril 1755 : « La plume de M. de Crébillon fils devient très-féconde ; sans se laisser le temps d'achever son *roman Ah quel conte !* et de nous en donner la dernière partie qui est restée en arrière, voici un nouvel *ouvrage* de cet homme célèbre, intitulé : la *Nuit et le Moment*, ou les *Matines de Cythère*. Voir aussi celle sur la mort de Crébillon fils de Juin 1777 : « — Il y a environ deux mois que nous avons perdu M. Jolyot de Crébillon, censeur royal, ancien censeur de la police, connu lui-même par plusieurs *ouvrages* d'agrément [...], et plus loin : « Ainsi que la plupart de nos écrivains célèbres, M. de Crébillon fils a eu son moment de vogue, mais les modes littéraires les plus brillantes, comme les autres, ne sont-plus de longue durée, et celle du *genre* dans lequel M. de Crébillon s'est distingué devait durer moins qu'une autre ». Mon emphase.

¹⁴¹Voir *Mercure de France*, janvier 1755 : « il paraît que ce conte est une suite du *Sopha*; on y voit un Sultan toujours bête, interrompre son vizir toujours spirituel ». p. 120.

¹⁴²Comme nous l'avons mentionné précédemment, il existe encore une incertitude concernant les frontières du conte, roman et fable dans cette première moitié du siècle. Nous adopterons le terme de conte puisque cette étude entend dévoiler comment Crébillon fils ébauche son esthétique.

¹⁴³Sguaitamatti, Marie-Florence. *Le Dialogue Et Le Conte Dans La Poétique De Crébillon*. Paris: Classiques Garnier, 2010. Print. p. 380.

¹⁴⁴La précision et l'analyse de Siemek sont les plus exhaustives concernant le recensement des œuvres critiques et biographiques de Crébillon jusqu'à 1981, ainsi, la mention de ces auteurs et œuvres ne serait que répétitive. Voir, Siemek. Andrzej. *La Recherche morale et esthétique dans le roman de Crébillon fils*. Oxford: Voltaire Fondation at the Taylor Institution, 1981. Print. (16-27). Cette bibliographie se trouve actualisée dans Sgard, Jean. *Crébillon fils : Le Libertin moraliste*. Desjonquères, 2002. Print. Ces quinze dernières années, après avoir cantonné Crébillon fils à un auteur de contes licencieux et libertins (voir Crébillon, Claude. *Contes*. Champion, 2009. Print. Sources classiques, 1169-2936 ; 90 Bibliothèque des génies et des fées 17 Sources classiques ; 90. Bibliothèque des génies et des fées. IV, Contes parodiques et licencieux (1730-1754) ; 17. sous la direction d'Anne Defrance), la critique déplace son analyse sur les thèmes, motifs et esthétique proprement crébilloniens, produisant davantage des études stylistique et poétique, afin de comprendre la place qu'il occupe dans son siècle, dont Fort, Bernadette. *Le langage de*

difficile de trouver de nos jours des analyses détaillées de la place et de la fonction occupées par la rencontre amoureuse à l'intérieur de l'économie narrative de l'œuvre en général et de sa relation avec l'esthétique du conte qui s'en dégage.

* * *

Le récit d'Ah ! Quel conte ! s'articule autour de quatre parties,

dont la clé de voûte est l'histoire des amours de Schézaddin, qui se déroule en deux époques dans un récit linéaire : séduit par les rêves enchanteurs dirigés par la fée Tout-ou-Rien, le jeune roi indifférent s'éveille à l'amour, mais il est bientôt détrompé sur la véritable origine de ce coup de foudre qu'il attribuait au destin : l'idylle se clôt par une rupture et une malédiction de la fée (récit 1)¹⁴⁵.

Dans le récit suivant, le roi tombe amoureux instantanément d'une jeune princesse-oie prénommée Manzaïde, qu'il rencontre dans une cour (récit 2). Puis, le père de cette princesse, le roi Autruche vient retracer ses aventures et sa défaite contre le génie Plus-vert-que-Pré qui l'a transformé ainsi que sa cour en oiseaux (récit 3). Enfin, la reine des Iles de Cristal, ou la Grue, vient raconter à Taciturne, l'acolyte du roi d'Isma (Schézaddin ou le prince dans le texte) à quel point elle voudrait échapper à la malédiction qui la

l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils. Klincksieck, 2000. Print., Giard, Anne. *Savoir et récit chez Crébillon fils. préface de Jean Sgard*. Genève: SLATKINE, 1986. Print., Régine Jomand-Baudry avec Jean-François Perrin. *Le Conte Merveilleux Au XVIIIe Siècle: Une Poétique Expérimentale*. Paris: Kimé, 2002. Print., Mossé, Émilie. *Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris: H. Champion, 2009. Print. Paray-Clarke, Geeta. *La féerie érotique : Crébillon et ses lecteurs*. New York: P. Lang, 1999. Print. Ramond, Catherine. *Claude Crébillon, ou, Les mouvements du cœur : Lettres de la marquise de M*** au comte de R****. 1st ed. [Vanves]: CNED ; 2010. Print. Géraud, Violaine. *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*. Paris: SEDES, 1995. Print. ; Sturm, Ernest. *Crébillon fils, ou, La science du désir*. Nouv. éd. entièrement rev. et corr. Paris: A.-G. Nizet, 1995. Print.; Cazenobe, Colette, and Henri Coulet. *Crébillon fils ou La Politique dans le boudoir*. Paris: H. Champion, 1997. Print. On peut aussi se référer aux articles de la revue *Féeries*, mise en ligne en 2004, dont J-F Perrin et Aurélie Gaillard sont les fondateurs. Même si cette bibliographie peut paraître sommaire, elle reflète l'importance de l'intérêt de rendre justice à Crébillon fils, lui retrouvant une place de premier rang dans la littérature et la création esthétique des Lumières.

¹⁴⁵Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de, Sarah Benharrech, et Jean Sgard. *Œuvres complètes*. Tome 3. Éd. critique rev. et corr. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010. Print. *Ah ! Quel conte !*, « introduction », pps. 277-78.

condamne à être sexuellement frustrée à perpétuité (récit 4). On a souvent souligné à cet égard qu' « aucun de ses fils n'aboutit et le texte se perd dans un inachèvement problématique¹⁴⁶ ».

Quatre récits s'enchevêtrent donc dans ce conte qui se déroule sur presque quatre-cents pages et qui prend comme thème principal la naissance du sentiment amoureux. Si la critique s'est jusqu'à présent penchée sur le manuscrit le plus ancien qui engage Crébillon fils dans une satire politique inachevée autour du mariage de Louis XV et de Marie Leszczyńska¹⁴⁷, c'est sur le premier récit que nous proposons de centrer notre analyse puisque c'est dans ces chapitres que Crébillon fils met non seulement en scène de la façon la plus détaillée le schéma amoureux, mais c'est aussi parce qu'il opère une modification d'importance dans la représentation traditionnelle de la rencontre amoureuse dans le conte. Alors que Schézaddin, Roi d'Isma, est indifférent à l'amour, « haïss[ant] les prudes, et mépris[ant] les coquettes », la Fée Tout-ou-Rien, qui a vent de cette histoire souhaite « de le voir amoureux » (ch. 1). Sûre de ses charmes et de la « fatuité » du Roi, elle décide de le voir en personne afin de gagner son cœur. Mais puisque le Prince l'effraie par sa cruauté, la Fée cherche « un moyen qui p[eut] sans la compromettre, disposer le Prince à l'aimer,

¹⁴⁶*Ibid.*

¹⁴⁷« [...] Crébillon est en février 1744 'en relation d'écrits avec la Reine d'Espagne' à qui il fait part 'de toutes les anecdotes galantes de la Cour et de Paris'. Plus que la chronique scandaleuse parisienne, ou à côté d'elle, Crébillon adresse à la souveraine un conte satirique mettant en scène des personnages qu'elle avait de fortes raisons de haïr. [...] Elle n'avait pas oublié le renvoi brutal, en 1725, de la jeune infante Marie-Anne Victoire, promise à Louis XV dès 1721. [...] Choisie pour que soit assuré au plus vite une descendance royale, Marie Leszczyńska n'était pas seulement d'extraction douteuse ; le parti des opposants à ce mariage 'indigne' avait fait courir le bruit qu'elle avait des défauts corporels. On disait notamment qu'elle souffrait du haut mal et qu'elle avait les pieds palmés. Crébillon flatte le ressentiment de sa correspondante en lui adressant un pamphlet allégorique déguisé en conte de fées, mais suffisamment transparent pour que les applications soient immédiatement lisibles. Les détails çà et là ne laissent aucun doute sur la 'malice satirique' de l'auteur » in Crébillon, Claude-Prospère Jolyot de, Sarah Benharrech, et Jean Sgard. *Œuvres complètes*. Tome 3. Éd. critique rev. et corr. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010. Print. *Ah ! Quel conte !*, « introduction », p. 279.

et qui [est] en même temps assez extraordinaire pour remplir toutes les idées qu'il avait sur l'amour » (ch.2). Elle trouve alors judicieux d'utiliser le « temps du sommeil » pour le persuader et lui faire découvrir le bonheur d'aimer dans ses songes.

* * *

1) Une modification du rôle de la fée :

Comme nous l'avons noté précédemment, la fée des contes de la fin du 17^e siècle, symbole de la « Bonne Mère » ou de la confidente¹⁴⁸, est prête à se sacrifier pour le bien-être des héros en les dotant de talents ou de qualités. Elle ne s'occupe « que de grandes choses, dont les moindres sont de donner de l'esprit à ceux qui n'en ont point, de la beauté aux laides, de l'éloquence aux ignorants, des richesses aux pauvres, et de l'éclat aux choses les plus obscures¹⁴⁹». Il suffit de penser aux bonnes fées de Madame d'Aulnoy, Merluce dans Finette Cendron ou Chatte Blanche, ainsi que La Grenouille Bienfaisante, et encore La Bonne Petite Souris pour s'apercevoir que les fées participent d'ordinaire au bonheur des héros. Leurs caractéristiques physiques sont généralement associées à l'éclat et la magnificence : plus elles sont blanches et blondes, meilleures elles sont. Or, dans Ah ! Quel conte !, au contraire, les attributs de la Fée Tout-ou-Rien révèlent un personnage en proie à ses humeurs et qui place le personnage du côté de l'obscurité.

Voyons d'abord le portrait que brosse Crébillon de Tout-ou-Rien : « Ce n'était pas une de ces majestueuses beautés que les yeux contemplant avec surprise, qui ne leur offrent

¹⁴⁸Voir La Belle au bois dormant, Cendrillon, tous les contes de fées du 17^{ème} siècle qui font de la fée une adjuvante aux héros.

¹⁴⁹Murat, Henriette-Julie de Castelnau (1670-1716 ; comtesse de). *Histoires sublimes et allégoriques, par Mme la Comtesse D*** [Murat], dédiées aux fées modernes*. 1699. Epître. La modernisation de l'orthographe est de notre fait.

aucun défaut, mais dont tout l'éclat ne prend rien sur les sens¹⁵⁰ ». Loin d'être dithyrambique, le portrait de la Fée ne semble susciter ni admiration ni désir, ce qui la démarque des fées traditionnelles qui, êtres merveilleux, sont parées de toutes les qualités et attributs divins. Si ses atouts ne provoquent guère l'éblouissement des regards, la Fée est présentée comme un être banal et quelconque, insipide et lassant, n'inspirant nullement l'amour, notamment parce que ses « traits » montrent « de légères irrégularités qui font qu'une femme n'est que jolie, et la sauvent du malheur d'être seulement admirée¹⁵¹ ». Ce portrait peu flatteur dépeint une Fée sans grâce et sans harmonie, et dont les yeux noirs sont « moins remplis de sentiment que de feu ». Non seulement sa silhouette est loin d'être inoubliable, mais elle n'inspire rien de positif dans son expression. Le noir de ses yeux est révélateur des ténèbres et des mauvaises intentions qui animent son âme. La fée, traditionnellement associée au jour, (il suffit de penser aux dons qu'elle fait le jour des naissances et au rôle de guide éclairant la vie des héros dont elle se voit investie dans les contes classiques), devient une créature horriante de la nuit concoctant des projets presque maléfiques pour servir ses propres intérêts et non ceux des autres. Personnage qui aime, la fée n'est plus ce personnage momentané et épisodique comme dans les contes du 17^{ème} siècle. Sa figure est aussi vile que ses actions : malgré « la finesse, la fraîcheur et la vivacité », elle apparaît comme un être sans scrupules et aux mœurs légères¹⁵² . Les insinuations faites à l'égard de son comportement sont plus qu'évocatrices : « elle aimait mieux avoir à punir un téméraire, qu'à se plaindre d'un indifférent », et « l'on pouvait se flatter de réussir

¹⁵⁰*AQC!*, OC, III, Chapitre 4, p. 316.

¹⁵¹*Ibid.* p. 316 pour toutes les citations de cette page.

¹⁵²*Ibid.* p. 317.

auprès d'elle », puisqu' « elle ne tenait point aux préjugés, préférait le plaisir à l'estime, donnait tout au penchant ou à ce qu'elle prenait pour tel, et aimait mieux courir le risque de se tromper, que d'avoir l'ennui de réfléchir¹⁵³ ». Dépravée et impulsive, Tout-ou-Rien est l'opposé de la créature raisonnable et pondérée des contes de fées ; cherchant à être désirée et « regrettée longtemps », elle ne rechigne donc devant rien et est prête à tout. Tout-ou-Rien, comme son nom l'indique, est à la merci de son tempérament et sujette à produire le meilleur, comme le pire. Piquée par l'indifférence du roi face à l'amour, elle invente un stratagème pour le faire tomber amoureux en utilisant ses pouvoirs magiques.

Cette première réappropriation et subversion de l'élément féerique par Crébillon fils, annonce la première démythification du conte de fées, car il inverse le pouvoir bienfaiteur de la fée en la rendant désormais désireuse de connaître l'étendue de sa puissance, par simple curiosité. Ce désir de savoir ouvre la représentation de l'expérience amoureuse à une investigation de type philosophique d'une manière peu conventionnelle : la fée recourt à des procédés malhonnêtes et dissimulés pour satisfaire sa curiosité et pour mener à bien ses projets. Pour mettre en place son stratagème, elle décide d'envoyer à Schézaddin une nymphe dans son rêve.

En général, les créatures aériennes mythologiques telles que nymphes, sylphes ou sylphides font irruption dans les rêves pour inciter le rêveur à connaître l'illusion d'une créature parfaite¹⁵⁴. Idyllique, le songe fait évoluer ces créatures parfaites qui non

¹⁵³*Ibid.*

¹⁵⁴Pour une étude approfondie de la fonction de la nymphe, du sylphe ou des sylphides, voir Delon, Michel. *Sylphes et sylphides*: Montfaucon de Villars, Crébillon, Marmontel, Nougaret, Sade, quelques poètes : anthologie. Paris, Desjonquères. 1999. « Les Lumières avaient cru au miroitement de l'illusion et du plaisir. Elles avaient reconnu dans le rêve une dimension de la réalité. Certains s'étaient penchés en observateurs ironiques et lucides sur les songes compensatoires ; d'autres avaient évoqué un monde où les gestes d'amour seraient débarrassés de leurs interdits. Le sylphe était l'instrument de cette lucidité ou de cette libération. Sa grâce aérienne contagieuse, donnant aux époux des élans d'amants, aux solitaires des

seulement attirent le rêveur mais le séduisent parce qu'elles sont des divinités naturelles (au sens de la Nature) sans parures ni artifices. Le pays des rêves, depuis les mythes de Morphée et de Psyché, invite en effet celui qui y pénètre à expérimenter et à observer ce que Crébillon fils décrit dans Ah ! Quel conte !, comme « les objets les plus riants et les plus voluptueux », dans un « palais » dans lequel les Nymphes sont vêtues « le plus galamment et le plus légèrement du monde¹⁵⁵ ».

L'admiration qu'elles génèrent passe donc naturellement par le regard d'abord, premier sens qui déclenche la rencontre. En effet, le champ lexical de la vue, cette vue si chère aux Lumières et qui pour les philosophes du début du siècle notamment, est le symbole par excellence de la connaissance, parcourt tout le chapitre 3 consacré au rêve de Schézaddin orchestré par la fée : « Charmer les regards », « ses yeux erraient », « admirer », « offrait à ses regards » ; les yeux du roi errent « sur mille beautés » et les Nymphes sont « languissamment couchée[s] sur des carreaux », qui ne portent qu'une « gaze¹⁵⁶ ». Cette simple tunique de gaze agit comme l'unique obstacle à la connaissance. Pour prendre connaissance (des attraits) de la Nympe, Schézaddin doit soulever ce voile à la fois littéral et symbolique. Sous cet accessoire se trouve le corps de la femme et symboliquement l'accès à une nouvelle forme de connaissance, l'amour. Le stratagème de la Fée, qui souhaite assouvir sa curiosité en tentant de faire germer l'idée de l'amour chez Schézaddin,

revanches discrètes et aux reclus des libertés insoupçonnées. Elle prenait cent formes diverses et récusait toute forme dans le domaine du plaisir. » p. 31.

¹⁵⁵*Ibid.*

¹⁵⁶Stewart, Philip. *Le Masque et la parole : le langage de l'amour au XVIIIe Siècle*. Paris: J. Corti, 1973. Print. p « Le prétendu *négligé*, par exemple, devient tout-à-fait volontaire. Il convient de recevoir habillée, on s'habille donc d'une façon délicatement indécente qu'on fait passer en principe pour une inattention. [...] Non qu'un honnête déshabillé soit le seul prétexte pour se faire valoir ; l'ingéniosité voluptueuse en sait mille autres ». pps. 43-45.

commence à éprouver de la jalousie dans l'ardeur qu'il exprime pour cet être parfait que représente la Nymphé. Elle se sent « humiliée de n'être pas ce qu'il désire¹⁵⁷ ! » et décide d'interrompre le songe. Jalouse à la fois de la perfection de la Nymphé mais aussi du fait qu'elle ne soit pas elle-même l'agent de la connaissance amoureuse, la Fée décide de se montrer elle-même dans le prochain songe du prince. Elle « résolut enfin de se montrer en songe à son amant¹⁵⁸ ».

Elle prend donc un rôle beaucoup plus ambigu et opposé à celui de la simple fée bienveillante des contes classiques. Puisqu'elle cherche à ouvrir les yeux du roi à l'amour, puisqu'elle veut lui faire connaître cet univers inconnu, elle se substitue à la Nymphé pour lui enlever le rôle de guide qu'elle lui avait attribué. A ce titre, elle veut se faire la figure exclusive du Philosophe des Entretiens sur la pluralité des Mondes, en offrant au roi « Tout » son enseignement la nuit.

Dans les deux prochains chapitres, Crébillon fils va montrer comment la Fée élabore une série de rencontres en apparaissant et disparaissant trois fois de suite. La répétition, la multiplication de la même scène va donc remettre en cause les pouvoirs féeriques de cet être surnaturel, qui dans sa forme humaine n'a plus « Rien » de merveilleux. En effet, elle devient telle que les autres femmes : elle plait (Tout) ou ne plait pas (Rien). Malgré tous ses pouvoirs, la Fée « trembla en songeant qu'elle allait se présenter aux yeux de Schézaddin¹⁵⁹ ». Aucun artifice ne semble lui donner confiance. Devant la force de l'amour et le feu qu'il met dans les sens des personnages, la magie reste inutile et

¹⁵⁷*AQC!*, OC, III, Chapitre 3, p.312.

¹⁵⁸*Ibid.* p.316.

¹⁵⁹*Ibid.* p.318.

inefficace ; l'amour ne peut ni se commander ni se contrôler. Si Tout-ou-Rien peut influencer les songes du Prince, elle ne peut le forcer à l'aimer. En tendant à jouer sur « les idées qu'il avait, elle ne doutait pas qu'il ne se rendît aisément, et qu'il ne lui fût même jamais attaché, si leur aventure commençait d'une façon assez extraordinaire pour qu'il pût croire que c'était elle que le Destin lui avait réservée¹⁶⁰ ». Non seulement Crébillon fils met en opposition le merveilleux et le hasard, mais il montre que même si Tout-ou-Rien apparaît libertine, elle croit, plus qu'à l'amour-goût, à l'amour-passion¹⁶¹ et ne compte que sur son pouvoir de persuasion et sa connaissance des hommes pour qu'il tombe amoureux d'elle. Elle craint, cependant, de ne pas être aimée du Prince et d'affaiblir son désir physique en sa présence : « si avant ce moment elle ne lui laissait rien à désirer, que lui resterait-il en la voyant ? Peut-être le désir de vérifier ses songes¹⁶² ». Crébillon fils introduit un élément important de son esthétique du conte : plutôt que de ridiculiser le pouvoir de la féerie, il l'annule au profit d'une connaissance sensuelle de la Fée. Il reprend donc la fonction de la Fée dans les contes de fées pour la vider de son rôle merveilleux et n'en faire qu'une femme offusquée, détentrice cependant du savoir amoureux.

Alors, quand elle apparaît pour la première fois à Schézaddin, elle ne « s'offrit à ses yeux que dans tout l'appareil de sa grandeur¹⁶³ ». Charmante et éblouissante pour le roi, « il lui sembla même que jamais objet plus piquant ne s'était présenté à ses regards »,

¹⁶⁰*Ibid.* p. 319.

¹⁶¹Stewart, Philip. *Le Masque et la parole : le langage de l'amour au XVIIIe Siècle*. Paris: J. Corti, 1973. Print. p.155 : « entre l'amour-gout et l'amour-passion traditionnel la différence essentielle est dans la conception de l'objet aimé, ordinaire et remplaçable dans le premier cas, extraordinaire et absolu dans le second ».

¹⁶²*AQC!*, OC, III, Chapitre 4, p. 319.

¹⁶³*Ibid.* p. 320.

mais ses vêtements et son sérieux ne semblent pas « toucher » le roi puisqu'il « se souvenait d'avoir vu une beauté [la Nymphé] moins grave et moins habillée ». Tout-ou-Rien, qui voit que le roi n'éprouve pas le désir escompté pour elle, comprend que le roi doit sentir qu'il peut être aimé et décide de disparaître à nouveau pour mieux réapparaître de suite, « trop inquiète de son sort pour pouvoir remettre la chose au lendemain¹⁶⁴ ». Son impatience associée à sa frustration la pousse à réitérer sans pause.

Tout-ou-Rien fait replonger le roi dans ses songes et le « transporta une seconde fois [...] dans son palais¹⁶⁵ ». Blasé, le roi ne « fut pas d'abord content de s'y retrouver » jusqu'à ce qu'il voie « la Fée, qui couchée sur une chaise longue et un peu moins habillée qu'à la rigueur elle n'aurait dû l'être, offrait mille charmes à ses yeux ». Elle permet au roi d'admirer ses charmes, dans une position équivoque. Il ne pense qu'à « l'examen » des charmes de Tout-ou-Rien avec « d'avidés regards ». Si la Nymphé était sous un voile de gaze, ici, la Fée l'a déjà enlevé et se fait la réflexion suivante : « voiler les charmes sur lesquels il portait de si avidés regards, pouvait être une chose dangereuse ; ne les voiler pas, en était une indécente ». La métaphore de la connaissance prend ici tout son sens : le prince, qui n'avait pas eu le temps ou l'opportunité de connaître ce qui se trouvait sous ce voile avec la Nymphé l'a avec la Fée sans rien faire, sous ses yeux. Le dévoilement des charmes de la Fée fait avancer Schézaddin sur le chemin de la connaissance de l'amour, et il serait impossible, voire « dangereux » pour la Fée de lui retirer ce qui est déjà acquis. Crébillon fils semble ici se moquer de cette première étape de la rencontre amoureuse, en faisant du prince un sujet beaucoup trop en admiration et en oubliant de passer à la

¹⁶⁴*Ibid.* p. 321.

¹⁶⁵*Ibid.* ainsi que pour les phrases suivantes.

prochaine : l'échange. La déclaration de leur amour devrait naturellement suivre les échanges optiques, mais « ce fut en vain, longtemps qu'elle le tenta¹⁶⁶ ». Pourtant maîtresse de la situation, elle ne sait plus quoi faire pour garder l'intérêt du roi sans se compromettre et sans le rendre indifférent, donc elle disparaît pour mieux réapparaître.

Cette évolution de la rencontre, par cet aspect répétitif vient prouver que l'amour est une expérimentation purement sensuelle qui passe d'abord par la vue (apparition/disparition). Les regards viennent alors cristalliser¹⁶⁷ les désirs et déclenchent les manifestations du corps, seul capable de déclarer le sentiment amoureux, parce qu'il n'y a absolument aucune place à la parole ou au dialogue. Du moins, si la Fée tente d'établir un dialogue, il échoue. La Fée décide, après ses trois apparitions/disparitions de ne plus apparaître dans les rêves du roi et « se rendit impalpable en soupirant¹⁶⁸ ». Comme on peut l'imaginer, « la fin imprévue de ce songe déplut au roi d'Isma¹⁶⁹ ». Après avoir connu les plaisirs de l'amour, il se rend compte que tout ceci n'était qu'une illusion : « ses charmes et sa tendresse ne sont qu'une illusion, et mon seul amour est réel¹⁷⁰ ». Le dur retour à la réalité fait comprendre au roi qu'il connaît l'amour et il est frustré de savoir que toute cette romance n'est que pure fantaisie. Cependant, si la Fée donne une leçon d'amour au Prince, elle s'y perd elle-même et révèle ses sentiments amoureux. Cette scène du songe est donc plus qu'une volonté de faire naître l'amour chez Schézaddin, elle participe à

¹⁶⁶*Ibid.*

¹⁶⁷A ce sujet, voir Stendhal. *De l'Amour*, sur la cristallisation : « c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente, la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections », p. 5.

¹⁶⁸*AQC!*, OC, III, Chapitre 5, p. 330.

¹⁶⁹*Ibid.*

¹⁷⁰*Ibid.*

l'expérimentation du sentiment amoureux pour les deux personnages, ne sachant pas comment exprimer un amour naissant, puisque l'éprouvant pour la première fois.

La Fée pour Crébillon fils n'est plus cet adjuvant épisodique qui participe au bonheur du héros. Elle devient une femme comme les autres, revendiquant un rôle de mentor, dont la beauté et les charmes ne peuvent être manipulés par le merveilleux. En assignant au personnage ce rôle d'instigatrice des rencontres, et en la faisant pleinement participer à la scène amoureuse, Crébillon fils renverse la tradition du conte de fées, dépossédant Tout-ou-Rien de son enveloppe merveilleuse afin de lui conférer une forme humaine, personnage à l'écoute de ses sens. Elle expérimente l'amour au même titre que le roi, permettant de valider l'hypothèse selon laquelle la connaissance amoureuse ne peut passer que par le rapprochement des corps. La Fée pour Crébillon fils ne peut plus être ce personnage observateur/spectateur, montrant la voie de la connaissance, elle se doit de participer à l'expérimentation qu'elle met en place.

* * *

2) La mise en place de la rencontre par le songe ou les Lumières de l'obscurité :

Nous avons vu jusqu'ici que la rencontre amoureuse est d'ordinaire placée sous le signe d'une fatalité. Le philtre que boivent Tristan et Iseut les rend fous d'amour et les aliène du reste du monde. Dans les contes de fées, cette fatalité est soumise au bon vouloir des parents et au geste de la fée qui troque le philtre pour une baguette magique, participant à dédouaner les amants de toute responsabilité. Crébillon fils procède à un véritable tour de force en cherchant à redonner, à l'intérieur des paramètres du conte de fées, toute leur responsabilité aux amants. Tout-ou-Rien, déterminée à faire naître l'amour chez

Schézaddin, trouve alors judicieux d'utiliser le « temps du sommeil¹⁷¹ » pour le convaincre et lui faire connaître virtuellement le bonheur d'aimer. Le songe achemine ainsi le héros dans la voie de la connaissance. Les trois étapes du rêve évoquées précédemment soulignent l'aboutissement de la recherche esthétique crébillonienne en ce qui concerne les paradoxes du cœur. Ah ! Quel conte ! reproduit à cet effet toutes les possibilités de l'expérimentation de l'amour en s'appropriant les ressorts merveilleux afin de mieux les banaliser. Même si les nombreuses critiques reprochent au conte sa longueur et son inachèvement, l'analyse que l'auteur y fait de la rencontre amoureuse est exhaustive, intégrale et développée *in extenso*. En déclinant les possibilités du comportement amoureux d'un conte à l'autre, Crébillon parvient à dégager non pas tant la psychologie de l'amour mais « une enquête tendre et cruelle sur les rapports du cœur, du corps et de l'esprit¹⁷²».

Si le conte crébillonien reste associé aux futilités libertines ou encore aux bagatelles érotiques, la place du songe pose une question bien plus profonde sur la fonction de l'imagination dans le débat fondamental sur la connaissance de soi et de l'autre¹⁷³. Le siècle des Lumières explore effectivement toute forme de connaissance et accorde au songe un statut paradoxal comme le démontre Diderot en 1751 dans le Rêve de

¹⁷¹*AQC!*, OC, III, Chapitre 2, p. 308.

¹⁷²Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. Print. p. 369.

¹⁷³Dans Carriedo López, Lourdes, et Jean Sgard. *Songe, Illusion, Égarement Dans Les Romans De Crébillon*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal,, 1996. Print, le débat sur la place du songe dans l'œuvre de Crébillon est révélatrice de la prépondérance de la notion, mais pour cette analyse, on préférera utiliser l'excellent ouvrage de Morrissey, Robert. *La Réverie Jusqu'à Rousseau: Recherches Sur Un Topos Littéraire*. Lexington, Ky: French Forum, 1984. Print. French Forum Monographs 55. Si les termes de rêve, rêverie et songe tendent à des acceptions différentes, on entendra ici le songe comme interchangeable avec le rêve, en tant qu'activité nocturne, qui selon l'*Encyclopédie* procède du corps et donc possède un aspect naturel. On l'oppose donc à la rêverie, qui s'effectue davantage pendant la journée, l'exemple le plus probant étant les *Rêveries du Promeneurs solitaires*, de J-J Rousseau.

d’Alembert¹⁷⁴. Montaigne avait déjà tenté dans les Essais de comprendre ce désordre intérieur : « rêver et rêverie finissent par désigner un laisser-aller de la pensée qui tient compte de la leçon du monde et des sages, qui relie l’imagination, la raison et la mémoire personnelle et culturelle, et qui lui permet enfin de se découvrir et de se dire¹⁷⁵ ». Au 17^{ème} siècle, Descartes fait *tabula rasa* des systèmes de connaissance acquis afin de comprendre de manière introspective la façon dont on pense. Dans les Passions de l’âme (1649), le philosophe s’intéresse au songe afin de le réduire à un concept compréhensible :

Avec la passion, le sentiment, l’imagination, le ‘naturel’, la rêverie y figure en tant que pensée qui, comme les passions, est involontaire et se situe en dehors de l’action, et qui, contrairement à elles, ne vient pas d’une agitation particulière des esprits, mais plutôt d’un mélange de la mémoire et d’une certaine nonchalance ou de la conscience endormie¹⁷⁶.

Dans la littérature du 17^{ème} siècle, les passages imaginaires des romans contribuent davantage à servir la préciosité mondaine ou la mondanité précieuse et « où la parole mondaine s’efforce de décrire avec brio le recueillement intérieur—où le relâchement extatique se révèle simple moment de détente dans un monde social que, malgré un moment d’écart, on ne veut nullement désavouer¹⁷⁷ ». Selon l’étude d’Aurélia Gaillard, « dans la fiction classique, le rêve est une machine à texte, un argument narratif ou rhétorique servant principalement la logique du texte [...] à des fins proprement et uniquement

¹⁷⁴Pour une étude plus détaillée sur Diderot et le rêve, voir *Le Rêve De d’Alembert, Le Fils Naturel Et Les Écrits Annexes: Diderot*. Paris: Ellipses, 2000. Print. C.A.P.E.S./Agrégation. Lettres.

¹⁷⁵Morrissey, Robert. *La Rêverie Jusqu’à Rousseau: Recherches Sur Un Topos Littéraire*. Lexington, Ky: French Forum, 1984. Print. French Forum Monographs 55. p. 43.

¹⁷⁶*Ibid.* pps. 43-44.

¹⁷⁷*Ibid.* p. 57.

esthétiques¹⁷⁸ ». Dans les contes de fées du 17^{ème} siècle, le songe est statique, ou elliptique. La Belle au Bois dormant repose pendant cent ans avant que son prince charmant ne vienne la réveiller. Blanche-Neige est aussi endormie pendant un long moment avant de retourner à la vie grâce à son prince. Entre temps, il n'est pas question de connaître leurs songes, il n'y a aucune onirocritique. Au contraire, le silence et le vide imposés par le repos permettent de faire avancer l'action et donnent au prince l'occasion de prouver sa valeur. Dans Tourbillon (1697) de Madame de La Force, le songe est une reprise « du motif traditionnel du choix des 'deux chemins' proposé au héros¹⁷⁹ », entre le chemin qui mène au jour ou celui qui mène à la nuit, où Morphée attend. Le songe à l'âge classique apparaît comme un monde parallèle au monde de référence donné dans le conte. Cependant, Aurélia Gaillard reconnaît que l'exploitation des songes amorce à la fin du 17^{ème} siècle et au début du 18^{ème} siècle le dévoilement d'une vérité qui « est celle du corps, sensible, troublé, obsédé par les passions¹⁸⁰ ». En prenant l'exemple du chapitre 16 « Des songes » du Diable Boiteux de Lesage (1707), elle affirme que malgré les situations plutôt extraordinaires des vingt-huit rêves autour desquels le chapitre s'articule, « le songe n'est pas une réalité autre, il est la réalité même de l'humain, sa réalité profonde, sensible¹⁸¹ ». Cette question de la vérité

¹⁷⁸Gaillard, Aurélia, « Songe et enchantement à la fin de l'âge classique », in *Songes Et Songeurs (XIIIe-XVIIIe Siècle)*. Saint Nicolas: Presses de l'Université Laval, 2003. Print. Collections De La République Des Lettres. Symposiums. p. 172.

¹⁷⁹Gaillard, Aurélia. « Songe et enchantement à la fin de l'âge classique » in *Songes Et Songeurs (XIIIe-XVIIIe Siècle)*. Saint Nicolas: Presses de l'Université Laval, 2003. Print. Collections De La République Des Lettres. Symposiums. p. 173.

¹⁸⁰Morrissey, Robert. *La Réverie Jusqu'à Rousseau: Recherches Sur Un Topos Littéraire*. Lexington, Ky: French Forum, 1984. Print. French Forum Monographs 55. p. 184.

¹⁸¹*Ibid.* p. 185.

par les songes, cette révélation d'une réalité sensible invite à comprendre la fascination de la nuit, espace du songe, qui devient alors source de connaissance.

Cet enjeu philosophique, Fontenelle l'a déjà développé dans les Entretiens sur la pluralité des Mondes (1686). Faisant le pont entre « l'âge de 'l'honnête homme' et celui des 'philosophes'¹⁸²», il essaie d'allier science et mondanité dans un dialogue entrepris le soir, pour dévoiler à la Marquise une autre vision de l'univers ainsi qu'un nouveau mode de pensée. Pour lui, la philosophie « tirerait ses origines tout naturellement d'une curiosité de l'esprit, d'un désir de savoir. Mais ce désir se heurte à l'obstacle des sens qui sont non seulement limités, mais trompeurs¹⁸³». Ainsi, sa démarche, comme celle de Descartes, provient d'un doute méthodique dans laquelle la raison tient compte des données des sens dont l'épanouissement est plus propice à la nuit tombée. La Marquise demande à cet effet au narrateur :

— Pourquoi les amants, qui sont bons juges de ce qui touche, ne s'adressent-ils jamais qu'à la nuit, dans toutes les chansons et dans toutes les élégies que je connais? [...] Le jour ne s'attire point leurs confidences. D'où cela vient-il?

— C'est apparemment, répondis-je, qu'il n'inspire point je ne sais quoi de triste et de passionné. Il semble, pendant la nuit, que tout soit en repos. On s'imagine que les étoiles marchent avec plus de silence que le Soleil ; les objets que le ciel présente sont plus doux ; la vue s'y arrête plus aisément; enfin, on rêve mieux, parce qu'on se flatte d'être alors dans toute la nature la seule personne occupée à rêver. Peut-être aussi que le spectacle du jour est trop uniforme; ce n'est qu'un soleil et une voûte bleue ; mais il se peut que la vue de toutes ces étoiles, semées confusément, et disposées au hasard en mille figures différentes, favorise la rêverie et un certain désordre de pensées où l'on ne tombe point sans plaisir¹⁸⁴.

¹⁸²*Ibid.* p. 70.

¹⁸³*Ibid.* p. 71.

¹⁸⁴Fontenelle, Bernard de. *Entretiens sur la pluralité des mondes / par Fontenelle*. Librairie de la Bibliothèque nationale (Paris), 1899. p. 21.

Avec Crébillon fils, la nuit et le motif du songe jouissent d'une complexité qui les apparie davantage au Philosophe fontenellien qu'au conte de fées de la fin du dix-septième siècle. Dès Le Sylphe de 1730, l'auteur met en scène l'apparition de cet être surnaturel éponyme qui engage une conversation impudique avec Mme de R*** pendant la nuit sur la nécessité de l'inconstance, invitant par là le lecteur à douter du statut du songe au sein du texte. Était-ce vraiment une illusion si la narratrice s'écrie d'une même voix et de manière contradictoire qu'elle a bel et bien rêvé la rencontre et la conversation tout en avançant qu'elle est persuadée que ce n'était pas un rêve¹⁸⁵? Dans Le Sopha, la dernière histoire racontée par Amanzéi transformé en divan est celle de Zéinis et Phéléas, deux amants vierges qui découvrent ensemble les délices de l'amour et permettent de redonner forme humaine au pénitent. Avant l'arrivée de Phéléas, Amanzéi confie que Zéinis s'est assoupie et qu'il essaie de placer son âme de manière à l'embrasser et s'en emparer. Amanzéi « songe à [...] profiter » de la situation pour rapprocher son âme de la bouche de Zéinis, qui « parvint enfin à s'y coller tout entière ». La jouissance qu'Amanzéi éprouve à ce moment est difficile à définir. Lui-même parle de « plaisir », de « volupté », « d'ivresse » qui ne « saurait se peindre ». La simple phrase « mes plaisirs et les siens se dissipèrent par son réveil » vient marquer la fin de cette rencontre illusoire et chimérique, laissant les deux « amants » dans une « tendre langueur ». On ne sait pourtant pas de quoi elle rêve, puisque le narrateur omniscient est le seul à expliquer ce qu'il voit. Le lecteur comprend toutefois que c'est l'éveil des sens de Zéinis qui vient clore son songe. Ce « fantasme de suppléance »

¹⁸⁵Voir Crébillon fils, *Le Sylphe ou songe de Mme de R*** écrit par elle-même à Mme de S****, et Michel Delon, *Sylphes et sylphides*: Montfaucon de Villars, Crébillon, Marmontel, Nougaret, Sade, quelques poètes : anthologie. Paris, Desjonquères. 1999. p. 60.

comme l'appelle Jean-François Perrin, est manifeste de l'écriture crébillonienne : « X (Zéinis) va faire l'amour avec Y (Phéleas) en le prenant pour Z (le Phéleas du rêve érotique animé par l'âme d'Amazéi¹⁸⁶ », c'est-à-dire que le songe vient programmer la répétition de la scène d'amour dans le réel, cette fois entièrement consciente « comme version érotique de la classique scène de reconnaissance¹⁸⁷ ».

Dans Ah ! Quel conte !, Crébillon fils va plus loin. Les désordres qu'apportaient dans les textes précédents les songes impromptus sont au contraire organisés et encadrés par Tout-ou-Rien qui somme le « Génie du Sommeil » d'endormir le roi pour lui faire ressentir l'amour.¹⁸⁸ Le fantasme de suppléance y est par conséquent un peu plus compliqué de que dans celui du Sopha : « le roi (X) s'imagine faire l'amour avec la nymphe (Y) en ignorant qu'elle est Z (la fée)¹⁸⁹ ». En choisissant d'opérer pendant l'assoupissement du roi, de faire entrer le songe dans sa formation amoureuse et par extension sensuelle, l'auteur joue sur la démonstration en clair-obscur des Entretiens sur la pluralité des Mondes de Fontenelle. Toutefois, si la portée est la même, le schéma y est inversé. C'est bien la Fée qui est détentrice du savoir sur l'amour et qui, par curiosité, provoque la révolution de perspective du roi par rapport au sentiment. La Fée reprend ainsi la fonction qu'attribuait au Philosophe Fontenelle dans son texte. Si l'on regarde de près

¹⁸⁶Perrin Jean-François. « Le fantasme de suppléance : l'imaginaire du désir et le libre arbitre selon Crébillon » in Carriedo López, Lourdes, et Jean Sgard. *Songe, Illusion, Égarement Dans Les Romans de Crébillon*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 1996. p. 68.

¹⁸⁷*Ibid.*

¹⁸⁸*AQC!*, OC III, Chapitre 3, p. 310.

¹⁸⁹Perrin Jean-François. « Le fantasme de suppléance : l'imaginaire du désir et le libre arbitre selon Crébillon » in Carriedo López, Lourdes, et Jean Sgard. *Songe, Illusion, Égarement Dans Les Romans de Crébillon*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal. 1996. p. 66.

cette citation des Entretiens sur la pluralité des mondes, on peut comprendre l'intention de Crébillon fils dans ce sens:

— Toute la philosophie, lui dis-je, n'est fondée que sur deux choses : sur ce qu'on a l'esprit curieux et les yeux mauvais ; car si vous aviez les yeux meilleurs que vous ne les avez, vous verriez bien si les étoiles sont des soleils qui éclairent autant de mondes, ou si elles n'en sont pas ; et si, d'un autre côté, vous étiez moins curieuse, vous ne vous soucieriez pas de le savoir, ce qui reviendrait au même ; mais on veut savoir plus qu'on ne voit ! c'est là la difficulté¹⁹⁰.

Le postulat de départ est à la fois dichotomique et complémentaire : « l'esprit curieux » et « les yeux mauvais » sont deux éléments s'excluant (« deux choses » : l'une OU l'autre) dans le désir de savoir ; ou, au contraire, ils fonctionnent selon un principe d'inclusion (l'un ET l'autre). Le projet philosophique tel que l'entend Fontenelle se présente donc comme une recherche de la connaissance qui s'appuie à la fois sur une vision imparfaite des choses (puisqu'il avoue à la Marquise que, dotée d'une acuité visuelle supérieure, elle n'aurait aucun mal à distinguer « si les étoiles sont des soleils »), mais il l'exclut tout en même temps si elle est remplacée par la curiosité : c'est-à-dire que même si la Marquise avait des yeux meilleurs, sa simple curiosité viendrait suppléer son désir de savoir puisque « on veut savoir plus qu'on ne voit ». Dans le conte de Crébillon fils, l'auteur met en scène cette curiosité (la Fée souhaite faire naître l'amour chez le roi) pour ouvrir les yeux au roi, puisqu'il ne voit pas l'amour d'un bon œil (les « yeux mauvais »). Le choix de la nuit rend d'emblée explicite l'intention de l'auteur : présenter la nuit comme le seul moment où la révélation est possible, où les yeux peuvent s'ouvrir à la connaissance. La nuit n'est donc pas « un temps d'inertie pour l'intelligence. Il se produit au contraire une

¹⁹⁰Fontenelle, Bernard de. *Entretiens sur la pluralité des mondes / par Fontenelle*. Librairie de la Bibliothèque nationale (Paris), 1899. pps. 23-24.

concentration de la pensée vigilante¹⁹¹ ». Crébillon fils cautionne ainsi un dialogue du cœur et de l'esprit qui s'épanouit la nuit : le roi d'Isma est « plus tendre que quand il ne dormait pas¹⁹² », et « de nuit en nuit, [il] s'instruisait¹⁹³ ». La nuit devient alors source de connaissance, et donne au prince le sentiment que son amour « est réel¹⁹⁴ ». Si la nuit possède donc des lumières, elle a aussi tout un code précis, qui permet aux amants de se découvrir de manière plus sensuelle que parlée et donne au songe un nouveau statut dans le conte, ce qu'Aurélia Gaillard montre bien :

Le contenu du songe, comme médium, est forcément réel, lui, puisque le rêveur ou la rêveuse éprouvent véritablement des sensations en rêvant. Le songe a donc un corps, une matière sensible, celle du dormeur. La réalité n'est plus celle des contenus et de ses interprétations mais celle des manifestations sensibles [...] Les rêves, qui prolongent les activités et préoccupations de l'état de veille, mettent à nu les mécanismes du désir [...] ¹⁹⁵.

La première connaissance de l'amour se fait donc en silence. L'absence de mots chez un écrivain aussi verbeux est capitale. Le fait que la connaissance se passe de mots, et qu'elle ait pour principal objet un être mythologique, la Nymphé, est aussi une façon de transgresser l'ordre du discours propre au merveilleux traditionnel. C'est l'envers proprement dit de tout ce que le reste du conte fait : parler, parler pour ne rien dire, parler pour former écran au discours du corps. Le rêve ici est une épreuve de la transparence qui

¹⁹¹Costa, Véronique. « Les figures de la nuit chez Crébillon ou la fascination du clair-obscur » in *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF. n°30, 1998. p. 468.

¹⁹²*AQC!*, OC III, Chapitre 3, p. 310.

¹⁹³*Ibid.* p. 330.

¹⁹⁴*AQC!*, OC III, chapitre 5, p. 330.

¹⁹⁵Gaillard, Aurélia. « Songe et enchantement à la fin de l'âge classique » in *Songes Et Songeurs (XIIIe-XVIIIe Siècle)*. Saint Nicolas: Presses de l'Université Laval, 2003. Print. Collections De La République Des Lettres. Symposiums. pps. 182-184.

n'est pas sans évoquer la fameuse transparence si importante au fonctionnement de la machine rhétorique rousseauiste (celle du Vicaire savoyard, de Clarendon et des fêtes en campagne de la Lettre à d'Alembert). On assiste ici à une véritable communication des consciences, à une véritable rencontre de l'autre.

Le songe, plus qu'un philtre d'amour, « remplit une fonction mobilisatrice dans l'économie [du conte]¹⁹⁶ », il permet de faire avancer le roi sur le chemin du cœur puisque « les songes sont ennemis des bienséances¹⁹⁷ » : le corps peut parler. Le rêve permet à Crébillon fils d'évacuer les règles de la pudeur qui s'installent dans la rencontre amoureuse et qui la définissent durant le jour. Sans entraves, le corps prend le pas sur les codes galants et mondains qui ne concrétisent l'amour que dans le dialogue. Crébillon fils montre, au contraire, que le dialogue est inutile et qu'il ne fait que repousser le franchissement. Seuls les mouvements du corps peuvent déclarer les mouvements du cœur, et le rêve redonne sa place au naturel, au caractère spontané des mouvements charnels que le langage ne viendrait qu'obstruer, puisque convenu et ennuyeux. Les mots semblent inefficaces et inutiles si le corps a la possibilité de devenir le véhicule des sentiments, ce que Crébillon fils fait déclarer au roi lorsqu'il est près d'embrasser la Nymphé : « Se peut-il que nous aimant comme nous le faisons, nous ayons si tôt quelque chose à nous dire¹⁹⁸ ? ». La conversation sur leurs sentiments n'intéresse pas Schézaddin, qui se laisse gagner de plus en plus par ses pulsions et ses désirs. D'où l'importance du vocabulaire associé aux transports, aux égarements chez l'auteur, qui ne peuvent être traduits par la parole mais par

¹⁹⁶Morrissey, Robert. *La Réverie Jusqu'à Rousseau: Recherches Sur Un Topos Littéraire*. Lexington, Ky: French Forum, 1984. Print. French Forum Monographs 55. p. 116.

¹⁹⁷*AQC!*, OC III, chapitre 3, p. 311.

¹⁹⁸*Ibid.*

le corps, ce que Morrissey cautionne : « Si sur le plan de l'expression on reste attaché aux vieilles structures morales, sur le plan de l'action on cherche son bonheur dans les mouvements, pourtant *naturels*, de la volupté charnelle¹⁹⁹ ». Ce n'est pas un hasard si un an après la publication d'Ah ! Quel conte ! paraît La Nuit et le Moment qui consacre en quelque sorte toute l'esthétique crébillonienne du conte dans un titre ! Cependant, si le dernier conte de Crébillon fils accorde toute son importance à la nuit, on voit dans Ah ! Quel conte ! qu'il existe aussi une continuité entre les faveurs nocturnes et le comportement diurne des personnages.

En effet, loin d'être confondue uniquement avec le délire nocturne, la rencontre amoureuse promet de trouver des répercussions et des conséquences dans les heures qui suivent le rêve. Au réveil du roi : « Schézaddin était si peu accoutumé à rêver en dormant, qu'il eut toutes les peines du monde à croire qu'un songe eût pu lui offrir des objets aussi flatteurs que l'étaient ceux qui venaient de séduire ses sens²⁰⁰ ». La consternation du roi annonce que cette connaissance du sentiment amoureux, bien que naissant la nuit, trouve un sens dans la veille.

Lorsque le songe s'achève, le prince est totalement pris dans les tourbillons du désir, et « ce qui surgit, c'est le moi débarrassé des contraintes sociales, un moi qui réclame satisfaction et dont la passion purement égoïste, sans profondeur, se situe à la surface de l'être, dans la sensibilité charnelle²⁰¹ », ce qui est encore à ce stade de la narration trop

¹⁹⁹Morrissey, Robert. *La Rêverie Jusqu'à Rousseau: Recherches Sur Un Topos Littéraire*. Lexington, Ky: French Forum, 1984. Print. French Forum Monographs 55. p. 114. Les italiques sont de l'auteur.

²⁰⁰*AQC!*, OC, III, chapitre 4, p. 315.

²⁰¹Morrissey, Robert. *La Rêverie Jusqu'à Rousseau: Recherches Sur Un Topos Littéraire*. Lexington, Ky: French Forum, 1984. Print. French Forum Monographs 55. p. 116.

superficiel pour que le prince puisse jouir de la Nymph/Fée, n'ayant pas encore pris conscience de ce que ce rêve signifie, ou de ce que ces sentiments symbolisent. N'était-ce là qu'une illusion nocturne ou une préfiguration de l'amour ? Son imagination lui a-t-elle joué des tours ? Ces questions le tourmentent à son réveil et il se demande s'il doit « s'en réjouir ou s'en affliger », s'il doit « regretter une illusion qui lui avait procuré de si doux plaisirs, ou se plaindre de se trouver susceptible d'une passion qu'il avait résolu d'éviter toujours²⁰² » ? Encore séduit par cette aventure nocturne il éprouve un sentiment de dédain et il passe la journée entre une aigreur pour les femmes et la volonté secrète d'éprouver à nouveau ces sentiments. Il ne peut cependant confier cet état de déchirement à personne, la veille lui faisant ressentir l'humiliation d'avoir eu « de pareilles idées²⁰³ ».

Si l'on étudie la définition du terme « Nuit » dans l'Encyclopédie, à la lumière du travail de Philippe Barr sur l'écriture de la nuit au 18^{ème} siècle, on peut mieux justifier la fonction et l'organisation de la première rencontre amoureuse à travers le songe :

Sous la forme littérale ou figurée, le couple formé par les mots « jour » et « nuit » semble, de prime abord, constituer un système d'opposition stable. Toutefois, comme l'a remarqué Gérard Genette, l'apparente complémentarité des deux termes cache une dissymétrie.²⁰⁴ Si un principe d'exclusion leur est réciproque, un second principe d'inclusion ne s'applique qu'au premier terme puisque la polysémie du mot « jour » désigne à la fois la période qui s'étend entre le lever et le coucher du soleil et un « archi-jour » d'une durée de vingt-quatre heures qui comprend la nuit. L'entrée « Nuit » de l'*Encyclopédie* atteste ce déséquilibre en présentant la nuit comme une « partie du jour naturel », à la définition duquel le lecteur est renvoyé²⁰⁵.

²⁰² *AQC!*, OC, III, Chapitre 4, p. 315.

²⁰³ *Ibid.* p. 316.

²⁰⁴ Cf. G. Genette, « Le jour, la nuit », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 20, 1968, pps. 149-165.

²⁰⁵ Barr, Philippe. *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne, une esthétique de la pauvreté*. Rodopi, 2012. Print. pps. 57-58.

Contrairement à la position de Voltaire, Crébillon fils semble concevoir l'entreprise de la connaissance sous le mode du clair-obscur de Fontenelle. Il veut rétablir la *libido* qui est répudiée par les tenants des Lumières. L'intervention du songe ici apporte et réintègre l'éros à la réflexion sur la connaissance. On assiste alors à un « clair-obscur philosophique²⁰⁶ » qui concède à la nuit de lumières plus profondes que la clarté « uniforme » du jour et allie le désir de savoir à l'éveil des sens : « Crébillon cède moins à l'appel de la nuit noire qu'à la fascination du clair-obscur²⁰⁷ ». Le songe crébillonien possède en lui-même cette résonance philosophique, porteuse de connaissance et propice à la découverte du savoir sensuel, ou *libido sentiendi* : « l'espace nocturne devient, à cause de son opacité, le lieu d'un pur sentir²⁰⁸ ». Il semble que, même si la nuit semble acquérir une autonomie par rapport au jour en révélant au personnage principal une donnée importante dans son cheminement vers la connaissance, l'influence que le rêve exerce sur le jour (dans les aventure ultérieures du Prince), laisse supposer que la connaissance se situe chez l'auteur dans l'intervalle qui sépare la nuit du jour, dans l'espèce de crépuscule qui permet simultanément à la raison et à l'imaginaire de travailler de concert. Le conte, tel que le conçoit Crébillon fils, sert donc ici de principal véhicule pour tenir un discours en marge de la foi aveugle en la raison de son époque. La pratique du conte lui permet ainsi de délimiter un espace textuel et expérimental où sont remis en question les idéaux des Lumières qui visent à ne voir dans la nuit (songe, corps, éros, inconscient) qu'une partie du jour sans importance et souvent source de chaos.

²⁰⁶Sur l'écriture de la nuit au 18^{ème} siècle, notamment sur la notion de clair-obscur philosophique, voir Barr, Philippe. *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne, une esthétique de la pauvreté*. Rodopi, 2012. Print. Partie I, chapitre 3, pps. 57-80.

²⁰⁷Costa, Véronique. *Op.cit.* p. 469.

²⁰⁸*Ibid.*

* * *

3) L'échec de l'échange diurne :

Le conte cherche à mettre en lumière les mécanismes de l'amour par un contact entre les protagonistes qui ne s'appuie plus sur le merveilleux mais sur un rapprochement des corps. Le conte devient alors plus qu'une parodie du conte de fées : il prouve par le contre-exemple de la fée sans pouvoir face aux sentiments du roi que c'est un écran qui permet de démontrer que le conte amoureux est une façon de perpétuer une conception féerique de l'amour. Le conte devient pour Crébillon fils un moyen d'expérimenter à la fois une forme littéraire marginale et une théorie sur la connaissance. En reprenant les *topoi* des contes de fées, il se sert de la rencontre amoureuse pour développer une esthétique sensuelle du savoir. Sans corps et sans l'appel des sens, il n'existe pas de savoir. Le corps et l'esprit sont ainsi réconciliés pour Crébillon fils dans cet espace-temps que représente le crépuscule. Il n'est pas étonnant qu'il choisisse de montrer dans le chapitre suivant un échec de la rencontre physique diurne entre Tout-ou-Rien et le roi.

Dans son palais, ils sont entourés de « témoins [qui] ne pouvaient qu'augmenter l'embarras de son amant²⁰⁹ ». La foule les empêche de profiter pleinement de cet entretien et ils ne peuvent qu'avoir « une conversation indifférente », les bienséances reprenant leur droit dans l'espace public. La Fée ne veut pas « risquer de lui montrer trop tôt toute sa tendresse » et remplit les silences par des sujets sans importance. Pour détendre l'atmosphère, elle commence à parler des commérages sur les êtres féeriques : « On fait de nous tant de Contes ridicules ! On nous prête tant de méchancetés ! On nous fait agir d'une façon si bizarre et si peu sensée, que quand on ne connaît les Fées que par les livres qui

²⁰⁹AQC!, OC, III, Chapitre 7, p. 339. Les citations suivantes sont à la même page.

parlent d'elles, il n'est pas possible que l'on craigne point un peu d'en rencontrer²¹⁰ ». En subvertissant la bonté naturelle et conventionnelle des Fées, non seulement Crébillon fils attaque la supercherie du merveilleux mais il la fait condamner par Tout-ou-Rien, la plaçant désormais comme une femme comme les autres, sans aucun pouvoir surnaturel. Jusqu'à ce point du récit, la critique de la féerie était restreinte aux commentaires méta-textuels suspendant la narration, par le Sultan notamment qui, n'entendant rien aux métamorphoses, se lassait des scrupules de Tout-ou-Rien. Dans ce dialogue, Crébillon fils fait cautionner par la Fée même « les contes ridicules » qu'on fait des créatures comme elle, et la fait sortir du lot en lui faisant professer ses qualités: « je suis née douce, j'aime mieux le repos que la gloire ; et si mon cœur est capable de quelques passions, la haine et la vengeance ne sont pas les siennes²¹¹ ». C'est là une remarque capitale de la Fée et de Crébillon fils sur la féerie, qui cette fois est totalement décriée, et prétend que Tout-ou-Rien n'est pas de cet acabit. Il peut sembler au lecteur, que la Fée est une créature ténébreuse de la nuit, mais parfaitement aimable de jour. Ainsi, le clair-obscur ne se situe pas seulement dans la parole mais aussi dans le comportement des personnages qui, véritable figure de Janus, se scindent en deux facettes (Tout la nuit, Rien le jour/ Toute l'amabilité le jour/etc.). Puisque les deux protagonistes ne peuvent se dire ce qu'ils veulent se dire, les sujets deviennent de moins en moins profonds ; et la Fée de parler de « ses voyages et mille choses aussi indifférentes²¹² » qui lassent Schézaddin. La gêne qu'ils éprouvent à ne pas pouvoir être eux-mêmes les invite à changer de lieux. Ils passent des « jardins » à « l'Opéra ». Le jardin,

²¹⁰*Ibid.* p. 340.

²¹¹*Ibid.*

²¹²*Ibid.*

espace ouvert et naturel, devrait, comme chez Fontenelle, devenir un endroit privilégié pour entamer le dialogue, mais il n'en est rien. L'Opéra, au contraire, espace clos et mondain, devrait rapprocher les amants et les laisser se contempler. Censés être des endroits propices au développement des sentiments, le prince baille d'ennui et la Fée fait semblant de ne pas s'en apercevoir. La « politesse » l'oblige à pousser son indifférence à l'extrême. Il est encore trop tôt et la clarté du jour trop vive pour que le jardin ou l'Opéra puissent les inciter à s'épancher.

A ce point de la rencontre, Crébillon fils joue sur les lieux communs de la première entrevue, en en inversant les valeurs : l'échange langagier n'aboutit qu'à la confusion des sens, et l'auteur arrive à utiliser le verbe « entendre » dans toute sa polysémie : la Fée ne paraît pas « entendre [l]es regards » du roi, qui se demande si Tout-ou-Rien avait « entendu » la transparence de ses mots lorsqu'il « eut beau parler toujours sentiment » ou bien si elle se soucie « de l'entendre²¹³ ». Ce mélange des sens n'est pas anodin : le jour ne permet pas une vision claire de l'amour, qui ne doit pas se faire entendre tout haut. Le prince comprend que « l'après-souper lui serait plus favorable » et il est persuadé que le Destin est l'agent de son futur bonheur, cherchant à se convaincre que son songe n'était pas un fait isolé ni irréel. Pour lui prouver raison, la Fée s'allonge « sur une chaise longue²¹⁴ » et redouble la pose de la Nymphe comme dans le rêve qu'elle a inspiré à son amant. Voulant à tout prix revivre ces plaisirs, le roi tente de recréer l'atmosphère exacte dans laquelle il s'est trouvé pendant son rêve : « Schézaddin, sur le champ, courut à un fauteuil, et se donna tant de peine pour le placer comme l'était celui qui lui avait, en

²¹³*Ibid.* pps. 340-341.

²¹⁴*Ibid.* p. 341.

dormant, valu tant de plaisirs²¹⁵ ». Le mal qu'il se donne pour concrétiser son rêve morceau par morceau montre à quel point la réalité doit être à la hauteur de ses songes, afin de vérifier que la Fée est bel et bien l'objet de son affection. Cela prouve aussi que le roi ne possédant qu'une seule expérience de l'amour se voit dans l'obligation de reproduire à la lettre les faits et événements de son songe, n'ayant aucun autre moyen de comparaison.

Cependant, aucun de ses efforts ne lui permet d'atteindre la satisfaction et le degré d'intimité tant espérés : « Tout-ou-Rien [...] ne lui laissa seulement pas entrevoir le bout de son pied²¹⁶ ». Bien que la reconnaissance ait eu lieu entre eux, ils n'ont pas eu l'occasion de passer au franchissement vers la connaissance. De ce fait, après s'être rencontrés en rêve, puis en chair et en os, ils doivent s'isoler. La Fée décide donc d'organiser « le moyen de s'arranger avec Schézaddin » pour « le voir le lendemain²¹⁷ ». Prenant enfin le parti de mettre ses actions en accord avec sa volonté, le rendez-vous est fixé pour qu'ils se retrouvent le lendemain, « toute cérémonie à part ».

* * *

4) Le franchissement : les bois d'amour ou un *locus amoenus*²¹⁸ privilégié.

Depuis le roman de Tristan et Iseut, le bois, le bosquet ou la forêt font figure de lieu emblématique à la fois chargé de significations et de symboles. Le jardin est un lieu de

²¹⁵*Ibid.*

²¹⁶*Ibid.*

²¹⁷*Ibid.*

²¹⁸Le *locus amoenus*, est un lieu agréable faisant souvent référence au roman pastoral dans lequel la passion naît et les sentiments s'expriment, le plus souvent comme étant hors du temps. Voir Lavocat, Françoise. *Arcadies Malheureuses. Aux Origines Du Roman Moderne*. Honoré Champion, 2000. Print.

transit²¹⁹, tout comme le gué dans les romans courtois qui participe au parcours initiatique du héros (voir à ce sujet les romans de Chrétien de Troyes). Le bois est symbole d'une mort sociale et d'une nécessité de se cacher, ce qui est particulièrement vrai pour Tristan et Iseut dans la forêt de Maurois ; c'est le lieu des aveux et des expériences physiques (voir Tanzaï et Néadarné), et possède à la fois un aspect idyllique, aux airs arcadiques, comme un endroit d'isolement présageant une malédiction²²⁰. Ce qui est certain, c'est que ce lieu de retraite privilégié, ou *locus amoenus*, est un lieu commun dans la littérature et transforme le destin des personnages qui le traversent (voir le passage des rubans dans La Princesse de Clèves, à Coulommiers). Comme le rappelle Robert Morrissey, « à la fois extension du moi et mécanisme de sa transformation, le jardin, en ce qu'il conduit non seulement à la jouissance, mais aussi à un assainissement moral, constitue une retraite thérapeutique, un espace intime, mais réel, où tout concourt à l'épanouissement de soi²²¹ ». Rendez-vous secret ou concerté, la forêt sert d'alcôve aux amants et non sans rappeler le jardin d'Eden, leur ouvre les voies incertaines d'une connaissance à la fois éclairante et ombragée.

²¹⁹Voir l'article de Costa, Véronique. « Bois et bosquets d'amour dans l'œuvre de Crébillon fils : un abrégé de la romancie libertine » in Ferrand, Nathalie. *Locus in Fabula: La Topique de L'espace Dans Les Fictions Françaises D'Ancien Régime*. Peeters Publishers, 2004. Print. pps.453-472 : « La forêt des contes y est le lieu de transit vers un au-delà. Tanzaï et Néadarné commencent leur voyage dans l'autre monde, celui de la révélation de la sexualité, du désenchantement et de l'enchantement, en traversant une 'selva oscura', l'un se lançant dans l'infidélité [...], l'autre destinée à vivre une liaison inoubliable. La forêt magique (comme dans les romans médiévaux) donne accès à une conversion. C'est un monde d'ombre, reflet de l'ambivalence de l'amour et de ses paradoxes ». p. 470.

²²⁰Pour une étude de la place des jardins comme lieu d'amour, voir Loubère, Stéphanie. *Leçons D'amour Des Lumières*. Paris: Classiques Garnier, 2011. Print. L'Europe Des Lumières 10. pps. 84 et 148-149.

²²¹Morrissey, Robert. *La Rêverie Jusqu'à Rousseau: Recherches Sur Un Topos Littéraire*. Lexington, Ky: French Forum, 1984. Print. French Forum Monographs 55. p. 118.

Il n'est donc pas étonnant que la Fée somme le roi de venir la trouver dans « le bosquet des Myrtes²²² ». Depuis la Renaissance et dans le roman baroque du 17^{ème} siècle est

déclinée, et réinterprétée cette équation du bonheur, de l'étude, de la retraite et de la vie à la campagne. Les moralistes français et espagnols du 16^{ème} et du tout début du 17^{ème} siècle, [...] ont fixé depuis longtemps les termes des antithèses indéfiniment modulées dans les pastorales : la cour et le village, la vie publique et la vie privée, la gloire et le silence des passions²²³.

Les contradictions inhérentes à la pastorale sont reprises chez Crébillon fils dans un débat concernant le discours amoureux parallèlement aux aventures du corps. Le terme « d'égarement » peut alors être compris dans toutes ses acceptions : trouble, songe, illusion, faux pas, perte de repères, etc. Les odeurs, les sons et les images se répondent en parfaite synesthésie pour conférer la totalité et la plénitude du sentiment amoureux. Voici le cadre dressé par Crébillon fils :

La volupté même semblait y avoir fixé son séjour. L'ombre et le silence y régnaient : tout y célébrait, tout y inspirait l'amour. Les marbres dont il était orné, étaient des monuments de la puissance de ce Dieu et de la félicité des mortels qu'il avait enchainés. Les oiseaux y semblaient encore moins occupés à chanter leur tendresse qu'à se la prouver. Les arbres même chargés de chiffres et de vers galants, y invitaient les cœurs indifférents à devenir sensibles²²⁴.

Non sans faire écho au texte parodique de l'Abbé Bougeant²²⁵ « Des bois d'amour », la volupté, la passion qui définissent le lieu enjoignent les amoureux à

²²²*AQC!*, OC, III, Chapitre 8, p. 348.

²²³Voir Lavocat, Françoise. *Arcadies Malheureuses. Aux Origines Du Roman Moderne*. Honoré Champion, 2000. Print. p. 417.

²²⁴*AQC!*, OC, III, Chapitre 8, p. 348.

²²⁵« C'était un de ces bois d'amour dont le prince venait de parler et on trouve dans tous les quartiers de la Romancie beaucoup de semblables, qu'on a plantés pour la commodité des amants [...] : ces bois sont presque tous plantés de lauriers odoriférants, de myrtes, d'orangers, de grenadiers et de jeunes palmiers, qui entrelacent amoureusement leurs branches pour former d'agréables berceaux. » in Bougeant, Guillaume-

s'abandonner. Mais là où l'un des amants attend patiemment son âme-sœur, Crébillon fils fait dormir la Fée : « elle s'était retirée seule dans le bosquet des Myrtes, où sans doute, elle reposait²²⁶ ». Cette scène se construit déjà comme une reprise du rêve de Schérazadine et constitue alors sa matérialisation : la Fée devient la Nymphé endormie, et le roi, tel le prince de la Belle au bois dormant, doit réveiller la Princesse/la Fée. Il prit le chemin du bosquet des Myrtes, « qu'une des femmes de la Fée lui montra en souriant²²⁷ ». Le motif du chemin fait partie de la cartographie précieuse, qui, comme dans la Carte de Tendre prescrit un itinéraire allégorique guidant l'amant sur la route du cœur. Il est cependant sensé servir « d'anti-égarement²²⁸ » car Mlle Scudéry « croit en une croissance raisonnée et jugulée du sentiment²²⁹ ». On voit bien alors comment Crébillon fils, à travers ce chapitre, se moque de l'orthodoxie sentimentale classique, certainement pour prouver qu'un guide fixe de l'amour n'existe pas. Peut-être annonce-t-il également l'inutilité du savoir scientifique, bâti comme la « mappemonde » aux « chemins en ligne droite²³⁰ » que représente l'Encyclopédie. Le cœur ne suit pas la régularité ni la rectitude mais plutôt les sinuosités et s'attache davantage à découvrir ses marges. A l'inverse du roman baroque, précieux, il

Hyacinthe. *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin, dans la Romancie / Guillaume-Hyacinthe Bougeant. La relation de l'île imaginaire, et l'histoire de la princesse de Paphlagonie / Segrais. Voyages de l'isle d'amour / abbé Paul Tallemand.* [s.n.] (Amsterdam), 1788. Chapitre VIII, p. 72.

²²⁶AQC!, OC, III, Chapitre 8, p. 348.

²²⁷Ibid.

²²⁸Loubère, Stéphanie. *Leçons D'amour Des Lumières*. Paris: Classiques Garnier, 2011. Print. L'Europe Des Lumières 10. p. 162.

²²⁹Ibid.

²³⁰D'Alembert, Jean le Rond. « Discours préliminaire » à l'*Encyclopédie*.

y a totale élision de la description des obstacles ou du chemin que le roi emprunte, Crébillon fils préférant aller droit au but, pour montrer l'espace de l'amour plutôt que son itinéraire.

Cependant, ce cadre idyllique est lui aussi tout en clair-obscur : « l'ombre et le silence y régnaient ». Métaphore ou périphrase qui définit l'amour chez l'auteur, « l'ombre cache toujours un mystère ; elle favorise la clandestinité joyeuse²³¹ ». C'est cette obscurité, ce mystère que Schézaddin tente de percer, ce secret de l'amour qui ne peut se révéler que dans le « silence » de la voix, dans l'ombre et dans le chant des corps. Encore une fois, Crébillon fils va solliciter la vue : physiquement manucuré et épuré par les soins de Tout-ou-Rien, elle a fait effacer « tous les madrigaux que ses amants avaient gravés sur ces arbres, témoins de leurs ardeurs et de ses bontés²³² ! ». On peut voir là la corruption de la Fée et sa légèreté, mais on peut y trouver aussi une toute autre signification : sans renier l'inconstance de Tout-ou-Rien, elle ne veut pas que ce soit quelques gribouillages qui viennent donner au Prince des indices sur « le bonheur de ceux qui savent aimer²³³ ». Elle préfère le convier dans son pavillon où « une inscription galante [...] annonçait que ces beaux lieux étaient consacrés aux plaisirs, et que la tendre langueur que l'on sentait en y entrant, rendait presque superflue²³⁴ ». Temple des plaisirs, le pavillon apparaît d'ores et déjà comme une bulle isolée où l'abandon des sens est concomitant au développement de l'amour. La Fée était « languissamment étendue » sur le canapé, dans un vêtement et dans une position qui encouragent les faiblesses et les ardeurs : « une de ses mains soutenait sa

²³¹Costa, Véronique. « Les Figures de la nuit chez Crébillon ou la fascination du clair-obscur », in *Dix-huitième siècle*, n°30. PUF, 1998. p. 462.

²³²*AQC!*, OC, III, Chapitre 8, p. 349.

²³³*Ibid.*

²³⁴*Ibid.*

tête, l'autre pendait avec négligence, ses cheveux épars tombaient par boucles sur sa gorge²³⁵ ». Véritable peinture érotique, « elle n'avait sur elle qu'une simple robe de gaze, brodée de fleurs, et qui rattachée avec des roses au-dessus du genou, laissait voir des beautés trop parfaites pour pouvoir être décrites ». Reproduisant le rêve du roi au millimètre près, la Fée s'offre comme la Nymphe. Elle est prédisposée à l'amour, couchée et presque nue—d'ailleurs le narrateur n'utilise aucunement le verbe « porter » mais bien le verbe « avoir », soulignant le manque de retenue et la volonté de montrer son corps. « La robe de gaze », le seul voile entre les yeux du roi et le corps de Tout-ou-Rien, comme dans les chapitres précédents, est encore plus attrayante que la Fée, parce qu'elle s'arrête juste au genou, et laisse entrevoir « des beautés trop parfaites ». Scène répétée pour la troisième fois, Crébillon fils insiste encore sur ce voile, cette gaze, qui constitue le dernier rempart à la connaissance.

Après avoir contemplé ses charmes et avoir fait preuve de respect pendant si longtemps, Schézaddin se décide et montre enfin sa « témérité ». Comprenant enfin qu'il aurait dû profiter de la situation, il se rend compte que « l'amour venait de l'éclairer²³⁶ », et à ce moment précis, elle « ouvrit enfin les yeux ». Ce réveil tombe à propos dans la narration : la prise de conscience de l'amour par le prince l'éclaire sur ce qu'il doit faire à présent. La réconciliation du cœur et de l'esprit est donc sans conteste liée à une connaissance sensuelle, rationalisant le sentiment amoureux. En ouvrant les yeux lorsque le roi prend conscience des lumières de l'amour, Crébillon fils entend montrer comment la

²³⁵*AQC!*, OC, III, Chapitre 8, p. 349. Crébillon reprend presque mot pour mot la description de la Princesse de Clèves, dans la scène des rubans : « [...] elle n'avait rien, sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos [...] ». *Op.cit.* p. 155.

²³⁶*Ibid.* p. 352.

Fée participe à la fois à la découverte du prince mais aussi à la sienne. Elle prend elle-même conscience de ses sentiments, ce qui la jette dans une surprise totale. Le champ lexical vient souligner que la découverte de l'amour par la Fée et Schézaddin relève d'un « étonnement », ou d'une « consternation²³⁷ » pour le roi qui « ne sut pas plus profiter de l'étonnement de la Fée, qu'il n'avait su profiter de son sommeil²³⁸ ». Les jeux de regards sont cruciaux ici : le frottement des yeux de la Fée renvoie à cette connaissance qu'on ne veut pas (s')avouer (les « yeux mauvais »), elle prétend ne pas voir clair, et Schézaddin ne peut la regarder lorsqu'il est persuadé qu'elle connaît ses audaces. La chorégraphie des yeux parle donc d'elle-même, inutile de rompre le silence.

Tous deux « éclairés » par l'amour, et après s'être avoués qu'ils s'aiment, Crébillon fils permet aux amants de se prendre physiquement. Reste au conteur/voyeur de rapporter les faits avec plus ou moins de détachement et de commentaires, en rappelant sans cesse au public l'intérêt de ceux-ci dans le conte. Le métatexte, plus qu'interruptions dans la narration concourt à donner sans cesse des réflexions esthétiques :

à tout moment, celui-ci [le récit] est interrompu par des mises au point de type romanesque, des critiques sur la narration, ou encore des préventions contre une possible mise à mal de la vraisemblance sur la fiction. Les contes orientaux, Tanzaï et Néadarné, Ah ! Quel conte ! ou Le Sopha, sont le théâtre de cette intrusion de la théorie littéraire au sein de la fiction²³⁹ .

²³⁷On peut ici voir un rapprochement avec les nombreuses “surprises de l'amour” de Marivaux, à cela près que l'amour ne naît jamais du sommeil chez ce dernier.

²³⁸*AQC!*, OC, III, Chapitre 8, p. 352.

²³⁹Mossé, Émeline. *Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris: H. Champion, 2009. Print. p. 204.

L'écriture crébillonienne, tel que l'amour qu'elle dépeint est essentiellement tournée sur elle-même²⁴⁰. La déclinaison de l'amour montre cette expérimentation infinie qui sert de base au conte : Crébillon fils entend montrer, comme un chimiste, comment les deux mêmes éléments (les personnages) peuvent se comporter dans diverses situations : le songe, la rencontre publique, le milieu clos du pavillon et la rencontre privée. On peut conclure en disant que son écriture ressemble à un assemblage de poupées russes : en partant d'un sentiment général et en tentant de faire appel à toute une littérature du sentiment (toute l'intertextualité), il va peu à peu le raffiner et le réduire à une observation plus fine à chaque étape pour en trouver la source, c'est-à-dire, les sens et notamment la vue. Mais en faisant de ses personnages des nyctalopes, ils ne peuvent que s'épanouir dans l'obscurité et les recoins d'un pavillon, ou d'un bosquet. Ils sont contraints de s'isoler et de se désocialiser du reste du monde. La lumière du jour vient les contraindre à se plier à un monde du paraître dans lequel le naturel ne peut que s'évanouir (d'où la dissimulation, l'implicite et la manipulation libertine).

Le conte, alors, devient le moyen d'explorer les « égarements du cœur et de l'esprit ». Le mélange de langage galant et de féerie permet à Crébillon fils de reprendre les poncifs et les *topoi* épuisés du roman du 17^{ème} siècle, pour les ancrer dans le début du 18^{ème} siècle en renouvelant le schéma traditionnel de la première rencontre amoureuse. « Il s'approprie les codes et les notions littéraires du siècle passé afin de les dévier de leur sens

²⁴⁰Voir Géraud, Violaine. *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*. Paris: SEDES, 1995. Print. « Qu'il s'interroge sur l'esthétique ou sur la société, sur son écriture ou sur son public, l'écrivain intègre à son œuvre en devenir ses doutes et ses questions sur ce devenir. L'Écumoire, Le Sopha et Ah ! Quel conte se présentent comme des romans en quête d'eux-mêmes, dont l'ouverture et les multiples perspectives prouvent la modernité. La complication des œuvres et des phrases crébilloniennes [...] manifestent un dilemme, reflété par un style qui s'élabore en se défaisant sans cesse, offrant un sens et sa contradiction, toujours confronté à lui-même ». p. 159.

premier. Cette dénaturation instaure un dialogue dans l'instantané de la lecture sur la littérature en général et le roman en particulier²⁴¹ ». Recourant à l'imagination que provoquent les Fées ou les rêves servant à appréhender et vivre une première fois la rencontre, il en dénonce mieux la chimère : le songe prémonitoire²⁴² de l'amour permet de planter les germes de la passion dans l'esprit et le cœur des amants qui sont néophytes, mais il ne permet pas de s'y épanouir. La réalité seule, et l'expérience de l'amour physique, sensuelle (qu'elle soit plus ou moins retardée ou mise en scène dans le *locus amoenus* qui convient : cabinet, chambre, bois) transcende cette « faculté trompeuse ».

La rencontre amoureuse est donc conçue par Crébillon fils comme une vaste métaphore sur le protocole de la connaissance propre aux Lumières (fondée sur l'œil, la raison et la clarté du langage). Son réaménagement du schéma amoureux (la Fée, mais aussi la nuit et sa fonction dans le conte) peut être envisagé comme une critique directe du conte philosophique à la Voltaire et des niaiseries propres aux contes de fée issues de la période classique. Véritable « laboratoire de Crébillon fils²⁴³ », le conte reste encore à l'état de prémisses, ne donnant pas de théorie définitive ou en ne faisant pas encore du format un genre à part entière²⁴⁴. Il faut attendre J-F Marmontel pour donner au conte son ancrage

²⁴¹Mossé, Émeline. *Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris: H. Champion, 2009. Print. p. 420.

²⁴²Sur l'aspect prémonitoire du rêve et sa signification pour les Lumières, voir Barr, Philippe. « Je et son ombre, la mort imaginaire de Louis-Sébastien Mercier à la lumière de Saint-Martin » in *Orbis Litterarum*, Blackwell Publishing Ltd. 2009 : « le rêve devient donc le mode d'accès privilégié à la signification latente de la Nature, [...] et permet à l'homme de retrouver en lui une parcelle d'un état antérieur, de cet "autre" qu'il a jadis été ». p. 179.

²⁴³Voir Sgard, Jean. *Crébillon fils : Le Libertin moraliste*. Desjonquères, 2002. Print.p. 188.

²⁴⁴Comme le souligne Clifton Cherpach, « the opinions he expressed in a few short prefaces or implied within the body of his fiction, are usually defensive rather than prescriptive » in Cherpach, Clifton. *An Essay on Crébillon, Fils*. Durham, N.C. : 1962. p. 24.

littéraire en tant que genre et pour l'adapter aux inquiétudes et goûts de l'époque. La nature dont se sert Crébillon fils pour justifier sa théorie de la connaissance, va devenir la pierre angulaire de l'écriture marmontélienne. En reprenant les peintures morales (des mœurs) que Crébillon fils a laissées à la postérité, les Contes moraux de Marmontel vont proposer une toute autre esthétique du conte et de la rencontre amoureuse.

Chapitre 2 :

Le conte au naturel : le cas de Marmontel.

« La littérature et un cœur noble sont le charme de la société ». (Marmontel, *Correspondance* avec Voltaire).

Le 15 septembre 1831, Sainte-Beuve écrit :

Rien ne m'est pénible de voir le dédain avec lequel on traite souvent des écrivains recommandables et distingués du second ordre, comme s'il n'y avait place que pour ceux du premier. Ce qui est à faire à l'égard de ces écrivains si estimés en leur temps et qui ont vieilli, c'est de revoir leurs titres et de séparer en eux la partie morte, en n'emportant que celle qui mérite de survivre²⁴⁵.

Il parle là de Jean-François Marmontel. « Ecrivain du second ordre », c'est ce que le disciple de Voltaire²⁴⁶ devient pour les critiques jusqu'en 1960, alors qu'il reste « distingué » dans les salons de Mme de Tencin et Mme de Geoffrin qui se l'arrachent, pour les intellectuels de l'Encyclopédie qui le fréquentent et lui demandent sa contribution à « la plus grande aventure du siècle ». J-F Marmontel souffre certainement du syndrome du poète maudit, incompris, mais non pas à cause de son engagement politique ou bien de son verbe acerbe comme celui de son maître. Au contraire, la plume à « l'eau-rose²⁴⁷ », qui

²⁴⁵Sainte-Beuve, Charles-Augustin. *Causeries du lundi. T. 4 / par C.-A. Sainte-Beuve*,... Garnier frères. Paris, 2001. p. 515.

²⁴⁶Voir Albert, Paul. *La Littérature française au dix-huitième siècle, par Paul Albert*,... Hachette. Paris, 1874. : « Il n'est remarquable ni comme penseur, ni comme écrivain; il n'existe que parce que Voltaire a existé; il n'a guère en propre que des défauts qui sautent aux yeux et dont le moindre est d'affadir le lecteur le plus intrépide. Avec tout cela, ce fut un des plus chers favoris de ses contemporains, un des auteurs les plus en vue, les plus universellement acceptés ». p. 403.

²⁴⁷Sade, D.A.F. *Idée sur les romans*. E. Rouveyre, 1878. Print.: « [...] d'ailleurs que sont ces contes ? des puérités, uniquement écrites pour les femmes et pour les enfants et qu'on ne croira jamais de la même main que *Bélisaire*, ouvrage qui suffisait seul à la gloire de l'auteur; celui qui avait fait le quinzième chapitre de ce livre, devait-il donc prétendre à la petite gloire de nous donner des *contes à l'eau-rose* ». p. 25.

a fait pleurer²⁴⁸ toute l'Europe dans les Contes moraux est bien celle qu'on lui reproche. De la correspondance de Grimm et Diderot²⁴⁹ à la critique de Petit de Julleville²⁵⁰, ses contes ne font ni l'unanimité ni ne saisissent l'engouement des grands écrivains, sauf son ami Voltaire, qui aurait souhaité en 1764 que son disciple fasse des contes philosophiques à son image et participe à sa lutte contre « l'infâme » : « Vous devriez bien nous faire des contes philosophiques, où vous rendriez ridicules certains sots et certaines sottises, certaines méchancetés et certains méchants : le tout avec discrétion, en prenant bien votre temps, et en rognant les ongles de la bête quand vous la trouverez un peu endormie ». Non, les contes de Marmontel ne signalent pas d'engagement politique ou religieux, et même si « l'affaire Bélisaire » fait scandale en 1767, c'est bien malgré lui²⁵¹. Non, vraiment, ses

²⁴⁸Voir Sainte-Beuve, *op. cit.* : « Lui-même ou les personnages qu'il met en scène parlent volontiers de nature; ils ont volontiers les yeux humides (« moi qui pleure facilement », dit-il), ils se jettent avec effusion dans les bras les uns des autres, ils arrosent leurs embrassements de larmes ». p. 523.

²⁴⁹Voir Grimm, Friedrich Melchior, Freiherr et al. *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Furne, 1829. Print. Tome IV, 1764-1765 : « Les *Contes moraux* de M.Marmontel ont eu un succès universel. Il faut que j'avoue encore, à ma confusion et à l'honneur de ma franchise, que je ne fais pas de ces Contes le cas que le public a paru en faire. Si vous me demandez de quel droit je suis si difficile, je répondrai que c'est du droit qui me fait lire avec transport certains morceaux de l'Arioste et de Voltaire, certains morceaux du divin Metastasio, etc. Séduit par le pinceau gracieux et flexible de ces grands maîtres, comment pourrais-je m'accommoder du raide de M.Marmontel ? Il faut, dans ce genre, outre le plus heureux naturel, tant de grâce, tant de délicatesse, tant de finesse, tant de naïveté ! M.Marmontel a beaucoup d'esprit, assurément, et n'a rien de tout cela ; ou, quand il veut montrer quelques-unes de ces qualités, elles prennent un air si factice et si pointu, que j'en ai l'âme froissée ». p. 260.

²⁵⁰Voir Petit de Julleville, Louis. *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900. XVIe siècle* / publiée sous la direction de L. Petit de Julleville,... A. Colin (Paris), 1896. : « Celui qu'on s'est plu à appeler le bon Marmontel (fut-il vraiment aussi bon que cela?) nous fait assister à cette évolution du conte. Marmontel était, aux environs de 1760, comme un premier exemplaire de Bernardin de Saint-Pierre, un Bernardin sans les boucles et aussi hélas! sans Virginie, un Bernardin ami de Voltaire ». p. 484.

²⁵¹ Le chapitre XV pose problème à l'époque parce qu'il promeut la tolérance envers les dénominations religieuses opprimées par la France, ce qui vaut à Marmontel un séjour de 11 jours à la Bastille. Pour des précisions sur cette affaire, voir l'œuvre de référence de Renwick, John. *Marmontel, Voltaire, and the Bélisaire Affair*. Banbury: The Voltaire Foundation, 1974. Print.

contes ne satisfont que le goût du public²⁵², auquel il semble rendre à la La Bruyère « ce qu'il lui a prêté²⁵³ ».

« Le conte moral appartient à Marmontel comme la fable à La Fontaine ou le conte philosophique à Voltaire²⁵⁴ » rappelle Jean Sgard ; et les études sur l'auteur limousin ont trouvé un regain d'intérêt depuis les années 1960, preuves en sont les deux thèses de doctorat d'Eve Katz²⁵⁵ et de Michelle Buchanan²⁵⁶ sur les Contes Moraux qui se donnent pour but de replacer l'auteur dans le contexte des Lumières et de redorer le blason du conte dans les années 1760. En se basant sur les travaux de George Saintsbury²⁵⁷ et la monographie de Scipion Lenel²⁵⁸, elles réactualisent un auteur que l'on « boude de nos jours » en rappelant l'éloge de Morellet qui, faisant office de préface aux Mémoires de Marmontel, sert toujours de base à toutes les analyses sur l'auteur. Une décennie plus tard paraît la thèse de John Renwick, fondateur des études marmontéliennes, suivi d'une compilation bibliographique essentielle des critiques du natif de Bort²⁵⁹. Des années

²⁵²Voir Buchanan, Michelle. *Les Contes Moraux De Marmontel*. 1965. Print. p.243 : « Marmontel au contraire, ne perdit jamais de vue son public, un public aisé, cultivé et surtout féminin, et c'est pour ce public-là qu'il écrivit ».

²⁵³ Bruyère, La. *Les Caractères, ou Les Mœurs De Ce Siècle*. Paris: Gallimard, 1976. Print. p. 17.

²⁵⁴Voir Sgard, Jean. « Marmontel et la forme du conte moral », in Ehrard, Jean. *Jean-François Marmontel (1723-1799)*. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. Print. Ecrivains d'Auvergne 8. p. 229.

²⁵⁵Katz, Eve. *The Contes Moraux of Jean-François Marmontel*. 1966. Print.

²⁵⁶Buchanan, Michelle. *Les Contes Moraux De Marmontel*. 1965. Print.

²⁵⁷Saintsbury, George. *Marmontel's Moral Tales*. Kessinger Publishing, LLC, 2004. Print.

²⁵⁸Lenel, S. *Un Homme De Lettres Au 18e Siècle: Marmontel*. (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1902.). Genève, Slatkine Reprints, 1970.: Slatkine Reprints,, 1970. Print.

²⁵⁹Voir la bibliographie de John Renwick: *La Destinée posthume de Jean-François Marmontel (1723-1799): bibliographie critique* (articles et documents), Clermont-Ferrand, Institut d'Etudes du Massif Central, 1972.

1960-70, l'Université de Clermont-Ferrand, notamment le Professeur Jean Ehrard et ses étudiants de maîtrise, ont relancé la critique sur Marmontel et attiré l'intérêt d'éminents dix-huitiémistes (Jean Fabre, Jean Sgard, etc.)²⁶⁰. On recense nombre d'études sur l'esthétique de Marmontel²⁶¹ et la place des Contes moraux dans l'histoire littéraire, de même que sur leur portée en France et en-dehors²⁶². Depuis le début du 21^{ème} siècle, on doit à Jacques Wagner²⁶³ et à ses collaborateurs, mais aussi à Nicolas Veysman²⁶⁴ les études les plus récentes sur Marmontel. Qu'elles essaient de le replacer dans son contexte social, historique et esthétique, il semble néanmoins que l'emphase porte sur la moralité du conte dans les années 1750-60. Même si Michael Cardy donne une place à l'analyse de l'amour dans sa thèse²⁶⁵, et même si on débat toujours de l'esthétique néo-classique ou

²⁶⁰Voir le travail de John Renwick recensant les études marmontéliennes, in Renwick, John. *Jean-François Marmontel (1723-1799): Dix Études*. Paris: H. Champion, 2001. Print. Dix-huitièmes Siècles 51. Notamment le chapitre X, « Jean-François Marmontel : hier (1723-1799) et aujourd'hui (1966-1995) », pps. 325-341.

²⁶¹Voir Annie Becq, « Les idées esthétiques de Marmontel », in Ehrard, Jean. *Jean-François Marmontel (1723-1799)*. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. Print. Ecrivains d'Auvergne 8. Voir aussi Michael Cardy. *The Literary Doctrines of Jean-Francois Marmontel*. Vol. 210. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1982. Print. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. Voir enfin, les articles de Jan Herman « 'De quelle utilité peut être le mensonge ?' ou le dilemme du roman » et de Marc Buffat « L'âme contre les sens ou l'esthétique spiritualiste des *Eléments de Littérature* » consacrés à l'esthétique de Marmontel in Wagner, Jacques. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print.

²⁶²Pour l'influence de l'Angleterre sur Marmontel et l'influence de Marmontel en dehors de France voir Astbury, Katherine. *The Moral Tale in France and Germany, 1750-1789*. Oxford: Voltaire Foundation, 2002. Print. Et son article « Marmontel, éditeur du *Mercure de France* et ses *Contes Moraux* », in Wagner, Jacques. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print.

²⁶³Wagner, Jacques. *Marmontel Journaliste Et Le Mercure de France, 1725-1761*. Presses Univ Blaise Pascal, 1975. Print.

---. *Marmontel, Un Intellectuel Exemplaire Au Siècle Des Lumières*. Tulle: Mille Sources, 2003. Print.

---. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print.

²⁶⁴Veysman, Nicolas. *Contes immoraux du 18e siècle*. Robert Laffont, 2010. Print.

---. "Le féérique moral dans les contes moraux de Marmontel." *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle* 4 (2007): 213–234. Print.

---. "Le rictus moral de Marmontel." *Féeries* 5 (2008): 115–132. Print. Le rire des conteurs.

²⁶⁵Cardy, Michael. *The Literary Doctrines of Jean-Francois Marmontel*. Vol. 210. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1982. Print. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century.

moderne de Marmontel, il n'existe guère d'analyse critique de la rencontre amoureuse ou de la place de l'amour dans la formation de ce que j'appellerai l'esthétique « contuelle » de Marmontel. C'est dans le but de remédier à cette lacune que ce chapitre se propose d'exposer, à-travers la rencontre amoureuse, la contribution de l'auteur à la théorie du conte, seul écrivain du siècle à lui donner une définition fixe et claire, devenant alors un pionnier²⁶⁶ en l'opposant au roman. On verra aussi comment l'épithète moral fait encore couler l'encre des critiques actuels et continuent d'inscrire l'esthétique marmontélienne du conte en continuité ou en contraste avec son prédécesseur, Crébillon fils.

* * *

Donner une « morale utile », instruire sur le ton de la plaisanterie, voilà bien le projet de tous les conteurs de la fin du 17^{ème} siècle jusqu'à J-F Marmontel. L'apparente légèreté du conte, comme on l'a vue chez Crébillon fils, n'est toutefois qu'un trompe l'œil puisqu'il livre un tableau des mœurs autant qu'une moralité : la réconciliation du cœur et de l'esprit passe par le corps, lieu de connaissance, même si ce n'est que dans l'isolement et au crépuscule. La magie, le merveilleux, le songe ne sont que des instruments inutiles s'ils ne sont confirmés ou éprouvés par le contact physique. Le conte permet donc d'explorer à la fois l'expérimentation du cœur et de l'esprit au même titre qu'une expérimentation d'un nouveau format littéraire. Cependant, la vogue du conte aristocratique à la Crébillon fils commence à lasser le public, à la fin des années 1750²⁶⁷.

²⁶⁶Voir Horatio E. Smith, "The Development of Brief Narrative in Modern French Literature: A Statement of the Problem", *PMLA*, Vol.32, No. 4 (1917), pps. 583-597. "A pioneer theorist, perhaps the earliest, is Marmontel, writing in the supplement to Diderot's *Encyclopédie* in 1776". p. 585.

²⁶⁷Voir Sade, D.A.F. *Idée sur les romans*. E. Rouveyre, 1878. Print.: « Les écrivains qui parurent ensuite, sentirent, que les fadeurs n'amuseraient plus un siècle perverti par le régent, un siècle revenu des folies chevaleresques, des extravagances religieuses, et de l'adoration des femmes; et trouvant plus simple

Glisser les vices d'une classe privilégiée en évoquant l'actualité contemporaine sous un jour burlesque et merveilleux épuise le genre du conte dit libertin, à la morale cachée ou déguisée. Si on a vu avec Crébillon fils que seuls quelques épisodes parviennent à réconcilier cœur et esprit dans le plus gros de son œuvre, « la morale consistait à dire le vrai caché de l'homme pour le rattacher au désir sexuel le plus directement représenté et le détacher des illusions idéalistes²⁶⁸ ». La plume de Crébillon fils, au langage « alambiqué » ou « entortillé²⁶⁹ », forme écran à un sens voilé qui se cache derrière le prétendu merveilleux. Or, il semble qu'après la parution du dernier conte de cet auteur, l'utilisation même du merveilleux tombe en discrédit :

en effet le merveilleux, dont on avait tant abusé, finit par lasser, et disparaît presque pour un temps de la littérature. [...] Les perpétuels sarcasmes, les airs impertinents et sceptiques commencent à passer de mode. Les contes licencieux eux-mêmes semblent jouir d'une moindre faveur. Tout est à la philosophie naturelle et au sentiment²⁷⁰.

Jean-François Marmontel arrive sur la scène littéraire et contuelle au moment où change l'air du temps : on abandonne le conte licencieux pour mieux passer « à la

d'amuser ces femmes ou de les corrompre, que de les servir ou de les encenser, ils créèrent des événements, des tableaux, des conversations plus à l'esprit du jour; ils enveloppèrent du cynisme, des immoralités, sous un style agréable et badin, quelquefois même philosophique, et plurent au moins s'ils n'instruisirent pas ». p.22.

²⁶⁸Wagner, Jacques. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print. p. 6.

²⁶⁹Crébillon lui-même en fait la mention dans *Ah ! Quel conte !*, lorsqu'il fait dire à Schah-Baham : « je n'en dirai certainement pas, dit Schah-Baham, que cette Dame ne parle avec bien de l'élégance ; mais, si je puis, sans lui déplaire, dire naturellement ce qu'il m'en semble, j'avouerai que cela ne m'empêche pas que je ne la trouve, quelquefois, tout à fait entortillée [...] ». Scipion Lenel le rappelle avec plus de véhémence dans sa monographie sur Marmontel, *Un Homme De Lettres Au 18e Siècle: Marmontel*. (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1902.). Genève, Slatkine Reprints, 1970, Print. p. 217 : « Son style est, de parti pris, entortillé, alambiqué, fatigant ».

²⁷⁰Petit de Julleville, Louis. *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900. XVIe siècle /* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville,... A. Colin (Paris), 1896. p. 544.

philosophie naturelle et au sentiment » qui s'illustre dans les écrits dits sensibles. Selon Jaucourt, dans l'article de l'Encyclopédie de ce nom, annonce que « la *sensibilité* fait l'homme vertueux. La *sensibilité* est la mère de l'humanité, de la générosité; elle sert le mérite, secourt l'esprit, & entraîne la persuasion à sa suite²⁷¹ ». Depuis les années 1730, l'appréhension de la vérité par les sens se développe déjà dans les romans de Marivaux (La Vie de Marianne (1731-1745)) ou de l'abbé Prévost (Manon Lescaut (1731)) qui placent l'amour-sensible en tant qu'intrigue principale. Encore mineurs dans la première moitié du 18^{ème} siècle, ces écrits sensibles acquièrent de l'importance parallèlement à la montée de la classe bourgeoise. A partir de 1755-1760, elle prend de plus en plus d'ascendant au niveau politique et social, et le bourgeois homme de lettre a progressivement remplacé l'écrivain aristocrate, pour venir affirmer une morale du sentiment, « opposée par la bourgeoisie à l'immoralisme du libertin ou à la morale de l'honneur²⁷² ».

Il suffit de lire l'Emile (1762) de Rousseau mais surtout son Héloïse (1761) pour discerner le changement de ton qui s'effectue à cette époque. La place accordée au cœur, aux émotions et à l'intuition renouent avec l'idée d'une perfection naturelle de l'homme²⁷³. Marmontel annonce dès la préface des Contes moraux ce changement de ton en confirmant qu'il a « tâché partout de peindre ou les mœurs de la société, ou les sentiments de la nature ;

²⁷¹Diderot et D'Alembert. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1754, XV, p. 52.

²⁷²Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. Print. p. 431.

²⁷³Martin, Angus. *Anthologie Du Conte En France, 1750-1799 : Philosophes Et Cœurs Sensibles*. Paris: Union générale d'éditions, 1981. Print. p. 64 : « Au lieu de chercher par la raison à faire avancer l'humanité vers un avenir plus heureux, l'homme sensible s'en remettra à ses intuitions, grâce auxquelles il retrouvera en lui-même l'état de grâce de ses ancêtres les plus lointains ».

et c'est ce qui [lui] a fait donner à ce Recueil le titre de contes moraux²⁷⁴ ». Si l'épithète de moral est pour la première fois utilisée sous la plume de Crébillon fils lorsqu'il attache au Sopha (1742) le sous-titre de conte moral, il est bien entendu qu'il s'agit là d'un pied de nez ironique afin d'éviter la censure, mais afin de démontrer que dans le conte aristocratique et encore frivole, le terme de moral n'est pas à prendre au sérieux. La morale que Marmontel met en relief dans ses contes revient à faire parler la sensibilité, au sens où Jaucourt la décrit dans son article. « Mère de générosité » et surtout « d'humanité », elle sert non seulement à redécouvrir un bien moral individuel, mais aussi à l'édifier en bien collectif. On peut voir ici la première divergence dans l'utilisation du conte entre Crébillon fils et Marmontel ; pour le premier, l'expérimentation littéraire du conte entend inscrire une théorie de la connaissance fondée sur la sensualité, le corps. Pour le deuxième, le conte devient l'avatar de la connaissance sensible, non plus basée sur les mouvements du corps mais dans la vertu naturelle de l'homme, dans sa bonté. Avant d'approfondir les différences entre leurs deux esthétiques, rappelons d'abord comment Marmontel en est arrivé à écrire des contes.

Conteur par accident, il rappelle dans ses Mémoires²⁷⁵ la genèse de ses contes. Pensionné par le Mercure de France et ayant participé à faire nommer le nouveau directeur du même journal, Boissy, il reçoit de lui une lettre en 1755 lui demandant une faveur :

Dénué de tout secours et ne trouvant rien de passable dans les papiers qu'on lui laissait, Boissy m'écrivit une lettre qui était un vrai signal de détresse. Inutilement,

²⁷⁴Marmontel, *OC, Contes moraux*, III, p. xiv (préface).

²⁷⁵Marmontel, Jean-François. *Œuvres complètes de Marmontel,.... Tome 1 / [précédée de son éloge, par l'abbé Morellet]*. Verdière (Paris), 1818. *Mémoires*. pps.323-324. (toutes les références aux écrits de Marmontel sont tirées des 17 volumes de ses *Œuvres complètes* de la même édition et seront abrégées de la sorte, *OC* les numéros romains faisant référence au tome, puis la page (I, pps. 323-324)).

me disait-il, vous m'aurez fait donner le *Mercur* ; ce bienfait est perdu pour moi, si vous n'y ajoutez pas celui de venir à mon aide. Prose ou vers, ce qu'il vous plaira, tout me sera bon de votre main. Mais hâtez-vous de me tirer de la peine où je suis ; je vous en conjure au nom de l'amitié que je vous ai vouée pour tout le reste de ma vie²⁷⁶.

Marmontel, partageant le désespoir de son ami et dans un état d'agitation fiévreuse, se propose d'écrire un conte, Alcibiade, dans lequel il choisit « la prétention ridicule d'être aimé uniquement pour soi-même²⁷⁷ » ; conte qu'il écrit « tout d'une haleine²⁷⁸ » et dont la réception dépasse les espérances des deux amis :

ce conte eut un succès inespéré. [...] Boissy, comblé de joie de l'accroissement que cette nouveauté avait donné au débit du *Mercur*, redoubla de prières pour obtenir de moi encore quelques morceaux du même genre. Je fis pour lui le conte de *Soliman II*, ensuite du *Scrupule*, et quelques autres encore. Telle fut l'origine de ces *Contes moraux* qui ont eu depuis tant de vogue en Europe²⁷⁹.

Les « quelques morceaux du même genre » qu'il offre au Mercur deviennent dix-huit contes qu'il rassemble en 1761 dans la première édition des Contes moraux²⁸⁰ puis il augmente de cinq contes une nouvelle édition du recueil en 1765. En 1792 paraissent de

²⁷⁶Marmontel, *OC, Mémoires*. I, pps. 323-324.

²⁷⁷Marmontel, *OC, Contes moraux*, III, p. ix (préface).

²⁷⁸Marmontel, *OC, Mémoires*. I, pps. 323-324.

²⁷⁹*Ibid.*

²⁸⁰de 1755 à 1757, il publie, dans l'ordre Alcibiade ou Le moi, histoire très ancienne (septembre 1755), Soliman II, Anecdote turque (mars 1756), Le Scrupule, ou l'amour mécontent de lui-même (juillet 1756), Tout ou rien, anecdote moderne (décembre 1756), les quatre flacons ou les Aventures d'Alcidonis de Mégare (juillet 1757), puis entre 1758 et 1761 : Les deux Infortunées, conte moral (août 1758), Heureusement, anecdote française (octobre 1758), Lausus et Lydie, Histoire ancienne (décembre 1758), Le Philosophe soi-disant, anecdote moderne (janvier 1759), L'heureux divorce, conte (juin-juillet 1759), La Bergère des Alpes, anecdote moderne (octobre 1759), La mauvaise mère, conte moral (décembre 1759). Dans la première édition du recueil intitulé « contes moraux », Marmontel ajoute six contes : Annette et Lubin, histoire véritable (1761), Les mariages Samnites, anecdote ancienne (1761), La bonne Mère (1761), l'Ecole des Pères (1761), Le connaisseur (1761) et Le bon Mari (1761), puis dans l'édition de 1765, il augmente encore le recueil de cinq contes : Le Mari Sylphe, Laurette, La femme comme il y en a peu, L'Amitié à l'épreuve et le Misanthrope corrigé.

Nouveaux Contes moraux, mais la plume vieillissante de Marmontel reprend les thèmes des contes qui ont forgé son succès. Nous jugeons donc nécessaire de nous limiter à l'analyse des contes des éditions de 1761 et 1765. Au succès du Mercure répondent les louanges des salons de Madame de Geoffrin, puis plus tard de Madame de Necker, dans lesquels il a pressenti l'air du temps et affiné ses contes en en faisant la lecture à ces dames²⁸¹. Plein de gaieté, l'agréable lecture de ses contes satisfait à la fois un besoin mondain de divertissement et l'accueil de ceux-ci reflètent le goût de l'époque que Marmontel a parfaitement saisi dès l'Alcibiade. En effet, l'auteur lui-même paraît surpris d'un tel engouement pour ces contes :

J'avoue que jamais succès ne m'a plus sensiblement flatté que celui qu'avaient mes lectures dans ce petit cercle, où l'esprit, le goût, la beauté, toutes les grâces étaient mes juges ou plutôt mes applaudisseurs. Il n'y avait, ni dans mes peintures, ni dans mon dialogue, pas un trait tant soit peu délicat ou fin, qui ne fût vivement senti ; et le plaisir que je causais avait l'air du ravissement²⁸² .

Le conte de Marmontel, saisissant l'air et les mœurs du temps par des « peintures », devient alors ce qui fait sa renommée. On compte en tout vingt-trois contes, mais on remarque que seulement deux portent la mention de « conte moral », tandis que les autres sont des « histoires » ou « anecdotes », voire simplement des « contes ». A cette période, il n'existe pas encore de différence claire entre le conte, l'histoire, la fable et l'anecdote, comme a pu le noter Eve Katz²⁸³. En reprenant la définition de François de Callières de la

²⁸¹Voir Marmontel, *OC, Mémoires*. I. : « Les nouveaux contes que je faisais alors, et dont ces dames avaient la primeur, étaient, avant ou après le souper, une lecture amusante pour elles. On se donnait rendez-vous pour l'entendre ; et, lorsque le petit souper manquait par quelque événement, c'était à dîner chez madame de Brionne que l'on se rassemblait ». p. 362.

²⁸²*Ibid.*

²⁸³Katz, Eve. *The Contes Moraux of Jean-François Marmontel*. 1966. Print. Chapter 2: "Some theories of the conte in eighteenth century France", pps. 48-76.

fin du 17^{ème} siècle²⁸⁴, de Madame de Gomez en 1732²⁸⁵, ou de Moncrif en 1741²⁸⁶, elle montre en quoi le conte est tantôt assimilé à la nouvelle, à l'anecdote, à l'historiette, à la fable, mais toujours en relation au fuyant roman. De même, peu de critiques de l'époque s'attachent à définir le conte par rapport à son contenu, mais s'intéressent plutôt à sa portée divertissante. Avant les deux contes moraux du Mercur, Les deux Infortunées et La mauvaise Mère, on recense rarement de contes « moraux ». Les œuvres de Bastide, Le Désenchantement inespéré (1759) et de Voisenon, Il eut raison (1755) font, chronologiquement, office d'innovations et non d'imitations dans le genre. La mode des contes moraux se trouve déjà dans les périodiques ou journaux en Angleterre et en Allemagne²⁸⁷. Mais « quoi qu'il en soit de l'originalité de Marmontel, c'est à son nom que le genre a été assimilé, et ce sont des contes 'dans le goût de Marmontel' qu'on commence à offrir dans les anthologies²⁸⁸ ». Que sont alors ces contes moraux ? Grâce aux Œuvres

²⁸⁴De Callières, François. *Des bons mots et des bons contes*. Paris : C. Barbin, 1692, pps 186-187.

²⁸⁵De Gomez(Poisson), Madeleine Angélique, *les Cent nouvelles nouvelles*. Paris : la Veuve Guillaume et Gandouin, 1732, pps 1-2 : « Quittons le sérieux, dit un jour Célimène à Uranie ; badinons ; faisons des contes ; un peu de trêve avec la Morale, y ramène avec plus de plaisir. J'y consens, lui répondit son amie : la proposition est de mon goût. Commencez : vous en avez sans doute un tout prêt, puisque vous parlez si hardiment ? Cela peut être, dit Célimène en riant. Mais avant toute chose, convenons de nos faits. Quand je dis que nous fassions des contes, j'entends que ce soient des Nouvelles divertissantes [...] ».

²⁸⁶Moncrif, François Augustin de. « Réflexions sur quelques ouvrages faussement appelés ouvrages d'imagination », dissertation lue à l'Académie Française en 1741, in *Œuvres de Monsieur de Moncrif, lecteur de la Reine*. Tome 2. Paris, 1748. « Mais quoi, n'est-il point de Contes, de Romans merveilleux, ni d'Histoires fabuleuses où l'on reconnaisse les richesses, les beautés, les grâces de l'imagination ? Il en est sans doute, et voici ce qui les distingue de ceux qui portent faussement ce nom : c'est lorsqu'indépendamment du merveilleux et du surnaturel dont on peut faire usage pour orner une Fable, un Roman, une Histoire, chacun de ces Ouvrages se trouve avoir un sujet dont le choix est ingénieux, un plan dont toutes les parties qui marquent de l'invention, tendant également à mettre dans un beau jour une ou plusieurs vérités propres à former les mœurs, ou à éclairer l'esprit en l'amusant. » p. 103.

²⁸⁷On peut penser aux feuilles du *Spectator* d'Addison en Angleterre. Pour l'Allemagne, voir le chapitre que lui consacre Astbury, Katherine. *The Moral Tale in France and Germany, 1750-1789*. Oxford: Voltaire Foundation, 2002. Print.

²⁸⁸Martin, Angus. *Op.cit.* p. 33.

Complètes de Marmontel, non seulement peut-on découvrir un tableau des mœurs du temps, une narration des faits et événements appartenant au siècle des Lumières, mais on y trouve aussi nombre de textes théoriques, servant à la fois à comprendre les écrits de l'auteur et l'esthétique littéraire qu'il développe en général. Fort de ses succès et de ses échecs littéraires, l'auteur limousin parvient à spéculer sur l'état de la littérature et son devenir. On doit beaucoup à ses Eléments de Littérature (1787), compilation d'articles écrits pour l'Encyclopédie, ainsi qu'à ses nombreux essais : sur le roman, sur le bonheur, sur le goût, sur la morale, etc. A la lumière de ses théories, on va voir comment Marmontel, plus qu'un écrivain secondaire était un véritable « littérateur²⁸⁹ ».

* * *

Dans la première Leçon d'un père à ses enfants sur la morale (1790), Marmontel définit ce qu'il entend par le terme de morale :

C'est dans cette étude de soi-même, dans cette science de l'homme, négligée jusqu'à Socrate, et depuis cultivée avec beaucoup de soin, que se renferme la morale [...]. La morale n'est donc une science utile qu'autant qu'elle est réduite en art. Cet art, qui est celui de bien vivre avec soi et ses semblables et d'être bon pour être heureux, cet art, borné aux seuls intérêts de la vie, fait la morale philosophique²⁹⁰.

La morale chez Marmontel commence donc par une introspection, un retour sur soi-même, à la manière de Socrate, c'est-à-dire dans un sens herméneutique. Cet art servant de moyen de connaissance instruit ou guide celui ou ceux qui cherchent à bien vivre. On

²⁸⁹*Biographie universelle, ou Dictionnaire historique contenant la nécrologie des hommes célèbres de tous les pays*. Tome 4, par une société de gens de lettres, sous la dir. de M. Weiss. Furne (Paris), 1841.

²⁹⁰Marmontel, *OC, Leçons d'un père à ses enfants sur la morale*, XVII, p. 206. Et plus loin, Marmontel résume ce qu'est la morale : « je crois pouvoir réduire la morale à cette règle bien entendue, *d'être bon, afin d'être heureux* ». XVII, p. 210. Les italiques sont dans le texte.

voit alors le premier argument esthétique de Marmontel sur la littérature : c'est un art qui apprend à se connaître soi-même pour savoir comment vivre « avec soi et ses semblables ». Le conte devient un format extrêmement commode pour véhiculer cet art de la morale. On a vu avec Crébillon fils que le format marginal du conte permet plus de liberté quant à la structure du récit et aux interventions extra-diégétiques. Si le dialogue chez ce dernier était parfaitement inutile dans la rencontre amoureuse, Marmontel le place au centre de ses contes, et de la rencontre elle-même. En effet, qui dit herméneutique, implique un accouchement de l'esprit, qui passe chez Socrate nécessairement par un dialogue ou une méthode didactique. En plaçant le dialogue au centre des contes, Marmontel reprend cette idée de Socrate et remplit un double objectif : « quand c'est moi qui raconte, je me livre à l'impression actuelle du sentiment ou de l'image que je dois rendre ; c'est mon sujet qui me donne le ton. Quand je fais parler mes personnages, tout l'art que j'y emploie est d'être présent à leur entretien, et d'écrire ce que je crois entendre²⁹¹ ». Plus qu'une narration, le conte devient pour l'auteur un lieu expérimental sur la conversation et sur la toute puissance du conteur. Il rappelle d'ailleurs qu'il avait proposé « il y a quelques années, dans l'un des articles de l'Encyclopédie, de supprimer les *dit-il* et les *dit-elle*, du dialogue vif et pressé. J'en ai fait l'essai dans ces Contes²⁹² ». Avouant lui-même qu'il se sert du conte comme d'un espace littéraire expérimental, pourquoi accorder autant d'importance au dialogue ? Dans les Eléments de littérature, Marmontel définit le conte en disant que

La partie la plus piquante du *conte*, sont les scènes dialoguées. C'est là que les mœurs peuvent être vivement saisies, finement indiquées, délicatement nuancées,

²⁹¹Marmontel, *OC, Contes moraux*, III, p. xv (préface).

²⁹²*Ibid.*

et qu'avec des touches légères, mais brillantes de vérité, un peintre habile peut produire des groupes animés et des tableaux vivants²⁹³.

Ainsi, Marmontel entend « peindre » les mœurs dans le conte en recourant de manière systématique au dialogue. Pourtant, il ne s'agit pas là du dialogue philosophique de Voltaire ou encore moins de celui de Rousseau, qu'il déteste²⁹⁴. D'ailleurs, Marmontel va jusqu'à répudier le discours du philosophe dans son conte intitulé Le Philosophe soi-disant, tournant en ridicule le personnage du philosophe Ariste, qui ne se nourrit que de sagesse et de beaux mots²⁹⁵. Dans ce conte, Marmontel tend à s'éloigner de l'esprit philosophique, non seulement en en faisant une « parole trompeuse²⁹⁶ » mais aussi en en dénonçant l'ironie inhérente dont elle use pour mener ses combats. Marmontel entend rétablir une sincérité du langage, « que compromettent les responsabilités nouvelles qui incombent aux philosophes à partir de 1750 ; c'est ce charme [la sincérité] auquel Marmontel accorde un répit en tenant à distance du conte l'ironie militante d'un

²⁹³Marmontel, *OC, Eléments de Littérature*, XII, vol.1, pps. 522-23.

²⁹⁴Marmontel est très clair sur son inimitié avec Rousseau et le souligne dans ses écrits, notamment dans *OC*, X, *Essai sur les Romans, considérés du côté moral* : « On me demandera ce que m'a fait Rousseau pour l'attaquer ainsi. Rousseau ne m'a rien fait, je n'ai jamais eu à m'en plaindre ; mais je ne puis lui pardonner d'avoir semé des fleurs au bord du précipice le plus glissant, et d'avoir employé un art prodigieux à faire voir qu'il y avait pour les vices dont la honte est l'unique frein, une manière de s'ennoblir », p.329. Voir aussi les quelques pages de Renwick, John. *Jean-François Marmontel (1723-1799): Dix Études*. Paris: H. Champion, 2001. Print. Dix-huitièmes Siècles 51. in « Marmontel Mémemorialiste », dans la partie 'Marmontel et Rousseau', où il décrit leur inimitié, par exemple : « L'affaire est entendue : il y a la *vérité* de Marmontel et les *sophismes* de Rousseau ; la *raison* du premier et l'*éloquence* du second ; le public sensé des *Contes moraux* et le public écervelé de *la Nouvelle Héloïse*. Bref, pour l'*honnête homme* qu'est Marmontel, l'originalité 'malsaine' de Rousseau est impardonnable ». p. 308. Les italiques sont dans le texte.

²⁹⁵« La compagnie, de son côté, s'amuse aux dépens d'Ariste. C'est un assez plaisant original, disait Doris : qu'en ferons-nous ? Une comédie, répondit Cléon [...] », in Marmontel, *OC*, III, *Contes moraux*, « Le Philosophe soi-disant », p. 235.

²⁹⁶Veysman, Nicolas. "Le rictus moral de Marmontel." *Féeries* 5 (2008): 115–132. Print. Le rire des conteurs. p. 123.

Voltaire²⁹⁷ ». L'écriture chez Marmontel, et surtout le dialogue ne s'attache pas à déceler les vérités philosophiques, mais s'intéresse plutôt aux problèmes ordinaires, et notamment à l'amour et se place ainsi en marge de ses contemporains²⁹⁸. En considérant les adjectifs et adverbes qu'il utilise dans la définition du conte pour décrire ce qu'il y a de plus « piquant » dans celui-ci, il s'inscrit davantage au rebours des Lumières. Redevenant assez précieux, les expressions « délicatement nuancées », « finement indiquées », etc., révèlent plus un goût pour le classicisme et la préciosité que le discours philosophique.

La conversation, le dialogue était au Grand Siècle le moyen privilégié dans le cercle mondain des salons pour discourir sur l'amour. Le badinage, la galanterie, permettait, comme le souligne Melle de Scudéry, de « [pencher] plutôt vers la douceur et l'enjouement, que vers le sérieux et le brusque²⁹⁹ ». Marmontel semble reprendre à son compte cette approche du langage et du dialogue dans ses contes. Pour que les tableaux parlent d'eux-mêmes, Marmontel va essayer, comme il le souligne dans la préface de 1761, d'éliminer les « dit-il », « dit-elle », pour adopter le style direct, introduit la plupart du temps par des tirets, invitant à la rapidité de la conversation et rappelant les répliques théâtrales :

—Vous ne me verrez donc plus ? —Si l'on me défend de vous voir, il faudra bien que j'obéisse.—Vous obéirez donc aussi, si l'on vous propose un autre époux ?—

²⁹⁷*Ibid.*

²⁹⁸Voir Michael Cardy. *The Literary Doctrines of Jean-Francois Marmontel*. Vol. 210. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1982. Print. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. "Marmontel lacked the radical zeal of men like Diderot or Voltaire. He shared many of the aspirations of the philosophes without embracing their *esprit de parti*". p. 8.

²⁹⁹Grande, Nathalie. *Le Rire galant. Usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2011. p. 24.

Je serai la victime de mon devoir.—Et par devoir vous aimerez l'époux qu'on vous aura choisi ?—Je tâcherai de ne le point haïr³⁰⁰.

Le style direct peut parfois induire une sorte de confusion quant aux personnages qui parlent, lorsque le dialogue est immédiatement suivi de commentaires de l'auteur : lorsqu'Alcidonis, dans les Quatre Flacons hésite à prendre du flacon blanc après s'être lassé des questions de la libertine Corine, il parle puis le conteur interrompt la narration à la première personne « je » pour introduire le « il », sans changer de paragraphe : « **Je** vois bien, disait Alcidonis en lui-même, qu'ici le flacon blanc me sera d'un grand secours. **Il** se trompait [...]»³⁰¹ ». Ces interruptions et commentaires rendent à la narration le service de lier les épisodes/scènes entre eux, et leur confèrent l'humour que l'ironie de situation comporte au théâtre, le lecteur en sachant plus que le personnage. Le monologue, également au style direct, permet de présenter les personnages (comme le fera la veuve Bélise, héroïne dans Le Scrupule), ou bien le conflit qui existe entre eux (comme dans Le Mari Sylphe), pour introduire l'objectif du conte dans les premières lignes servant de cadre narratif, ou pour filer la métaphore théâtrale, d'exposition.

Ainsi, en utilisant le style direct et le monologue, non seulement Marmontel poursuit un but théâtral qu'il assigne au conte, mais il permet à la narration d'être plus enjouée, rendant les « tableaux vivants ». L'originalité des contes de Marmontel ne sont pourtant pas dans le style direct, mais plutôt dans l'utilisation du style indirect libre, ce qui lui permet de varier son style mais aussi de garder un semblant de style direct : « La belle

³⁰⁰Marmontel, *OC*, « Alcibiade ou le Moi » in *Contes moraux*, III, p. 8.

³⁰¹ Marmontel, *OC*, « Les Quatre Flacons, ou les aventures d'Alcidonis de Mégare » in *Contes moraux*, III, p. 103. Nous soulignons.

prude, suivant l'usage, opposait toujours quelque faible résistance aux désirs d'Alcibiade. C'était une chose épouvantable ! Elle ne pouvait y penser sans rougir³⁰² ». Mêlant sa voix aux pensées des personnages, la narration reprend à la fois les émotions de ceux-ci, en y ajoutant un commentaire du conteur³⁰³ sans avoir recours au style indirect ou à une interruption brutale de l'histoire. Ceci vient ajouter à la gaieté si voulue dans le conte, et participe au ton comique, voir humoristique de certaines scènes.

En indiquant que les « scènes dialoguées » sont les parties les plus intéressantes du conte, il s'oppose déjà à Crébillon fils, pour qui le dialogue était futile puisqu'il était opaque et les mots obscurs. Contrastant avec la méthode heuristique de la sensualité chez Crébillon fils, ainsi qu'à l'ironie des philosophes, Marmontel semble reprendre l'élément clé de l'esthétique marivaudienne, le langage transparent, afin de « saisir », « indiquer » et « nuancer » les vérités humaines. Marmontel redonne cette vivacité au langage, cette transparence de la conversation chère à Marivaux. Cependant, Marmontel reproche à Marivaux ce que ses contemporains lui ont reproché: un manque de naturel et une volonté de mettre de l'esprit où il n'y en a pas toujours besoin³⁰⁴. Paradoxalement, la néo-préciosité qui parsème les écrits de Marivaux semble réapparaître sous la plume de Marmontel,

³⁰²Marmontel, *OC*, « Alcibiade ou le Moi » in *Contes moraux*, III, pps. 1-2.

³⁰³Sur l'utilisation du style indirect libre, voir Katz, Eve. *The Contes Moraux of Jean-François Marmontel*. 1966. Print. Chapter IV : « Narrative technique and style », pps. 118-124.

³⁰⁴Marmontel parle beaucoup de Marivaux dans ses *Mémoires*. Il lui reconnaît son succès et sa sagacité, mais voilà comment il le décrit : « Marivaux avait dans la tête une affaire qui le préoccupait sans cesse et lui donnait l'air soucieux. Comme il avait conquis par ses ouvrages, la réputation d'esprit subtil et raffiné, il se croyait obligé d'avoir toujours de cet esprit-là, et il était continuellement à l'affût des idées susceptibles d'opposition ou d'analyse, pour les faire jouer ensemble ou les mettre à l'alambic. Il convenait que telle chose était vraie jusqu'à un certain rapport ; mais il y avait toujours quelque restriction, quelque distinction à faire dont lui seul s'était aperçu. Ce travail d'attention était laborieux pour lui, souvent pénible pour les autres ». in, *OC, Mémoires*, I, p. 346.

comme le montrent les adjectifs et adverbes relevés précédemment, ainsi que la source d'inspiration pour ses contes moraux.

* * *

1) Le conte théâtral ou le théâtre du conte :

On sait que Marmontel a versé dans tous les genres : tour à tour dramaturge, poète, journaliste, encyclopédiste, théoricien, romancier, etc. ; mais il semble plus attaché au théâtre qu'aux autres genres, ce que reflètent les premières lignes de la préface des Contes moraux dans laquelle Marmontel explique la source de son inspiration :

Engagé, il y a quelques années, à écrire sur la comédie, je cherchais dans la nature les règles et les moyens de l'art. Cette étude me conduisit à examiner s'il était vrai, comme on l'a dit, que tous les grands traits du ridicule eussent été saisis par Molière et par les poètes qui l'ont suivi³⁰⁵.

C'est dans ses réflexions sur le théâtre et notamment sur la comédie de Molière, que l'auteur puise les éléments fondateurs de son esthétique contuelle. Entendant reprendre les éléments de l'esthétique théâtrale classique, Marmontel préfère à Marivaux le modèle de son prédécesseur. Dans l'article « jargon » des Eléments de littérature, Marmontel compare le langage et le style des deux dramaturges en rappelant que Molière est le « premier peintre des mœurs³⁰⁶ », qu'il a servi d'exemple à ses successeurs qui n'ont fait que copier ce « modèle³⁰⁷ ». Ainsi, on peut déjà comprendre le choix de Molière, ayant

³⁰⁵Marmontel, *OC, Contes moraux*, III, p.ix (préface).

³⁰⁶Marmontel, *OC, Eléments de Littérature*, XII, vol. 3, p. 195.

³⁰⁷*Ibid.* p. 197.

réussi à exprimer en premier une conversation caractéristique des milieux qu'il représentait sur scène. Sans ambages, Molière a su rendre au théâtre les différentes formes de conversation ou jargons, contrairement à Marivaux³⁰⁸. On peut aussi comprendre l'intérêt porté au dialogue pour Marmontel, si fondamental dans le théâtre qu'il tente de lui donner une place aussi centrale dans le conte. Le choix de Molière, moraliste classique, est intéressant à analyser. Pourquoi, en effet, s'inspirer d'un dramaturge du Grand Siècle et quelle est la place de la comédie dans le conte moral ? On se souvient de la devise moliéresque selon laquelle « Castigat ridendo mores³⁰⁹ ». Marmontel cherche donc à montrer les travers, les « grands traits du ridicule », les vices des hommes « en parcourant le tableau de la société³¹⁰ » pour mieux les dénoncer. L'attachement de Marmontel pour le théâtre n'est pas nouveau : auteur de tragédies et abhorrant la satire³¹¹, pourquoi se fait-il qu'il privilégie la comédie et particulièrement celle de Molière ? « Molière est présenté comme 'le grand modèle en tout genre'³¹² » pour Marmontel : qu'il s'agisse des intrigues,

³⁰⁸Marmontel reproche à La Bruyère d'avoir le premier critiqué le style de Molière en l'appelant « jargon », et entend le défendre dans cette définition, aux dépens de Marivaux : « ce n'est pas non plus celui [le jargon] que Molière fait parler quelquefois aux gens de la cour et du monde; car il n'imité les singularités recherchées de leur langage, que pour tourner en ridicule cette même affectation : nulle recherche dans le langage du *Misanthrope*, ni du Chrysale des *Femmes savantes*, ni de Cléante dans le *Tartuffe*, ni dans la prose de *l'Avare*; et ce que l'on appelle le jargon du monde, il le réserve à ses marquis. [...] L'ingénuité, le naturel, la simplicité même n'a rien qui se refuse à la correction du langage. Ce qu'il y a de plus incompatible avec le *jargon* villageois, c'est un raffinement d'expression, une recherche curieuse de tours singuliers, ou de figures étudiées; et c'est ce qui gêne le naturel des paysans de Marivaux ». In Marmontel, *OC, Eléments de Littérature*, XII, vol. 3, p. 196.

³⁰⁹« C'est par le rire qu'elle corrige les mœurs ».

³¹⁰*Ibid.*

³¹¹*Ibid.* p. xii : « mais j'aime encore moins la vérité que je ne hais la satire ».

³¹²Zanetta, Claire. « Marmontel et Molière » in Ehrard, Jean. *Jean-François Marmontel (1723-1799)*. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. Print. *Ecrivains d'Auvergne* 8. p. 107.

des caractères ou des valeurs morales tirées de ses comédies³¹³. En accordant la primauté au théâtre de Molière, Marmontel se place directement en butte aux idées sur le théâtre de l'époque, dont La Lettre à D'Alembert de Rousseau est symptomatique :

[...] mais qui peut disconvenir aussi que le théâtre de ce même Molière [...], ne soit une école de vices et de mauvaises mœurs, plus dangereuses que les livres mêmes où l'on fait profession de les enseigner ? Son plus grand soin est de tourner la bonté et la simplicité en ridicule, et de mettre la ruse et le mensonge du parti pour lequel on prend intérêt³¹⁴.

Mais s'agit-il de comédie, d'exposer les travers des hommes par la *vis comica* dans les contes moraux? Le conte moral n'est pas un conte à rire, comme le rappelle Nicolas Veysman : « Marmontel est peu favorable à la *vis comica* et c'est sur des arguments moraux qu'il assoit son réquisitoire³¹⁵ ». Le conte marmontélien adopte la même démarche que celle de Molière, rendre le vice ridicule et corriger les mœurs, en utilisant, non pas le comique du dramaturge mais sa gaieté³¹⁶. Marmontel rappelle dans sa définition du conte ce but commun entre la comédie et le conte :

Quant à la moralité, quoiqu'on n'en fasse pas au *conte* une loi rigoureuse, il doit pourtant, comme la comédie, avoir son but, s'y diriger comme elle, et comme elle y atteindre : rien ne le dispense d'être amusant, rien ne l'empêche d'être utile ; il n'est parfait qu'autant qu'il est à-la-fois plaisant et moral [...]³¹⁷.

³¹³Les louanges adressées au dramaturge classique peuvent se vérifier dans quasiment tous les articles sur le théâtre qu'il a écrits pour l'Encyclopédie mais aussi dans sa Poétique Française (1763).

³¹⁴Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert*. Flammarion, 1993. Print. p. 93.

³¹⁵Veysman, Nicolas. "Le rictus moral de Marmontel." *Féeries* 5 (2008): 115–132. Print. Le rire des conteurs. p. 120.

³¹⁶Marmontel, *OC, Eléments de Littérature*, XII, vol.1, « En général, ce qu'il y a de plus précieux et de plus rare dans l'art de conter, ce n'est pas la parure des grâces, mais leur négligence; ce n'est pas le mordant de la plaisanterie, mais la finesse et surtout la gaieté ». p. 525.

³¹⁷Marmontel, *OC, Eléments de Littérature*, XII, vol.1, p. 523. Les italiques sont dans le texte.

Le conte se doit d'être à la fois « amusant » et « utile », et sa perfection se situe au croisement de ces deux adjectifs, pour en faire un conte moral. La moralité chez Marmontel est toujours clairement énoncée, et prend son sens dans une structure déterminée dans tous ses contes. Premièrement, l'auteur « formule d'entrée une sentence morale, concise ou développée, dont la narration subséquente sera l'exacte illustration fictionnelle³¹⁸ », comme on peut le remarquer dans L'Heureux divorce :

L'INQUIÉTUDE et l'inconstance ne sont, dans la plupart des hommes, que la suite d'un faux calcul. Une prévention trop avantageuse pour les biens qu'on désire, fait qu'on éprouve, dès qu'on les possède, ce malaise et ce dégoût qui ne nous laissent jouir de rien. L'imagination détrompée et le cœur mécontent se portent à de nouveaux objets dont la perspective nous éblouit à son tour et dont l'approche nous désabuse. Ainsi, d'illusion en illusion, l'on passe sa vie à changer de chimère; c'est la maladie des âmes vives et délicates; la nature n'a rien d'assez parfait pour elles; de-là vient qu'on a mis tant de gloire à fixer le goût d'une jolie femme³¹⁹.

En mettant en scène la morale dans un paragraphe liminaire, Marmontel permet à son lecteur de connaître d'emblée la morale qu'il cherche à transmettre. Dans ce cas, Lucile, jeune femme mariée, n'est pas épanouie dans son mariage avec le marquis de Lisère. Celui-ci a décidé de ne jamais montrer le feu qui l'anime auprès de son épouse, ce qui la pousse peu à peu à le détester. Ils conviennent d'un divorce, pour qu'après quelques expériences dans le monde et avec plusieurs courtisans, Lucile se rende compte que sa vie maritale faisait son bonheur.

Deuxièmement, Marmontel peut à l'inverse faire que « la narration vien[ne] mourir sur l'énonciation d'une clause morale³²⁰ », comme on peut le voir dans Le Scrupule, ou

³¹⁸Veysman, Nicolas. "Le rictus moral de Marmontel." *Féeries* 5 (2008): 115–132. Print. Le rire des conteurs. p. 125.

³¹⁹Marmontel, OC, « L'Heureux divorce », in *Contes Moraux*, IV, p. 34.

³²⁰Veysman, Nicolas. "Le rictus moral de Marmontel." *Féeries* 5 (2008): 115–132. Print. Le rire des conteurs. p. 126.

l'amour mécontent de lui-même, dans lequel Bélise, jeune veuve, pense enfin trouver l'amour mais se rend compte qu'elle ne sait pas aimer, ou qu'elle pense être inconstante. Elle rencontre, après s'être crue amoureuse d'un président et d'un page, un philosophe, le Comte de Pruli, qu'elle a peur d'aimer parce qu'elle ne se sent pas digne de lui. A la fin de l'histoire, voilà ce qu'elle s'écrie :

Que ne vous dois-je pas! Vous m'avez appris à aimer, vous m'avez convaincue que j'en étais capable; et en m'éclairant sur mes sentiments, vous m'avez fait la plus douce des violences : vous m'avez forcée à m'estimer moi-même et à me croire digne de vous. L'amour est content : je n'ai plus de scrupule, et je suis heureuse³²¹.

Marmontel termine sa démonstration sur un scrupule levé et un sentiment sincère établi entre Bélise et le Comte. Cette annonce de la morale, au début ou à la fin du conte, non seulement guide le lecteur ou bien lui indique la conclusion qu'il doit retenir, mais aussi interdit à la narration ou au conteur de digresser. Chaque conte va droit au but, et le conteur s'en tient à sa démonstration. D'ailleurs, Marmontel rappelle que ce doit être un des principes essentiels du conte : « il [le conteur] mêle ses réflexions et ses sentiments au récit de la scène ; mais ce qu'il y met du sien doit être naturel, ingénieux, piquant ; et avec cela, le récit ne laisserait pas de languir, si les réflexions étaient trop longues ou trop fréquentes³²² ». Bien qu'il embrasse son rôle de conteur, Marmontel n'est pas aussi présent dans la narration que Crébillon fils, multipliant les interventions de différents personnages afin de commenter sur le conte comme sur les événements de la narration. Dans Ah ! Quel conte !, le Sultan Schah-Baham interrompt sans cesse le récit du Vizir pour critiquer les événements ou demander au Vizir des explications sur la création du conte. Les

³²¹Marmontel, *OC*, « Le Scrupule ou l'amour mécontent de lui-même », in *Contes Moraux*, IV, p. 85.

³²²Marmontel, *OC*, *Eléments de Littérature*, XII, vol.1, p. 522.

conversations qui s'établissent entre les personnages du récit-cadre apportent un discours extra-diégétique proposant une prolongation des investigations du récit du Vizir : « que ce soit à propos de l'art de conter ou des questions concernant la nature humaine, le dialogue du récit-cadre est au service du récit du Vizir dont il prolonge les investigations. Le récit-cadre développe le réseau de renvois à d'autres discours, genres et textes qu'on trouve dans le récit du Vizir³²³ ». Marmontel se veut davantage, pour filer la métaphore théâtrale, comme un metteur en scène, apportant en guise de didascalies, ses commentaires extra-diégétiques. Il n'est pas question pour lui de faire une critique au sein du texte sur ce qu'il écrit, ce qui diluerait le principe de départ (ou de la fin) : la morale.

Le conte de Marmontel se sert donc des éléments de la comédie classique pour inscrire une morale : la vertu est récompensée, le vice châtié. Cependant, si les thèmes du mariage, de l'histoire familiale semblent être au cœur de ses contes, comme c'est le cas dans le théâtre de Molière, Marmontel se distingue de son modèle en exaltant les valeurs de la famille et de la vertu bourgeoises. En effet, comme le remarque Marie-Claude Hubert, « celui envers qui s'exerce constamment sa verve [celle de Molière], c'est le *bourgeois*. [...] Le noble méprise le bourgeois, qui n'est qu'un boutiquier. [...] *Le noble*, lui, n'est jamais ridicule³²⁴ ». Il est intéressant de noter que Marmontel au contraire, se sert du conte pour ancrer les valeurs bourgeoises dans une époque où elles sont de plus en plus prééminentes, mais sans fustiger la noblesse : « admittedly, his main characters and their milieu were predominantly *bourgeois*. He did praise the qualities and virtues of the

³²³Sguaitamatti, Marie-Florence. *Le Dialogue Et Le Conte Dans La Poétique De Crébillon*. Paris: Classiques Garnier, 2010. Print. p. 413.

³²⁴Hubert, Marie-Claude. *Le théâtre*. A. Colin, 1988. Print. p.85. Les italiques sont dans le texte.

bourgeoisie. [...] Marmontel did not, in any way, negate the nobility³²⁵ ». En entendant tendre le miroir au vice et montrer les vertus, le conteur ne prétend pas singulariser la bourgeoisie aux dépens de la noblesse, ce qui le place alors entre la comédie de Molière et le genre émergent du drame bourgeois, qui se charge de ridiculiser la noblesse sur les planches. Depuis l'essai de Diderot, De La Poésie Dramatique (1758), le drame devient un genre théâtral sérieux, à mi-chemin cependant entre la tragédie et la comédie, c'est-à-dire qu'il utilise les ressorts comiques pour « faire aimer la vertu et haïr le vice³²⁶ » mais il dépeint les malheurs de familles bourgeoises, ou du peuple, en utilisant des peintures réalistes dont le ton sérieux provoque la compassion et l'émotion chez le spectateur. Félix Gaiffe rappelle avec concision l'intention du genre : « Le drame est un genre nouveau créé par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu³²⁷ ». Cependant, ce nouveau genre dans lequel Diderot et Beaumarchais excellent, participe au combat des philosophes, dans lequel Marmontel ne s'engage pas. « Comme la plupart de ses contemporains, Marmontel est avide de prédication morale. Son goût classique le détournait en partie des nouveaux genres dramatiques comme le drame³²⁸ ». On peut pourtant voir de nombreuses ressemblances entre les contes moraux et le drame : la portée est la même, les thèmes sont similaires, et la place la plus grande est accordée à la

³²⁵Renwick, John. *Jean-François Marmontel (1723-1799): Dix Études*. Paris: H. Champion, 2001. Print. Dix-huitièmes Siècles 51. p. 109.

³²⁶Diderot, Denis. *Œuvres de théâtre de Diderot: avec un discours sur la poésie dramatique*. M. M. Rey, 1772. Print. p. 313.

³²⁷Gaiffe, Félix. *Le Drame en France au XVIIIe siècle*. A. Colin (Paris), 1910.

³²⁸Zanetta, Claire. « Marmontel et Molière » in Ehrard, Jean. *Jean-François Marmontel (1723-1799)*. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. Print. *Ecrivains d'Auvergne* 8. p. 115.

bourgeoisie³²⁹. Le conte moral reviendrait à une hybridation des deux genres de la comédie et du drame pour constituer une nouvelle forme littéraire destinée à corriger les mœurs. Pour peaufiner cet alliage, Marmontel ajoute dans la préface qu'il « a mieux aimé détourner [s]es yeux et [s']éloigner de [s]es modèles, que de les peindre trop ressemblants³³⁰ ». Pour le conteur, l'important n'est donc pas le souci de vérité, mais bien plus de peindre les vertus sous des traits attrayants, lui préférant donc la vérisimilitude des tableaux. Rappelons une fois encore que Marmontel déteste la satire, et qu'il choisit de ne pas « copier d'après nature³³¹ » les personnages qu'il peint parce qu'il considère que

La persuasion ne tient pas exclusivement à la certitude ; elle tient au besoin de croire ; et l'homme sent qu'il a besoin de croire ce qu'il lui est bon de pratiquer. [...] Mais qu'importe la vérité, si la vraisemblance et la bonté s'y trouvent ? [...] et quand même ce qui a dû être n'a pas été réellement, s'il en résulte un avis utile, la possibilité devient une réalité future, qui donne de la consistance à l'exemple et à la leçon³³².

Dans cette sentence, Marmontel est catégorique sur le dessein de la littérature. « Ce besoin de croire » à des événements ou des personnages qui n'ont « pas été réellement » apporte un exemple beaucoup plus convaincant pour les lecteurs afin d'inciter à la bonté, aux bonnes mœurs. Ceci définit clairement sa théorie littéraire et donne tout son sens au conte moral. Si pour lui, « moral/e » équivaut à bien vivre « avec soi et ses semblables », les exemples dont il va se servir vont devoir faire appel à la fois à l'esprit (la raison) et au cœur

³²⁹Pour une comparaison détaillée entre le drame et le conte moral de Marmontel, on se référera à la brillante étude de Renwick, John. *Jean-François Marmontel (1723-1799): Dix Études*. Paris: H. Champion, 2001. Print. Dix-huitièmes Siècles 51. « The formative years », surtout « Marmontel and the conte moral », pps. 103-111.

³³⁰Marmontel, *OC, Contes moraux*, III, p. xii (préface).

³³¹*Ibid.*

³³²Marmontel, *OC, Essai sur les romans, considérés du côté moral*, X, p. 360.

(la sensibilité). Pour Marmontel, peu importe si les situations proposées viennent « épurer la nature³³³ » de ses personnages, au contraire, ce sont les seules capables de réconcilier cœur et esprit chez eux. Peut-être qu'Henri Coulet a raison de noter qu' « il recherche le trop *joli* et les effets théâtraux », mais c'est pour servir ce but précis. Cependant, ce critique a certainement mal compris l'intention de Marmontel si pour lui elle « appelle le schématisme édifiant et l'artifice » et lui fait déclarer que « les contes sentimentaux et moralisants unissent le ridicule à la fausseté, le genre même du *conte*³³⁴ ». Pour Marmontel, comme nous allons le montrer, ce n'est pas le conte qui sonne faux, mais bien plutôt le roman.

* * *

2) Le conte moral : un anti-roman.

Dans L'Essai sur les romans, considérés du côté moral, dont la citation précédente est extraite, Marmontel reprend les propos de sa préface aux contes et transpose alors ses exigences rhétoriques en opposition avec les romans de ses contemporains, dont il retrace les intentions et les mécanismes depuis les poèmes d'Homère. Voilà le fonds du litige qu'il adresse aux romans publiés après la Princesse de Clèves :

au lieu que dans la foule des romans qui depuis ont eu tant de vogue, c'est tantôt le vice coloré en vertu, tantôt le vice au naturel, mais peint avec tous ses attraits. Ici, c'est une honnêteté hypocrite, qui se reproche tout, et qui se permet tout ; là, c'est un libertinage effronté, qui se joue de tout ce qu'il y a de plus saint, et qui, dans sa légèreté, a toutes les grâces de l'esprit, tout le piquant du badinage, tout l'agrément des airs et des manières ; c'est en un mot, le vice armé de tous les moyens de

³³³ Marmontel, *OC, Essai sur les romans, considérés du côté moral*, X, p. 336.

³³⁴ Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. Print. p. 431.

séduire, et il faut avouer que si ces peintures n'avaient pas le mérite d'être morales, elles avaient celui d'être fidèles et ressemblantes³³⁵.

Marmontel voit dans la ressemblance et la fidélité des peintures une hypocrisie de la part de l'écrivain, qui engage à suivre l'exemple du vice et beaucoup moins à encourager les comportements vertueux, donc moraux. Si le théâtre possédait encore pour lui un attrait et des ressorts utiles pour délivrer une morale, il condamne ceux du roman, surtout dans tout ce qui a trait aux sentiments et notamment à la passion : « c'est en effet, l'amour-passion—sentiment très peu convenable—que Marmontel craignait et condamnait, tant chez lui-même que chez les autres³³⁶ ». On peut voir ici une comparaison de taille avec son prédécesseur, Crébillon fils, pour qui l'amour-passion était révélateur de la connaissance. Chez Marmontel, tout est dans la modération : il « se méfie de tous les sentiments outrés, que ce soient les transports de l'amour, de la jalousie, de la haine, de l'orgueil, de l'ambition ou de la vulgaire passion de gagner au jeu. Bref, tout ce qui dépasse la mesure et menace l'équilibre n'est pas convenable³³⁷ ». C'est dans cette volonté de trouver un équilibre entre le cœur et l'esprit, dans l'harmonie des sentiments que l'étude des contes moraux prend son sens dans cette thèse, à la suite de Crébillon fils. Marmontel lui reproche (comme aux autres écrivains de la Régence dont Marivaux) d'avoir dépeint dans son roman « la masse des mœurs [qui] était corrompue » de manière impudique, sans lui infliger de sentence morale claire, c'est-à-dire pour Marmontel, qu'il « copiai[t] les scènes qui s'y passaient [pendant la Régence], mais de manière à inspirer pour la licence de ces mœurs bien moins

³³⁵Marmontel, *OC, Essai sur les romans, considérés du côté moral*, p. 312.

³³⁶Renwick, John. « Marmontel Mémoires », in *Jean-François Marmontel (1723-1799): Dix Études*. Paris: H. Champion, 2001. Print. Dix-huitièmes Siècles 51. p. 304.

³³⁷*Ibid.* p.305.

de mépris que d'envie³³⁸ ». Ce manque de morale, il le reproche directement à l'auteur des Egarements du Cœur et de l'Esprit (1736) et aux leçons immorales qu'on tire de sa lecture : « à l'école de Versac on s'instruisait dans l'art profond d'être un aimable et dangereux perfide³³⁹ ». Cette attaque contre Crébillon fils est non seulement représentative de son aversion pour le libertinage, mais aussi de son différend avec tous les auteurs de romans du 18^{ème} siècle : l'instruction qu'ils entendent donner devait mettre en évidence une distinction claire entre la vertu et le vice/ la morale et l'immoralité, ou la pudeur et la licence, ce qu'ils n'ont pas fait. Avant de montrer comment Marmontel remédie à cela dans ses contes, regardons ce qu'il reproche aux autres romanciers. Il continue en mentionnant la sécheresse et « le naturel qui sent l'art³⁴⁰ » de Marivaux ; il reproche même à Voltaire d'avoir été trop séduit par l'aspect plaisant du roman au détriment de son « côté moral³⁴¹ » ; Prévost « ne sait pas y faire parler la nature, mais il la fait gémir³⁴² » et enfin Rousseau est « d'autant plus immoral que tout a l'air d'y [dans la Nouvelle Héloïse] être honnête³⁴³ ». Contrairement à Crébillon fils et aux autres romanciers de cette époque, Marmontel est contre le clair-obscur moral.

Ainsi, tous ses contemporains n'ont pas compris le but de la littérature, ou bien l'ont mal exprimé dans leurs romans : un « récit qui ne serait qu'un enchaînement

³³⁸Marmontel, *OC, Essai sur les Romans, considérés du côté moral*, X, p. 313.

³³⁹*Ibid.* p. 314.

³⁴⁰*Ibid.* p. 317.

³⁴¹*Ibid.*

³⁴²*Ibid.* p. 318.

³⁴³*Ibid.* p. 330.

d'aventures, sans une tendance commune qui les réunit en un point, serait un roman, et non pas un conte³⁴⁴ ». Le conte doit donc avoir un fil conducteur, qui ne fait pas digresser sur des « tiroirs » ou des actions secondaires, pour que le lecteur ait toujours en vue le « trait de la fin³⁴⁵ », c'est-à-dire, la morale. Le problème fondamental provient, pour Marmontel, de trouver cet équilibre dans la description des mœurs, et surtout dans la façon dont le cœur doit être en harmonie avec l'esprit. Si l'on a vu dans Ah ! Quel conte ! que le corps et les sens servaient à ouvrir les portes de la connaissance, chez le natif de Bort, c'est la sensibilité, le cœur sensible. Toute la morale de ses contes tourne autour de cette fragile eurhythmie entre la raison et la sensibilité. Il suffit de prendre quelques exemples des contes moraux pour illustrer le propos suivant : « l'art d'émouvoir est bien évidemment utile [...] lorsqu'il nous prémunit contre le charme et le danger des passions actives³⁴⁶ ».

Dans le parcours des héros (pour la plupart du temps des héroïnes) de Marmontel, la morale revient à répudier dans un premier temps l'imagination « romanesque », cette « faculté trompeuse » chère à Pascal, puisqu'elle nous munit du charme et du danger des passions actives. Chez le conteur, elle est incarnée par la lecture des romans.

Dans le Scrupule ou l'amour mécontent de lui-même, Bélise, jeune veuve, veut se former une idée bien claire de l'amour.

Aimons, puisque le ciel nous a donné un cœur sensible; mais aimons pour toute la vie, et ne nous flattons point sur ces goûts passagers, ces fantaisies capricieuses qu'on prend si souvent pour l'amour. J'ai le temps de choisir et de m'éprouver : il ne s'agit, pour éviter toute surprise, que de me former une idée bien claire et bien

³⁴⁴Marmontel, *Éléments de Littérature*, 1^{er} volume, XII, p. 523.

³⁴⁵*Ibid.*

³⁴⁶*Ibid.* p. 322.

précise de l'amour. **J'ai lu** que l'amour est une passion qui de deux âmes n'en fait qu'une, qui les pénètre en même temps et les remplit l'une de l'autre, qui les détache de tout, qui leur tient lieu de tout, et qui fait de leur bonheur mutuel leur soin et leur désir unique. Tel est l'amour, sans doute; et d'après **ces idées**, il me sera bien aisé de distinguer, en moi-même et dans les autres, **l'illusion de la réalité**³⁴⁷.

Pleine de ces idéaux, elle va chercher un amant qui peut lui procurer cette passion et faire naître ces sentiments, ce qui aboutit à un échec. Il en va de même dans L'Heureux divorce, qui met en scène Lucile, qui sortie du couvent, épouse le Marquis de Lisère. S'étant faite des images idéales d'après ses lectures de romans d'amour, Lucile s'attend à éprouver tous les feux de la passion et de l'ivresse d'aimer, mais son mari prend le parti de commencer par l'amitié, ce que Lucile ne comprend pas et prend pour de l'indifférence de sa part. En effet, elle

s'était **peint** les charmes de l'amour et les délices du mariage avec le coloris d'une **imagination de quinze ans**, dont rien encore n'avait terni la fleur. Elle n'avait vu le monde que dans **ces fictions ingénieuses**, qui sont **le roman de l'humanité**. Il n'en coûte rien à un homme éloquent pour donner à l'amour et à l'hymen **tous les charmes qu'il imagine**. Lucile, d'après **ces tableaux**, voyait les amants et les époux comme ils ne sont que **dans les fables**, toujours tendres et passionnés, ne disant que des choses flatteuses, occupés uniquement du soin de plaire, ou par des hommages nouveaux, ou par des plaisirs variés sans cesse³⁴⁸.

Les lectures de romans sentimentaux, promouvant un amour exclusif et absolu, ne peut se trouver que dans les ouvrages romanesques, mais pas dans la vie réelle. On retrouve la même intrigue dans Le Mari Sylphe, mais les rôles sont inversés. Cette fois, c'est le mari, le marquis de Volange, qui ne veut que l'amour de sa femme et ne comprend pas son

³⁴⁷Marmontel, *OC*, « Le Scrupule ou l'amour mécontent de lui-même », in *Contes Moraux*, III, p. 57. Nous soulignons.

³⁴⁸Marmontel, *OC*, « L'Heureux divorce », in *Contes Moraux*, IV, p. 34. Nous soulignons.

indifférence. Le lecteur comprend la cause lorsque le conteur nous livre qu'elle avait été élevée par

une de ces solitaires dont **l'imagination mélancolique se peint en noir tous les objets**, elle ; ne voyait pour elle, dans le monde, que des **écueils**, et que des **pièges** dans le mariage. Son âme délicate et timide fut d'abord **flétrie par la crainte** ; et l'âge n'avait pas encore donné à ses sens l'heureux pouvoir de vaincre l'ascendant de l'opinion. Ainsi, tout fut pour elle, dans **l'hymen, humiliant et pénible**³⁴⁹.

On voit ici une référence probable à la Princesse de Clèves, dont la mélancolie et pour qui les pièges représentés par l'hymen viennent détruire son mariage avant même qu'il n'ait commencé. Elise ressemble en tous points à la Princesse, timide, craintive, tout pour elle semble une épreuve dont le mariage fait partie.

Enfin, dans Tout-ou-Rien, Cécile n'est pas aimée comme elle devrait l'être par Floricourt, libertin, vaniteux et « amoureux de lui-même³⁵⁰ », mais elle est adorée, malgré elle au début, par Eraste, « modeste et simple ». D'un homme à l'autre, elle va apprendre la tyrannie du libertin, qui souhaite qu'elle n'aime que lui, sans penser à la peine qu'elle inflige à Eraste, triste et mélancolique de savoir que le cœur de celle qu'il aime ne lui appartient pas. Elle reproche à Eraste d'avoir « seulement le **ton un peu romanesque** : il veut du sentiment. [...] *Il veut du sentiment !* ³⁵¹ ». Il est souvent trop préoccupé par son amour pour elle, ce qui le rend mélancolique et ennuyeux, parce qu'il a cette manie « d'exagérer toujours [ses] peines³⁵² ».

³⁴⁹Marmontel, *OC*, « Le Mari Sylphe », in *Contes Moraux*, III, p. 129. Nous soulignons.

³⁵⁰Marmontel, *OC*, « Tout-ou-Rien », in *Contes Moraux*, III, p. 206. Nous soulignons.

³⁵¹Marmontel, *OC*, « Tout-ou-rien », in *Contes Moraux*, III, p. 215. Nous soulignons mais les italiques sont dans le texte

³⁵²*Ibid.*

L'imagination déforme le sentiment amoureux selon Marmontel, qui fait miroiter, la plupart du temps aux héroïnes, une image déformée de l'amour. Les lectures favorisent l'excès des sentiments éprouvés ou recherchés et ruinent l'harmonie qui doit exister entre le cœur et l'esprit. Les attentes illusoire que suscite l'imagination doivent être vaincues et détruites par des situations certes embellies, mais naturelles. Marmontel va donc mettre en scène ces préjugés vaincus dans ses contes moraux, en dressant des parallèles entre les personnages que les héros/héroïnes vont vouloir aimer. « Le schéma est simple et rappelle la pratique crébillonienne : un seul personnage pour plusieurs 'histoires' d'amour, dans une sorte de projet d'expérimentation morale³⁵³ ». Ainsi, Marmontel se sert du modèle structurel des contes crébilloniens en remplaçant les expériences du corps par les expériences de la sensibilité, toujours à l'épreuve. Quels sont cependant les éléments qu'il reprend et dans quel but ?

* * *

3) Le conte moral : une reprise du conte crébillonien ?

La plupart des contes moraux, comme les contes de Crébillon fils sont conçus comme des vecteurs de connaissance amoureuse, mais Marmontel, s'il reprend certains éléments du conte crébillonien, s'en éloigne dans les conclusions qu'il présente au lecteur. Voyons d'abord les éléments du conte crébillonien que Marmontel se réapproprie : les aventures en tant qu'expériences (la structure), le féérique et enfin le rêve. L'analyse de ces composantes (dans cet ordre) chez les deux auteurs permettra de comprendre comment

³⁵³Ben Sdira, Khaled. « Moralisme et immoralité dans les *Contes Moraux* de Marmontel », in Wagner, Jacques. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print. p. 180.

Marmontel se sert du conte et de la rencontre amoureuse comme un véhicule de connaissance assez différent de celui préconisé par Crébillon fils, ce que l'on montrera en conclusion de ce chapitre.

a) La structure des contes moraux :

Si les éléments structurels du conte moral ressemblent étrangement à ceux de Crébillon fils, on peut déjà soulever quelques différences : chez Marmontel, « destiné à soutenir une thèse, le conte est composé méthodiquement d'un certain nombre d'épisodes en quelque sorte symétriques³⁵⁴ ». La gaieté, la finesse, l'humour, sont autant de traits que ses détracteurs ne lui ont pas attribués, voyant dans ses contes de simples caractères, mis en dialogue comme une antithèse du bien et du mal³⁵⁵. Il est vrai que ses contes, aux allures de dyptiques, symétriques dans leur construction, se ressemblent tous : « l'analogie des situations, toujours à peu près les mêmes, amenait nécessairement à des redites, malgré la variété, plus apparente que réelle des événements. [...] Marmontel était condamné à se répéter³⁵⁶ ». En effet, le style particulier du conte marmontélien réside dans l'effort de faire passer ses personnages, féminins ou masculins, par les mêmes écueils, même s'ils sont de conditions ou de statut marital différents : Dans Le Scrupule, la veuve Bélise ressemble étrangement à Alcibiade, au féminin. Après la mort de son mari, elle veut apprendre à aimer

³⁵⁴Lenel, S. *Un Homme De Lettres Au 18e Siècle: Marmontel*. (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1902.). Genève, Slatkine Reprints, 1970.: Slatkine Reprints, 1970. Print. p. 237.

³⁵⁵Sgard, Jean. « Marmontel et la forme du conte moral », in Ehrard, Jean. *Jean-François Marmontel (1723-1799)*. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. Print. Ecrivains d'Auvergne 8. : « le plus souvent, il se contentera donc de juxtaposer deux portraits, deux situations, deux tableaux [...]. La structure de tous ses contes se réduit à une antithèse du bien et du mal, de la vertu récompensée et du vice puni ». p. 235.

³⁵⁶Lenel, Scipion. *Un Homme De Lettres Au 18e Siècle: Marmontel*. (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1902.). Genève, Slatkine Reprints, 1970, Print. p. 236.

et à être aimée, « puisque le ciel nous a donné un cœur sensible³⁵⁷ » et va rencontrer trois hommes, un « jeune magistrat », Sovranne, qui fou d'amour pour elle ne lui inspire que de l'amitié, puis un « jeune militaire », Lindor, avec qui elle veut goûter aux voluptés mais il est envoyé au front et en prétendant avoir perdu un œil, il se rend compte qu'elle ne l'aimait pas. Alors elle se retire du monde, où elle fait la connaissance du Comte de Pruli, un « espèce de philosophe », qui lui apprend un amour équilibré, entre la campagne et la ville, le repos et les plaisirs. Elle connaît elle aussi les désillusions de l'amour, et finit par trouver la stabilité avec Pruli.

Dans Tout-ou-Rien, on a vu que Cécile avait deux prétendants, Floricourt et Eraste. D'un homme à l'autre, elle va apprendre la tyrannie du libertin, qui souhaite qu'elle n'aime que lui, sans penser à la peine qu'elle inflige à Eraste, triste et mélancolique de savoir que le cœur de celle qu'il aime ne lui appartient pas. Il subit cependant le mépris de sa belle et de son amant, mais revient toujours lui tenir compagnie. Elle finit par le chasser sur les ordres de Floricourt, et grâce à un serin qu'elle élève, se rend compte qu'elle aime Eraste, et que son absence est intolérable, donc elle le rappelle et maudit Floricourt.

On voit alors toujours les mêmes intrigues, ou tableaux, qui tournent autour de l'amour convenable, de la « vertu aimable », et de la bonté qui triomphe toujours sur la sécheresse de cœur, que ce soit chez les jeunes amants, chez la veuve ou dans les confins du mariage : L'Heureux divorce met en scène Lucile, qui sortie du couvent, épouse le Marquis de Lisère. S'étant fait des images idéales d'après ses lectures de romans d'amour, Lucile s'attend à éprouver tous les feux de la passion et de l'ivresse d'aimer, mais son mari

³⁵⁷Marmontel, « Le Scrupule ou l'amour mécontent de lui-même » in *Contes Moraux*, III, p. 57.

prend le parti de commencer par l'amitié, ce que Lucile ne comprend pas et prend pour de l'indifférence de sa part. Après six mois de mariage, elle essaie de se faire coquette, pour ajouter du mystère dans leur relation, mais au lieu d'attiser les désirs de son mari, elle l'offusque, pensant que sa femme est devenue comme les autres. Il reste de marbre et Lucile se pique davantage, jusqu'au jour où ils décident de se séparer. Elle rencontre alors le comte de Blamzé, courtisan libertin, « redoutable pour une jeune femme », qui tente de la séduire, mais ses manières brusques l'étonnent et elle ne veut pas s'avilir à faire partie de ses conquêtes. Elle lui fait la morale sur les principes goujats qu'il a, mais il se sert des amis de Lucile pour se venger. Elle parvient à rétablir la vérité et Clairfons devient son amant, après quelques mois de cour, et elle éprouve enfin ces sentiments exclusifs qu'impliquent la passion, jusqu'au jour où Clairfons, fou de jalousie, lui empêche de voir ses amis masculins. Elle le quitte, puis elle rencontre Dorimon, qui veut lui donner de la féerie et la mène dans un palais merveilleux, (rappelant le pavillon de Tout-ou-Rien dans Ah ! Quel conte !), mais le désir de plaire à Lucile la fatigue. Il ne manque rien, le sofa, les glaces avec les dieux d'amour qui y défilent, mais finalement, Lucile revient à la raison et choisit de retourner voir son mari. Ayant peur d'être mal accueillie, un vieux domestique lui confie que Lisère s'enferme des jours entiers avec son portrait, à la contempler. Elle lui demande de le lui prêter quelques heures, le temps de se faire peindre dessus, décoiffée et avec des larmes. Lisère est transporté de joie, il la cherche et la trouve telle qu'elle est sur le portrait. Ils se réconcilient et restent ensemble, pour toujours.

Dans Ah ! Quel conte !, nous avons pu remarquer que les récits se suivent mais ne semblent pas coïncider entre eux : le premier récit annonce comment Schézaddin devient amoureux, puis les trois autres proposent de le transposer dans une basse-cour où il tombe

amoureux d'une oie, dont le père fait le récit de leurs transformations. Si ce conte apparaît comme une reprise du Sopha, ce n'est que pour les personnages du récit-cadre et non pas pour perpétuer une continuité dans la fiction narrative. Les seuls épisodes symétriques se trouvent dans le premier récit que nous avons analysé, lorsqu'à trois reprises, Tout-ou-Rien et le roi d'Isma vont se rencontrer pour tomber amoureux : le songe trouve sa résonance dans la scène du palais puis dans celle des bois d'amour. Cependant, il s'agit toujours d'une même intention (la rencontre amoureuse) et des mêmes protagonistes (la Fée et le roi). Les événements sont donc contigus mais pas réciproques. Le roi ne rencontre pas une variété de personnages qui vont proposer chacun une vision différente de l'amour, et annoncer des expériences distinctes. Pour Marmontel, au contraire, chaque conte représente davantage une édification morale pour ses personnages, qui découvrent en moyenne trois types d'amour différents incarnés par des personnages stéréotypes. Tous les personnages participent à servir la morale de Marmontel, qui catégorise les bons et les méchants en fonction de leurs mœurs : le libertin est toujours puni (Floricourt dans Tout-ou-Rien) ; la jeune veuve est toujours pardonnée (Bélise dans le Scrupule) ; la fausse prude est humiliée (la prude dans Alcibiade par exemple). Il semble qu'en cataloguant d'emblée ses personnages, il s'éloigne de la méthode crébillonienne, qui elle, fait passer les personnages pour des caractères changeants en fonction de leur environnement et de leurs fréquentations (il suffit de penser à Schézaddin qui d'indifférent à l'amour devient amoureux de la Fée, ou de la Fée elle-même qui au départ invente le stratagème pour qu'il tombe amoureux d'elle et se laisse prendre à son propre piège).

Non seulement les personnages de Marmontel trouvent leur pendant, leur autre symétrique, mais ils ont aussi à faire avec leur opposé moral ou leur homologue. Par

exemple, Floricourt est l'opposé d'Eraste dans Tout-ou-Rien, Lindor est le contraire de Pruli dans Le Scrupule, le comte de Blamzé est le contraire du mari de Lucile dans l'Heureux divorce, etc. ; mais les contes entre eux sont également symétriques. On a noté que l'Heureux divorce est l'inverse du Mari Sylphe qui ont tous deux trait au mariage, et à l'amour conjugal, et dans lesquels Marmontel peint « des époux dignes de s'aimer, en défiance l'un de l'autre, [qui vont] passer de la froideur à l'antipathie, et d'une prévention injuste se faire tous deux un malheur réel³⁵⁸ » ; Le Scrupule fonctionne comme Alcibiade, mais au lieu d'un jeune homme qui cherche l'amour dans Alcibiade, c'est une femme qu'on voit évoluer dans Le Scrupule. Le Scrupule et Tout-ou-Rien, selon les mots de l'auteur, représentent deux femmes aux aspirations similaires : « dans l'un, c'est une femme mécontente de sa façon d'aimer ; dans l'autre, c'est une femme mécontente de la façon dont elle est aimée³⁵⁹ ». Par ces symétries et tableaux similaires, Marmontel se rapproche plutôt des stigmatisations opérées dans les contes de fées, afin de montrer de manière claire la leçon de morale qu'il faut tirer de ses contes. Cependant, comment le conteur se sert-il de la féerie ?

b) La féerie :

Il existe chez Marmontel deux contes moraux qui possèdent des éléments féeriques ou merveilleux : les Quatre Flacons et Le Mari Sylphe. Le premier est la seule réminiscence d'une structure traditionnelle du conte de fées : Alcidonis, était doté par la Fée Galante,

³⁵⁸*Ibid.* OC, III, p. xii (Préface).

³⁵⁹Marmontel, OC, *Contes moraux*, III, p. x (Préface).

« du don de plaire, sans aucun penchant décidé à l'amour³⁶⁰ » et lors de sa quinzième année, est envoyé à Athènes par son père, qui lui recommande de se méfier du « monde » mais de choisir « une femme honnête, d'une humeur égale, d'un caractère solide, d'une vertu sociable et douce³⁶¹ », à l'image de sa mère, pour trouver le bonheur. Dans le sommeil d'Alcidonis, la Fée Galante vient lui parler et l'encourage à connaître les femmes et l'amour, parce qu'il « ne faut ni se fier à tout, ni se défier de tout³⁶² ». En lui conseillant de ne pas être catégorique dans son jugement sur l'autre sexe avant de l'avoir fréquenté, elle l'invite à savoir aimer, « ni trop, ni trop peu ». Pour qu'il puisse s'engager dans les confins de l'amour, dont il existe trois sortes : « la passion, le goût et la fantaisie », elle l'incite à s'en faire à la fois le cobaye et le juge, en lui donnant quatre flacons : « vous boirez du flacon pourpre, pour aimer éperdument ; du couleur rose, pour effleurer le sentiment et le plaisir, du bleu, pour le goûter sans inquiétude et sans ivresse ; et du blanc, pour revenir à votre naturel ». Par l'expérience de chacun de ces types d'amour, Alcidonis doit trouver « tout l'art d'être heureux [qui] consiste à bien placer ces trois nuances ». Ainsi se met en place le conte moral aux allures de conte de fées qui va faire passer Alcidonis par les différents amours grâce aux flacons, en rencontrant successivement Séliane, amie de son père mariée par convenance avec qui il va connaître la passion ; Corine, une coquette qu'il rencontre à un repas et avec qui il découvre la fantaisie inconstante; de même pour Céphise,

³⁶⁰Marmontel, *OC*, « Les Quatre flacons ou les aventures d'Alcidonis de Mégare », in *Contes moraux*, III, p. 86.

³⁶¹*Ibid.* p. 87.

³⁶²*Ibid.* p. 91. Les citations suivantes sont à la même page.

une insensible qu'il convertit peu à peu à l'aimer ; et enfin Thélésie, jeune veuve avec qui il apprend la félicité, l'amour vertueux.

Marmontel semble donc reprendre les éléments merveilleux du conte de fées, mais comme Crébillon fils, il modifie profondément le rôle de la fée et du merveilleux : si Tout-ou-Rien comme Galante mettent en marche la rencontre amoureuse, elles n'ont aucun pouvoir sur le cœur des amants. La féerie pour les deux conteurs n'est plus synonyme de « philtre d'amour » mais « est préférée la proclamation de la liberté humaine et des bienfaits de l'expérience³⁶³ ». Chez Crébillon fils, on a vu que la Fée participe à cette expérience et devient une femme comme les autres, dont les pouvoirs se résument aux charmes de sa figure. Pour Marmontel, la Fée n'est présente qu'au début et à la conclusion du conte, faisant office d' « intelligence médiatrice entre les hommes et les dieux³⁶⁴ », sans participer au parcours du héros. Elle ne sert chez lui qu'à installer et clore les rencontres, annonçant en guise de clause morale:

Soyez heureux, Alcidonis ; aimez sans inquiétude ; possédez sans dégoût; désirez pour jouir; faites des jaloux, et ne le soyez jamais. Ce n'est pas un conseil que je vous donne, c'est votre destin que je vous annonce. Vous avez bu à la source de la félicité parfaite. Je distribue à pleines mains des flacons pourpre et couleur de rose ; mais le flacon, bleu est un don que je réserve à mes favoris³⁶⁵.

En servant davantage de cadre au conte, Marmontel utilise la féerie dans un but allégorique pour faire transparaître son but moral, c'est-à-dire qu'il n'y a plus préséance de la féerie

³⁶³Veysman, Nicolas. « Le féérique moral dans les contes moraux de Marmontel », in *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle* 4 (2007): 213–234. Print.

³⁶⁴Marmontel, *OC*, « Les Quatre flacons ou les aventures d'Alcidonis de Mégare », in *Contes moraux*, III, p. 87.

³⁶⁵*Ibid.* p. 113.

sur la morale mais bien de la morale sur la féerie. Dans l'article « allégorie » des Eléments de littérature, voici la définition de l'auteur :

L'allégorie, avec moins de finesse, se propose, non pas de déguiser, mais d'embellir la vérité et de la rendre plus sensible. C'est, comme on l'a très-bien dit, une *métaphore continuée*. Or une qualité essentielle de la métaphore est d'**être transparente** ; il fallait donc aussi donner pour qualité distinctive à l'*allégorie* cette **clarté**, cette **transparence** qui laisse voir la **vérité**, et qui ne l'obscurcit jamais³⁶⁶.

Ainsi, Marmontel se propose d'accommoder le rôle de la féerie aux vérités morales qu'il assigne à ses contes. Il ne s'agit donc plus de chercher un sens dissimulé derrière le voile de la féerie, comme c'était le cas chez Crébillon fils, mais bien de prendre la vérité morale comme principe directeur et transparent du conte. La transparence et la clarté de l'allégorie congédient en quelque sorte le rôle prédicateur et divinatoire de la fée du 17^{ème} siècle. Comme le souligne avec justesse Jean-Paul Sermain, « le conte moral conserve de nombreuses propriétés du conte de fées, mais comme certaines boissons sans alcool, il enlève la féerie pour en garder l'esprit³⁶⁷ ». En effet, le conte moral adapte les ressorts de la féerie mais au lieu de mettre l'heureux dénouement sur le compte du merveilleux, il le met sur celui du prodige moral, qui « est toujours le fait d'une vertu exceptionnelle³⁶⁸ ». Pour Marmontel, il existe deux sortes de merveilleux, le « merveilleux naturel » et le « merveilleux surnaturel » :

Le merveilleux naturel est pris, si je l'ose dire, sur **la dernière limite des possibles** : la vérité y peut atteindre, et la simple raison peut y ajouter foi. Tels sont les extrêmes en toutes choses, les événements sans exemple, **les caractères, les vertus,**

³⁶⁶Marmontel, *OC, Eléments de Littérature*, XII, vol.1, p. 175. Les italiques sont dans le texte, nous surlignons cependant.

³⁶⁷Sermain, Jean-Paul. *Le Conte De Fées, Du Classicisme Aux Lumières*. Paris: Desjonquères, 2005. Print. p. 138.

³⁶⁸Veysman, Nicolas. « Le féerique moral dans les contes moraux de Marmontel », in *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle* 4 (2007): 213–234. Print.

[...]. Le *merveilleux surnaturel* est l'entremise des êtres qui, n'étant pas soumis aux lois de la nature, y produisent des accidents au-dessus de ses forces, ou indépendants de ses lois³⁶⁹.

On voit déjà de quel merveilleux il s'agit dans les contes moraux : le « merveilleux naturel » permet au conteur de transmettre des vérités en exagérant les caractères ou les vertus, ce qui revient à dire que pour lui, le merveilleux est synonyme d'embellissement de la nature, ce qui crée non pas l'in vraisemblance ou « la fausseté » qu'Henri Coulet lui a reprochées mais bien une vérisimilitude avec la nature. On se souvient qu'il reproche au roman trop de fidélité avec les peintures qu'il présente, ce qu'il ajuste dans ses contes par l'intermédiaire d'éléments féeriques qui sont rationalisés, donc destitués de leur rôle originel. Dans les contes moraux, la féerie, à l'inverse de chez Crébillon fils n'a aucun empire sur les esprits puisqu'elle est réduite à un pur procédé narratif. On peut vérifier doublement ce propos avec les Quatre flacons mais aussi avec Le Mari Sylphe.

Elise qui est élevée par « une de ces solitaires dont l'imagination mélancolique se peint en noir tous les objets³⁷⁰ » et ne voit « que des écueils » dans le monde, et surtout son mari, le Marquis de Volange. Lui, ne veut que l'amour de sa femme et ne comprend pas son indifférence. La confidente d'Elise, Justine, assiste avec elle à un spectacle où Zélinde, un sylphe, la fait rêver d'amour. Le mari, qui l'observe d'une loge opposée, voit qu'elle est saisie par ce sylphe et demande à Justine de participer à son stratagème : tous les soirs, au coucher de sa femme, il se déguise en sylphe, qu'il surnomme Valoé, et apparaît donc sous les traits de celui qu'elle adore, mais sans jamais dévoiler son visage. Ils parlent d'amour et de sentiments, de la raison pour laquelle Elise est si froide envers son mari, jusqu'au jour

³⁶⁹Marmontel, *OC, Eléments de Littérature*, XII, vol.3, pps. 250-252. Les italiques sont dans le texte, nous surlignons.

³⁷⁰Marmontel, *OC*, « Le Mari Sylphe », in *Contes Moraux*, III, p. 129.

où Elise veut rencontrer le sylphe qui la fait chavirer. Ce jour arrive et bien sûr, après avoir avoué son amour pour Valoé, mais ne voulant pas lui sacrifier sa vertu, Volange est au comble de la joie et révèle que c'était lui le sylphe et c'est là qu'elle se sent vraiment enchantée :

Oui, ce Volange que tu haïssais, est ce Valoé que tu aimes. —O ciel!..... Mais non, vous m'en imposez ; vous abusez de la ressemblance. — Non, te dis-je, et Justine est témoin que tout ceci n'est qu'un badinage [...]. Justine interrogée avoua tout, et on la fit jurer que Valoé n'était que Volange. C'est à présent, dit Élise en se jetant dans les bras de son époux, c'est à présent que je suis enchantée ; et j'espère que la mort seule détruira cet enchantement³⁷¹.

Ici, on peut constater qu'il ne s'agit pas du sylphe de Crébillon fils dans Le Sylphe, figure éphémère et surnaturelle, mais d'un strict déguisement de Volange, qui a mis sa soubrette dans la confiance. Le sylphe n'est pas un être merveilleux dans ce conte, ou du moins correspond à ce « merveilleux naturel » énoncé par Marmontel, parce qu'il n'est qu'une illusion personnelle erronée de la part d'Elise que le travestissement permet au mari de corriger. Comme le rappelle Nicolas Veysman, « la féerie n'est plus un phénomène surnaturel mais un état d'âme forgé par un habile prestidigitateur à côté duquel le lecteur est invité à s'amuser des naïfs émerveillements de l'héroïne³⁷² ». On retrouve davantage la théâtralité chère au conteur dans la mise en scène de ce stratagème plutôt que la volonté de pérenniser le conte de fées, ce que souligne Veysman : « non pas moral et irrationnel, comme c'était le cas dans les contes de fées [...] ; le prodige marmontélien sera rationnel et moral³⁷³ ».

³⁷¹*Ibid.* p. 163.

³⁷²Veysman, Nicolas. « Le féerique moral dans les contes moraux de Marmontel », in *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle* 4 (2007): 213–234. Print.

³⁷³*Ibid.*

Ainsi, le merveilleux et la féerie de Marmontel sont à dissocier de ceux utilisés chez Crébillon fils. Chez ce dernier, le moyen justifiait la fin : la rencontre amoureuse était provoquée par la féerie mais elle devait être seulement l’outil permettant au roi et à Tout-ou-Rien de concrétiser leur union dans une communion des corps. Pour Marmontel, au contraire, la fin justifie le moyen : la visée morale dans les deux contes féeriques permet l’utilisation du « merveilleux naturel », du prodige. D’ailleurs, en conclusion du Mari Sylphe, Marmontel fait s’exclamer Elise de la sorte : « —Vous, mon mari ! serait-il possible ? Je tremble encore. Achevez : dites-moi comment se sont opérés ces **prodiges** ³⁷⁴». Les prodiges sont les changements opérés dans la façon dont elle perçoit son mari et comment l’amour va enfin pouvoir les rendre heureux tous les deux, de la même manière.

Si Valoé et la Fée Galante apparaissent tous deux aux héros pour les guider sur le chemin de la vertu, on s’aperçoit qu’ils interviennent tous deux la nuit, dans les Quatre flacons par le songe d’Alcidonis, tandis que Valoé entretient une conversation nocturne dans l’illusion d’Elise. Autre point commun dans la structure du conte moral avec Ah ! Quel conte !, le songe a-t-il pourtant la même fonction chez les deux auteurs ?

c) Le songe :

Lorsque la Fée Galante se montre dans le songe d’Alcidonis, elle lui parle : elle entre en dialogue avec lui pour lui expliquer les quatre flacons et lui faire la morale sur la façon dont il faut aimer pour être heureux et vertueux. Lorsque Valoé arrive dans le songe d’Elise, voici la scène que Marmontel décrit :

³⁷⁴Marmontel, *OC*, « Le Mari Sylphe », in *Contes Moraux*, III, p. 163. Nous surlignons.

[...] les tableaux de l'imagination ne sont jamais si vifs que dans l'obscurité profonde. Ainsi, Volange, sans être aperçu, épiait le moment favorable. Il entendit Élise soupirer et chercher le repos avec inquiétude. Viens donc, dit-elle, heureux sommeil : toi seul me fais aimer la vie. C'est à moi, dit Volange avec un sort de voix si doux qu'Élise l'entendait à peine, c'est à moi d'appeler le sommeil : je ne suis heureux que par lui; c'est dans son sein que je vous possède. [...] —Ah! je me meurs ; je viens de l'entendre. Rappelle-moi, s'il se peut, à la vie³⁷⁵.

Le songe ici n'a pas pour but de révéler ou de faire connaître l'amour aux protagonistes. Il a pour objectif de restaurer un moyen de communication avec l'époux ou dans le cas d'Alcidonis, avec l'autre sexe. Il est en quelque sorte autant à congédier que la féerie puisqu'il ne participe pas à ouvrir les portes de la connaissance pour les protagonistes, au contraire, il semble les obstruer. Par exemple, on peut considérer que les flacons que la Fée confie à Alcidonis représentent autant de rêves, qui ne peuvent être contrecarrés que par le flacon blanc, qui lui redonne toute sa lucidité. Dans les expériences qu'il fait de la passion (le flacon pourpre) avec Séliane, du libertinage (le flacon rose) avec Corine et Céphise, il n'est pas lui-même. Il est dépossédé de son bon sens, tout comme l'est Elise lorsqu'elle converse avec son sylphe. Seule la clarté du jour et la raison vont pouvoir leur montrer le chemin de la vertu. Elise se rend compte qu'elle aime son mari et que son enchantement est de le voir sous une autre lumière, tandis qu'Alcidonis, qui est amoureux de Thélésie, prend du flacon bleu, pour découvrir la félicité. Cependant, ce flacon ne possède aucun pouvoir puisqu'Alcidonis a déjà reconnu vouloir aimer la jeune veuve au moment où il lui parle, avec tout son discernement.

Il y a un conte, en revanche qui semble être un peu plus près du conte crébillonien dans la fonction qu'il assigne au songe. Lorsqu'il écrit Tout ou rien en 1756, Marmontel a certainement lu Ah ! Quel conte !, dans lequel Crébillon fils décide de nommer sa Fée de

³⁷⁵*Ibid.* p. 137.

la sorte. A la féerie à laquelle celui-ci recourt, et au tempérament mesquin et changeant qui caractérise la Fée, Marmontel reprend son nom pour intituler son conte mais en mettant en scène deux amants qui soit ne montrent aucun attachement à Cécile l'héroïne (c'est le cas de Floricourt), soit au contraire ne le lui font que trop comprendre (c'est le cas d'Eraste). D'ailleurs Eraste, voyant sa belle rejetée sans cesse par le libertin Floricourt, qui ne supporte pas ce rival, se rassure, pendant son sommeil, de voir Cécile telle qu'il souhaite qu'elle soit. Pour lui, le songe possède une fonction quelque peu différente, mais en parfait décalage avec la réalité, ce dont il fait part à Cécile :

— Pardonnez-moi, je dors un peu; et c'est là mon meilleur temps : car je vous vois dans le sommeil telle à-peu-près que je vous souhaite. — Éraste ! — Cécile? — Vous m'offensez. — Oh! parbleu, madame, c'en est trop que de vouloir m'ôter mes songes. Dans la réalité; vous êtes telle que bon vous semble ; permettez du moins qu'en idée vous soyez telle qu'il me plaît. — Ne vous fâchez point, et parlons raison. Ces mêmes songes, que je ne dois point savoir, entretiennent votre passion. — Tant mieux, madame, tant mieux; je serais bien fâché d'en guérir³⁷⁶.

Le songe d'Eraste peut être interprété de différentes façons : comme dans le rêve de Schézaddin, la nuit lui apporte la douceur d'être aimé. Si Eraste rêve de Cécile telle qu'elle lui plaît la nuit, c'est qu'elle ne lui convient pas le jour. On peut alors voir ici un rapprochement avec le songe crébillonien qui privilégie la nuit comme le moment propice à l'éveil des sens. Cependant, pour Crébillon fils, il existe une continuité entre le jour et la nuit qui n'apparaît pas dans les songes d'Eraste. Au contraire, Cécile l'enjoint à cesser de rêver puisqu'ils entretiennent sa passion, mouvement du cœur condamné par Marmontel. Le songe peut aussi devenir ce monde parallèle que la Belle crée dans la Belle et la Bête avec son Bel Inconnu, comme pour échapper à sa condition et à son état misérables. Seulement, le résultat est le même dans les deux cas de figures : le songe ne permet qu'une

³⁷⁶Marmontel, *OC*, « Tout ou Rien », in *Contes Moraux*, III, p. 221.

désillusion beaucoup plus difficile au réveil. Ainsi peut-on voir là un pied de nez fait aux convictions crébilloniennes sur le songe que l'on trouve dans Ah ! Quel conte !, en le vidant de sa profonde influence sur la connaissance des héros. La nuit éclaire chez Crébillon fils, l'obscurité et le songe favorisent un élan des sens et une ouverture à la connaissance. Schézaddin devient plus tendre la nuit, et il prend conscience de l'amour, ce qui le trouble à son réveil. Cette collusion du jour et de la nuit permettait à l'auteur d'offrir une cohérence entre l'activité nocturne et la veille diurne. Dans ce clair-obscur, nous avons montré comment le cœur et l'esprit étaient réconciliés. Cependant, chez Marmontel, la nuit ne possède aucun pouvoir positif : Eraste n'est que plus amère lorsqu'il voit Cécile telle qu'elle est le jour, alors qu'il en a une vision idéale dans ses songes. L'illusion du sylphe dans le Mari Sylphe établit davantage un obstacle au bonheur des époux, et le travestissement doit cesser pour qu'Elise se sente amoureuse de son mari. Le songe est donc trompeur pour Marmontel, puisqu'il participe à égarer la raison, et encourage une fausse image de l'autre. Marmontel rejoint donc les philosophes des Lumières, au sens propre du terme, répudiant le songe et la nuit pour favoriser la pensée rationnelle diurne.

De plus, chez Crébillon fils, on a vu que c'est par le regard et par les sens, dans les lumières du songe, que les héros se rencontrent. Pour Marmontel, au contraire, il ne s'agit pas d'une rencontre des regards, c'est par l'ouïe que les amants se reconnaissent. Dans le Mari Sylphe par exemple, Valoé se fait entendre avant de se faire voir, ce qui met Elise dans tous ses états lorsque Justine, sa domestique lui demande comment son entretien avec le sylphe s'est déroulé : « Et du moins, puis-je savoir ce qui s'est passé dans votre tête-à-tête? — Je ne sais : mais j'étais enchantée, j'entendais une voix ravissante [...] ³⁷⁷ ». Elise

³⁷⁷Marmontel, *OC*, « Le Mari Sylphe », in *Contes Moraux*, III, p. 135.

est séduite par la voix du sylphe avant qu'il lui apparaisse. Dans Tout ou Rien, il suffit qu'Eraste professe son amour pour Cécile pour qu'il s'en convainque pour toujours : « Éraste, avec sa franchise, avait dit à Cécile : je vous aime ; et dès-lors il l'avait aimée comme il avait respiré : son amour était sa vie³⁷⁸ ». Ainsi, on voit que le physique n'est pas le lieu de cristallisation de l'amour comme c'était le cas chez Crébillon fils. Un dernier exemple illustrera d'autant plus le fait que les regards pour Marmontel n'ont aucun enjeu dans la rencontre. Dans Les Quatre Flacons, Alcidonis doit revoir Séliane, femme d'un ami de son père qui lui sert de guide à Athènes. Voici le dialogue entre les héros pour décider du rendez-vous : « — L'après-dînée, entendez-vous? car je veux vous éviter l'ennui de vous trouver avec mon mari. Nous serons seuls, nous serons libres, et je vous parlerai raison³⁷⁹ ». Cet entretien prévu pour l'après souper prévoit non pas de laisser aller les sens ou les regards, mais il s'agit bien là de « parler raison », c'est-à-dire d'entamer une conversation. D'ailleurs, une fois le soir venu, le jeune de Mégare, reçu par Séliane, commence par la regarder, ce qu'elle ne voit pas d'un bon œil : « Pourquoi donc ces propos flatteurs, ces regards tendres ?—Vous êtes belle, j'ai des yeux, je dis ce que je vois ; il n'y a point-là de flatterie³⁸⁰ ». La rencontre se dit chez Marmontel au détriment de se sentir ou de se regarder. Lorsqu'Alcidonis lui déclare qu'il a des yeux et qu'il dit ce qu'il voit, il insiste sur l'importance de la parole. On peut alors noter, dans ce bref passage, que les portraits sont très vagues ou brossés au fusain. En effet, les femmes dans les contes semblent être toutes belles, sans distinction entre elles : « Séliane, dans sa jeunesse, avait

³⁷⁸Marmontel, *OC*, « Tout ou Rien », in *Contes Moraux*, III, p. 206.

³⁷⁹Marmontel, *OC*, « Les Quatre Flacons », in *Contes Moraux*, III, p. 94.

³⁸⁰*Ibid.*

été **jolie et belle** : elle était belle encore ; mais elle, commençait à n'être plus jolie³⁸¹ » nous dit le conteur dans Les Quatre Flacons. Dans le Mari Sylphe, on sait que le Comte de Volange « avait pris une épouse [Elise] jeune et **belle**, comme on se choisit une divinité, pour lui élever des autels³⁸² », etc. Marmontel ne distingue aucunement les femmes ou les hommes entre eux³⁸³. Il s'agit le plus souvent dans les contes de descriptions très sommaires, ou bien banales, comme celles remarquées précédemment, que le conteur se permet. Il n'existe pas de surprise des sens ou de magnificence de la part des personnages, les portraits sont peints de loin. C'est dans la conversation, dans ce que les personnages se disent que Marmontel met l'emphase, puisque « la vue chez Marmontel ne se rapporte qu'au physique, qu'aux sensations, tandis que l'ouïe au moral, au spirituel³⁸⁴ ». En effet, ce n'est pas le monde du physique qui intéresse le conteur mais bien celui du moral, ce que vient conforter l'importance accordée au dialogue et à l'ouïe. Dans le Mari Sylphe, les époux avaient besoin de mystère et d'un *deus ex machina* pour rétablir non seulement leur relation amoureuse mais aussi le dialogue. Le sylphe est un moyen, paradoxal certes, de raisonner Elise afin qu'elle communique ses insatisfactions à son mari. Le dialogue,

³⁸¹Ibid. p. 87. Nous surlignons.

³⁸²Marmontel, *OC*, « Le Mari Sylphe », in *Contes Moraux*, III, p. 130. Nous surlignons.

³⁸³Lenel, Scipion. *Un Homme De Lettres Au 18e Siècle: Marmontel*. (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1902.). Genève, Slatkine Reprints, 1970, Print.: « C'est au dessinateur, au graveur, au peintre, qu'est réservé le soin de nous faire voir ces filles d'Eve, ces charmeuses, ingénues ou perverses, que nous présentent si complaisamment tous les conteurs ou romanciers de l'époque. Gravelot, Cochin, Moreau le Jeune, Eisen, d'autres encore, leur prêteront ce minois gentil et fripon, toujours le même, chiffonné et pourtant joli, qui nous fait rêver d'un âge où le plaisir et l'esprit étaient rois. Ces femmes se ressemblent toutes : chaque époque, après tout, n'a-t-elle pas un idéal de beauté plastique qui ne varie pas ? [...] Les femmes sont donc, au physique, à peine esquissées en quelques traits rapides, et cela même rarement. [...] Encore faut-il remarquer que ce 'regard parlant', et 'fin sourire', même ces 'yeux étincelants', peignent la physionomie bien plus que le visage ». pps. 246-247.

³⁸⁴Buffat, Marc. « L'âme contre les sens ou l'esthétique spiritualiste des *Eléments de Littérature* », in Wagner, Jacques. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print. p. 40.

comme nous l'avons mentionné précédemment, est au cœur de l'esthétique contuelle de Marmontel mais aussi au cœur de son esthétique amoureuse.

d) La rencontre amoureuse et l'amour chez Marmontel :

Marmontel ne tend ni à exalter le corps ni la sensualité du coup de foudre, mais bien plus le cœur sensible en accord avec la raison, qui se traduit par une quête d'un autre compatiblement moral. Puisque la conversation remplace les regards ou les sens, on peut se demander comment le conteur s'y prend pour annoncer les rencontres. Disons-le d'emblée, il n'y a pas à proprement parler de rencontre amoureuse chez Marmontel comme elle existe chez Crébillon fils. Pour ce dernier, la rencontre amoureuse suit encore un schéma traditionnel : regards, transports, échange et franchissement³⁸⁵. Crébillon fils croit encore qu'il existe un amour-passion entre deux amants, déclenché par les regards. Chez Marmontel, la passion est exclue des contes. C'est une forme d'amour dangereuse, privilégiée (à tort) et promue par les romans, ce que le conte moral tente de combattre en passant sous silence ces excès. Ce qu'il met en place dans ses contes, ce sont des rencontres avec divers partenaires pour que le héros/l'héroïne trouve son *alter ego* moral. Pour ce faire, les héros font des rencontres, qui sont sommairement décrites, afin de proposer une conception de l'amour qui présente d'abord des réflexions avant de trouver un partenaire

³⁸⁵Pour plus de précisions, nous renvoyons le lecteur au premier chapitre ainsi qu'aux étapes proposées par Jean Rousset. Il relève trois passages ou « éléments dynamiques » de la scène de rencontre, après sa mise en place : l'effet (propulse le récit), l'échange (formes de communication), le franchissement (annulation de la distance). Le premier, l'effet, se doit d'être soudain, immédiat et peut se décomposer comme suit : d'abord vient la fascination, « degré élevé de l'étonnement », puis la commotion, « manifestation psychologique de l'effet », et enfin la mutation, dans laquelle « la scène est un seuil, qui sépare de façon tranchée le passé et le futur ». pps. 24, 42 et 76-77.

idéal. Prenons quelques exemples : dans Tout ou Rien, voici comment Marmontel introduit les rencontres :

Deux rivaux se disputaient son choix : l'un, modeste et simple, n'aimait qu'elle; l'autre, artificieux et vain, était sur- tout amoureux de lui-même. Le premier avait la confiance de Cécile ; le second avait son amour. [...] On plaignait Éraste ; on ne connaissait pas un plus honnête homme ; c'était dommage qu'on ne pût l'aimer. On craignait Floricourt : c'était un homme dangereux, qui ferait peut-être le malheur d'une femme ; mais le moyen de s'en défendre ! Cependant on ne voulait pas tromper Éraste. Il fallut lui tout avouer³⁸⁶.

La façon dont le conteur met en place les rencontres entre Cécile, Eraste et Floricourt est déjà jouée dans les premières lignes et dans ce que Marmontel délivre au lecteur. L'aveu qui clôt cette introduction sert de transition aux dialogues qui vont permettre de raisonner Cécile sur son choix. La conversation qu'elle va ensuite engager avec ses deux prétendants va devenir le corps de la rencontre amoureuse. Ainsi, le dialogue prend une place prépondérante à cet effet : dans l'article « Eloquence » des Eléments de Littérature, Marmontel professe que « par la parole, une âme agit sur d'autres âmes, un esprit sur d'autres esprits³⁸⁷ ». L'amour se devise avant de se sentir, pour vérifier que l'autre correspond à l'image morale qu'on s'en fait et qu'on a de soi. Les songes, la féerie, le destin ne sont pour rien dans cette recherche, puisque pour Marmontel c'est dans la nature que tout se joue. S'il accorde autant de place au dialogue et à la nature, il s'inspire particulièrement du discours propédeutique platonicien ainsi qu'à sa conception de l'amour. Dans l'article « Dialogue philosophique ou littéraire » des Eléments de Littérature, Marmontel fait directement référence au philosophe antique et à la manière

³⁸⁶Marmontel, *OC*, « Tout ou Rien », in *Contes Moraux*, III, pps. 206-207.

³⁸⁷Marmontel, *OC*, *Eléments de Littérature*, XII, vol.2, p. 246.

dont il concilie dialogue, vertu et sentiment : « Il n'est personne qui, après avoir lu ceux des dialogues de Platon où se peint l'âme de Socrate, ne se sente plus de respect et plus d'amour pour la vertu [...]. Ainsi le dialogue, quand il n'est pas oiseux, a pour objet un résultat, ou de sentiment, ou d'idée³⁸⁸ ». Grâce à la conversation, Marmontel reprend l'adage platonicien selon lequel les âmes et les esprits communiquent. La reprise du philosophe ne s'arrête pas aux bienfaits du dialogue. Pour Marmontel, comme pour Platon, il existe un miroir entre le physique et le moral. Dans Alcibiade, il fait dire à son protagoniste, sous couvert de la philosophie de Socrate, que celui-ci

ne fait point un crime à la nature d'avoir uni l'esprit à la matière, [comme] il n'en fait pas un à l'homme de se ressentir de ce mélange dans ses penchants et dans ses plaisirs. C'est surtout lorsque la nature a pris soin d'unir un beau corps avec une belle âme, qu'il veut qu'on respecte l'ouvrage de la nature³⁸⁹.

Davantage platonicien que cartésien, Marmontel croit au parallélisme entre le physique et le moral, comme le remarque Marc Buffat³⁹⁰ et cela aboutit à l'idée que le physique est l'image ou le double du moral, comme chez Platon, pour qui le monde des idées est sans cesse en corrélation avec le monde sensible. Ce parallélisme n'existe pas chez Crébillon fils. Au contraire, il rejette cette idée puisque cela reviendrait, pour lui, à embrasser les stéréotypes classiques que l'on trouve dans les contes de fées : les bons sont

³⁸⁸*Ibid.* p. 141.

³⁸⁹Marmontel, *OC*, « Alcibiade ou le moi », in *Contes Moraux*, III, pps. 14-15.

³⁹⁰Buffat, Marc. « L'âme contre les sens ou l'esthétique spiritualiste des *Eléments de Littérature* », in Wagner, Jacques. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print.: « l'idée de parallélisme est imposée par le fait même que les mêmes éléments se retrouvent dans les deux champs : il y a une histoire dans le physique comme dans le moral, deux branches dans le physique, deux branches dans le moral, un merveilleux physique, un merveilleux moral, etc. [...] On retrouverait ce parallélisme à travers l'idée d'une correspondance entre les sentiments, émotions, disons les états d'âme d'une part, et les gestes ou le ton de la voix, plus généralement le comportement physique d'autre part ». p. 38.

beaux, les mauvais sont laids, les méchants sont affreux, etc. Si Crébillon fils ridiculise ces parallélismes, Marmontel revient sur cette tradition à laquelle il ne soumet plus seulement ses personnages mais la forme même du conte. Marmontel procède là à un jugement esthétique : les symétries qui existent entre les héros/héroïnes (le mélancolique/la veuve contre le libertin/la fausse prude, etc.), ou dans les rencontres des personnages dans leur quête d'amour (ils doivent fréquenter divers personnages afin de trouver leurs pendants), se trouvent également entre les contes (Tout ou Rien/ Le Scrupule).

Pour l'auteur donc, le choix esthétique du parallélisme est lié à une conviction philosophique : le platonisme. La définition de l'amour de Marmontel n'en sera pas autrement, elle se place à l'encontre de la sensibilité outrée, du libertinage, de l'amour-passion mais trouve tout son sens à la relecture du Banquet³⁹¹, dans lequel Platon dresse une typologie de l'amour, en privilégiant l'*agapé*, ou l'amitié.

Dans Le Scrupule, on trouve la meilleure illustration de cette esthétique. Dès l'introduction de la rencontre, Marmontel fait comprendre au lecteur que Bélise va traverser des « épreuves » : « Sa première **épreuve** se fit sur un jeune magistrat avec qui le partage de la succession de son époux l'avait mise en relation. [...] Bélise fut touchée d'un mérite si rare. Il avait gagné sa confiance; il obtint son **amitié** : et sous ce nom le cœur va bien loin³⁹² ». Cette première épreuve de l'amour pour Marmontel ne ressemble donc en

³⁹¹Dans Le Banquet, il semble que Marmontel retienne davantage le discours de Pausanias, selon lequel il effectue une distinction entre l'Eros vulgaire, qui n'est que celui qui cherche les aventures, qui s'attache au corps et au superficiel en comparaison avec l'Eros céleste. Il n'y aura donc qu'une seule voie pour l'aimé de céder de belle manière, par l'esclavage volontaire à la vertu, car si l'on accepte d'être au service de quelqu'un pour devenir meilleur, cela n'est pas honteux (184 c). L'amant et l'aimé ont alors le même but : devenir bon, être sage. Cela oblige l'amant et l'aimé à prendre soin d'eux-mêmes pour devenir vertueux.

³⁹²Marmontel, *OC*, « Le Scrupule ou l'amour mécontent de lui-même », in *Contes Moraux*, III, pps. 57-58. Nous soulignons.

rien à la rencontre traditionnelle ou même à celle de Crébillon fils. Puisqu'elle est sans cesse annoncée par le conteur, on peut conclure qu'il n'existe pas de rencontre amoureuse *per se* chez Marmontel, car ce n'est pas l'amour-passion que ses protagonistes recherchent mais bien plus, comme Bélise : l'amitié. Ce qui est intéressant à noter, ce n'est pas simplement la reprise du concept de l'amitié de Platon, mais le fait que Marmontel reprenne essentiellement un élément qui est au centre du discours sur l'amour au siècle précédent : le refus ou le silence des passions. A la fin du 17^{ème} siècle, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction et le premier chapitre, on ne lit que des discours précieux visant à classer les bons et mauvais types d'amour³⁹³. Marmontel travestit ce discours dans le conte : il tente de faire du neuf (le conte moral) avec du vieux (les convictions précieuses de l'amour). Si Marmontel ne suit donc pas le schéma de la rencontre traditionnelle, il multiplie les entrevues, afin de définir ce type d'amour qui doit servir de base à une vie morale. Le conte sert alors de moyen littéraire correcteur non seulement des mœurs mais des autres formats qui ne rendent pas sa place d'honneur à l'amitié. Le conteur conserve alors cette nostalgie pour l'âge d'or, pour l'Arcadie, dans lesquels on ne comprenait que le « molle » et le « facetum³⁹⁴ » et pour lesquels le repos de l'âme est essentiel afin d'édifier un modèle de vertu. La fin de la Princesse de Clèves en est caractéristique. Son refus de revoir Nemours et l'imposition d'un véritable repos de l'âme traduisent la moralité du

³⁹³Nous renvoyons le lecteur aux œuvres de d'Urfé ou de Melle de Scudéry pour illustrer ce propos.

³⁹⁴Voir Lavocat, Françoise. *Arcadies Malheureuses. Aux Origines Du Roman Moderne*. Honoré Champion, 2000. Print.: «Le facetum [...], renvoie en effet aux caractéristiques atténuées du romanesque. Il est en effet associé à l'idée de galanterie ; il est en quelque sorte l'indice de la place occupée dans l'œuvre par l'intrigue amoureuse ». Et plus loin, elle explique : « molle, en revanche, est défini comme 'une douceur naïve et ingénue'. La 'douceur' est liée à l'exclusion, dans l'univers arcadique, de la violence et des passions ». p. 251.

Grand Siècle : « [...] le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion [...]. Et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables³⁹⁵ ».

La recherche de l'autre pour Marmontel est donc la volonté de trouver un ami avec qui partager des conversations et avec qui trouver une harmonie de caractère. C'est pour cela, sans doute, qu'Alcibiade ne trouve pas sa moitié, parce qu'il ne trouve pas son double féminin dans sa quête. C'est aussi pour cela qu'Alcidonis trouve le sien, et le mariage lui donne la félicité escomptée après avoir éprouvé les deux sortes d'amour qui excluent l'union de l'âme et du corps. Tous les autres protagonistes vont aussi découvrir la même morale, l'amour préconisé dans les contes n'est pas la passion ni la fantaisie, mais bien l'amitié. Preuve en est ce que Marmontel fait dire à Alcibiade, (héros du conte éponyme) quand le héros rencontre Rodope. Femme philosophe avec qui il débat de tout, voici les distinctions qu'il a apprises de Socrate sur l'amour et qu'il lui énumère :

il distingue trois amours : l'un grossier et bas, qui nous est commun avec les animaux, c'est l'attrait du besoin et le goût du plaisir, l'autre pur et céleste, qui nous rapproche des dieux, c'est l'amitié plus vive et plus tendre ; le troisième enfin, qui participe des deux premiers, tient le milieu entre les dieux et les brutes, et semble le plus naturel aux hommes ; c'est le lien des âmes cimenté par celui des sens³⁹⁶.

En faisant passer ses personnages par les trois types d'amour (on peut le voir dans Le Scrupule, les Quatre flacons, Alcibiade, l'Heureux divorce), Marmontel condamne le libertinage, la fantaisie mais aussi la passion. Il termine toujours ses contes sur le sentiment essentiel et fondateur de la morale, l'amitié. En cela, il diffère profondément de Crébillon

³⁹⁵Lafayette, Madame de. *La Princesse de Clèves*. Garnier Flammarion/Poche, 1966. Print. p. 180.

³⁹⁶Marmontel, OC, « Alcibiade ou le moi », in *Contes Moraux*, III, p. 14.

fil, pour qui le corps possède une importance capitale, mais il rejoint la définition qu'en donne l'Encyclopédie :

(Amour) [...] c'est donc l'âme que nous cherchons : on ne peut me nier cela. Donc tout ce qui s'offre à nos sens ne nous plaît que comme une image de ce qui se cache à leur vûe : donc nous n'aimons les qualités sensibles, que comme les organes de notre plaisir, & avec subordination aux qualités insensibles dont elles sont l'expression : donc il est au moins vrai que l'âme est ce qui nous touche le plus. Or ce n'est pas aux sens que l'âme est agréable, mais à l'esprit : ainsi l'intérêt de l'esprit devient l'intérêt principal, & si celui des sens lui étoit opposé, nous le lui sacrifierions. On n'a donc qu'à nous persuader qu'il lui est vraiment opposé, qu'il est une tache pour l'âme ; voilà l'*amour pur*³⁹⁷.

On comprend pourquoi l'amour-passion et la fantaisie ne participent pas au bonheur des protagonistes : l'un étant fondé sur une emphase des sens, au détriment de l'âme, l'autre projetant de passe en passe son désir sur plusieurs êtres, sans se fixer. La violence des passions, qui provoque une aliénation de l'âme par le corps, ne peut être bénéfique pour l'individu. Elle est source d'illusion, qui doit être vaincue et détruite pour faire prévaloir un bonheur équilibré, où l'âme est apaisée. Ainsi, Marmontel n'insiste pas sur les scènes voluptueuses, ou sur les descriptions des corps des femmes ou des hommes. On peut dire que chez lui, le corps est absent au profit des descriptions morales. Il ne met pas en mouvement des corps mais bien des âmes, qui cherchent leur pendant. Les corps de Marmontel ne sont pas des corps agissants comme chez Crébillon fils mais bien plus pensants. Les prétendues rencontres amoureuses qui n'aboutissent pas représentent la négation du corps qui n'est que sensuel (les rencontres qui impliquent un amour fantaisie, passionnel). Le conte lui permet de mettre en scène des expériences morales, qui dénigrent les voluptés libertines mais qui bannissent aussi un trop plein de sensibilité. C'est pour cela

³⁹⁷Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751. I, p. 368.

que ses contes sont considérés par le lecteur contemporain comme immobiles, plein de ratiocinations, lassants. Pourtant, Marmontel reflète l'air de son temps, pendant lequel on cherche à remettre de l'ordre dans les frasques amoureuses. Paradoxalement, il est tourné vers l'Arcadie et la morale classique, précieuse, selon laquelle on se doit de contrecarrer l'irrationalité provoqué par les passions. Marmontel applique cette morale à la lettre là où Crébillon fils avait fait vœu de la subvertir (on se souvient du passage des bois d'amour dans Ah ! Quel conte !). En choisissant le repos de l'âme comme type d'amour et par extension, de bonheur, on sent un arrière goût du classicisme, et le choix de la Princesse de Clèves.

Cependant, le repos de l'âme ne passe pas nécessairement par la retraite à la campagne pour Marmontel, comme c'était le cas pour Rousseau, où tout serait idyllique en opposition à une ville viciée :

l'homme honnête ne fuit pas la société, puisqu'elle est le lieu du bonheur. Si à Paris, tout n'y est pas bien, tout n'y est pas mal non plus. [...] A la différence de Rousseau il ne cherche pas à reconquérir la pureté d'un paradis perdu mais à éviter le mal dans le monde tel qu'il est³⁹⁸.

L'homme honnête, moral, est donc un homme social, qui doit trouver son *alter ego*, ou sa moitié pour affronter les vices et vivre vertueusement. Encore une fois, Marmontel se trouve davantage au cœur de la conception classique de l'amour, prônée à la fois par les précieuses, mais aussi dans le dénouement des comédies de Molière : le retour au calme, la résolution des conflits passent par une douce entente, une amitié ou complicité qui

³⁹⁸Wagner, Jacques, « Marmontel, journaliste au Mercure de France (1758-1760) », in Wagner, Jacques. *Marmontel: Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print. p. 92.

deviennent la base de l'harmonie conjugale. Pour les contes moraux comme pour la comédie classique ou les romans précieux, la téléologie morale est sans conteste le mariage.

L'amour vertueux s'établit donc, naturellement, dans les liens du mariage, sacrés pour l'auteur. Que l'on regarde tous les contes étudiés, on peut voir que cette harmonie des partenaires doit se conclure, ou s'envisager par un mariage, seule institution capable de préserver le repos et le bonheur des âmes, comme le remarque Lisère : « l'objet du mariage est de se rendre heureux³⁹⁹ » ! Le conte moral de Marmontel se fait le porte-parole d'un humanisme rationaliste, c'est-à-dire qu'il a confiance dans la bonté naturelle de l'homme puisque sa sensibilité (cœur) est toujours en harmonie avec sa raison (esprit).

* * *

Même si après Marmontel, « la morale déchainée sévit impitoyablement dans le conte⁴⁰⁰ », les Baculard d'Arnaud, Bastide, donnent dans les larmes faciles et annoncent une sensibilité exacerbée, qui pousse à un conflit intérieur tel que l'homme se sent écrasé par sa destinée et est voué au désespoir et au malheur. Marmontel, au contraire, prône un contrôle de sa sensibilité par la raison : « Apprécier son existence, s'y complaire, en jouir, et s'en rendre compte à soi-même, paraît n'avoir été donné qu'à l'homme ; et c'est proprement *le bonheur*. Ainsi, le bien-être appartient à la sensibilité simple ; et *le bonheur* est réservé à la sensibilité réfléchie⁴⁰¹ ». On est moral dans le conte de l'auteur parce qu'on

³⁹⁹Marmontel, *OC*, « L'Heureux divorce », in *Contes Moraux*, IV, p. 38.

⁴⁰⁰Petit de Julleville, Louis. *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900. XVIe siècle* / publiée sous la direction de L. Petit de Julleville,... A. Colin (Paris), 1896. pps. 484-485.

⁴⁰¹Marmontel, *OC*, *Essai sur le Bonheur*, X, p. 144.

exige un effort de connaissance de soi, un « travail » qui tempore la fougue des passions⁴⁰². Le conte lui permet de signaler « trois ennemis⁴⁰³ » de ce bonheur : l'imagination, l'opinion, et l'amour-propre qui constituent des écueils moraux pour l'homme. De ce fait, Marmontel suggère que c'est une autre illusion de ne vouloir être aimé que pour soi-même. Il ne se fait pas l'apôtre de l'amour de soi, bien au contraire, mais il fait entrer cet amour comme le premier élément de reconnaissance de l'autre, c'est-à-dire que les partenaires vont tenter de retrouver une partie d'eux-mêmes dans l'autre. Comme Socrate l'explique bien à Alcibiade : « Pour vous, s'écria le philosophe ; ah ! Mon cher enfant, qui vous a mis dans la tête cette prétention ridicule ? Personne n'aime que pour soi⁴⁰⁴ ». L'intérêt personnel motive la rencontre amoureuse, même l'amitié. Socrate poursuit en faisant entendre à son disciple qu'il « en est de l'amour et de l'amitié comme de tous les mouvements de l'âme : ce n'est jamais que son bien qu'elle cherche ; et si du vôtre elle fait le sien, vous devez être fort content d'elle⁴⁰⁵ ». La morale de Marmontel est donc à l'opposé du conflit entre connaissance et abandon ou raison et passion : il cherche un juste milieu où l'amour existe, mais sans agiter l'âme. C'est certainement pour cela qu'il apparaît pour son public comme un homme de son époque, à un moment où le libertinage

⁴⁰²Mauzi, Robert. *L'idée Du Bonheur Dans La Littérature Et La Pensée Françaises Au XVIIIe Siècle*. 4. éd. Paris: A. Colin, 1969. Print.: « Le style du bonheur à la mode dans les années 1760 ou 1770 suppose un rétrécissement de l'être, un effort personnel, presque une ascèse, en tout cas une série de renoncements, que le bonheur selon l'idéal de 1730-1740 n'exigeait certes pas. Dans la première moitié du siècle, le bonheur dont on rêve et que l'on croit possible, est véritablement complet ; il fait une place aux voluptés mondaines, à l'amour-passion, et à la vertu, le tout étant maintenu dans un état d'équilibre, grâce à des principes éprouvés de sagesse et à l'arithmétique des plaisirs. La confiance en la nature humaine, et plus encore en la raison, était alors totale. En 1770, en revanche, le bonheur dépend d'abord d'un certain nombre de refus : refus des passions, refus de certains plaisirs, jugés périlleux ou indignes[...]».pps.76-77.

⁴⁰³Marmontel, *OC, Essai sur le Bonheur*, X, p. 148.

⁴⁰⁴ Marmontel, *OC*, « Alcibiade ou le moi », in *Contes Moraux*, III, p. 30.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

ennuie, et où la sensibilité voire le sentimentalisme n'est que naissant, tout comme le drame larmoyant. Il ne donne pas de coup cinglant à la Voltaire, qui continue le conte moral où le natif de Bort s'est arrêté, pour mener la réflexion plus loin dans ses contes philosophiques. Marmontel n'a ni l'envergure de Voltaire ni le besoin de deviser sur le combat des Lumières⁴⁰⁶. Il fait de son conte moral, un conte social, en peignant peut-être en rose, les mœurs et les traits de la société, en rassurant l'homme sur sa bonté naturelle et en plaçant son conte sous l'égide du jour.

Chez Crébillon fils, le conte servait de critique à l'héritage classique : on observait une irruption du corps, des sens, de l'obscurité pour développer une théorie de la connaissance dans laquelle l'amour était développé au sein de la sensualité. Les étapes de la rencontre amoureuse démontraient pour lui que la parole n'avait aucun pouvoir sur le corps et les sens puisqu'elle revenait à un capharnaüm linguistique. La critique était donc directement adressée aux discours précieux reliés à l'amour des contes de fées classiques.

Chez Marmontel on assiste non seulement à une critique du libertinage, mais aussi à celle de la passion. Il remplace ce type d'amour par un repos de l'âme, qu'il trouve dans une quête d'un partenaire moralement compatible, dans l'amitié. Cependant, cette amitié apparaît comme une version bourgeoise de l'amour précieux classique, qui lui était d'essence aristocratique, mais qui se trouvait déjà en place dans le théâtre de Molière. Il s'insurge alors contre le second mouvement philosophique dans la foulée de Rousseau, non seulement parce qu'il ne voit que de l'immoralité dans le théâtre de son modèle, mais aussi

⁴⁰⁶Lenel, Scipion. *Un Homme De Lettres Au 18e Siècle: Marmontel*. (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1902.). Genève, Slatkine Reprints, 1970, Print.: « D'ailleurs, il peint en beau la société de son temps. La bienveillante philosophie des *Contes moraux*, leur optimisme, que les esprits chagrins qualifieraient de candide, est en opposition complète avec l'amère ironie de Voltaire ». p. 286.

parce qu'il attribue aux sens et à la sensibilité le pouvoir d'accéder à la vérité. La conclusion du Philosophe soi-disant est révélatrice de l'estime de Marmontel à son égard : « [il] alla composer un livre contre son siècle, où il déclara hautement qu'il n'y avait de sage que lui⁴⁰⁷ ». Marmontel congédie l'apport de Rousseau pour les Lumières puisqu'il n'a fait que montrer le vice coloré en vertu, comme il le rappelle également dans son Essai sur les Romans lorsqu'il dénigre la Nouvelle Héloïse. Etrangement, Marmontel place Rousseau dans la lignée de Crébillon fils en ce qui concerne la morale. Ils n'ont pas suffisamment tendu le miroir au vice et rendu la vertu aimable. Le conte n'est donc plus assimilé à une théorie de la connaissance comme c'était le cas chez son prédécesseur. Laurent Versini souligne, avec justesse, que « le conte moral est surtout un conte social⁴⁰⁸ ». En effet, l'objectif essentiel pour Marmontel n'est plus d'ancrer un discours sur la connaissance mais bien de promouvoir les valeurs bourgeoises émergentes de la société, pour lesquelles le mariage est l'épicentre.

Il ouvre ainsi la voie à de nombreux successeurs, qui se proclament moraux, tels que Madame de Genlis ou Sade, mais aussi il permet une accalmie dans la littérature, la débarrassant de toute agressivité à la Voltaire, redonnant souffle au conte et lui confère une esthétique propre, dédouanée de son étroit lien au roman.

Marmontel nous paraît beaucoup moins comme un moraliste ou un écrivain pédagogique que comme un des premiers exemples achevés du « slick writer » --et nulle part davantage que dans ses contes. Il ne les a pas écrits pour exposer des idées qui lui tenaient à cœur, comme Voltaire ; ou pour se délivrer d'une passion ou d'une obsession, comme Rousseau ; ou pour la joie de créer une œuvre autonome et pourtant intellectuellement honnête, comme Diderot. Marmontel au contraire, ne

⁴⁰⁷Marmontel, *OC*, « le Philosophe soi-disant », in *Contes Moraux*, III, p. 255.

⁴⁰⁸Versini, Laurent. *Le Roman en 1778*, Dix-Huitième siècle, II, 1979. p. 51.

perdit jamais de vue son public, un public aisé, cultivé et surtout féminin, et c'est pour ce public-là qu'il écrivit⁴⁰⁹.

Vidant son conte de toute satire, en lui donnant les aspects de la comédie, et le privant de tout réalisme *per se*, il pose les jalons d'une morale anti-philosophique, qui prendra davantage son essor sous la plume « réaliste » de Rétif de la Bretonne, dont les « témoignages » amoureux marquent les années (pré)révolutionnaires et donnent un avant-goût de la nouvelle romantique du 19^{ème} siècle.

⁴⁰⁹Buchanan, Michelle. *Les Contes Moraux De Marmontel*. 1965. Print. p. 243.

Chapitre 3 :

La Révolution du conte de Rétif de la Bretonne⁴¹⁰, du philosophe à l'artiste.

*Narrare, non lodere*⁴¹¹.

Si le conte de Crébillon fils promet de décrire les ombres des Lumières par le biais de la passion nocturne, si Marmontel tente de redorer le blason classique du repos de l'âme dans le conte moral, Rétif de la Bretonne « est le romancier de la paysannerie et du petit peuple⁴¹² » qui offre à ceux qu'il appelle souvent ses bienveillants lecteurs « les faits dans le magasin de [s]a mémoire⁴¹³ », « en leur montrant le vice odieux et la vertu aimable [...]»⁴¹⁴ ». Issu de la paysannerie de Bourgogne, précisément de Sacy, Rétif arrive à Paris en 1761 et commence une longue carrière d'écrivain autodidacte, de près de trente-cinq ans. Le premier ouvrage qu'il publie en 1767, La Famille vertueuse, pour lequel il abandonne son métier de typographe, semble reprendre les mêmes thèmes des contes moraux de Marmontel, pour qui la vertu et les valeurs familiales sont la base d'une vie morale. Les débuts littéraires de Rétif sont caractérisés par une volonté de se conformer au goût de l'époque : admirateur de Samuel Richardson, il reprend la forme épistolaire de

⁴¹⁰Nous choisissons l'orthographe modernisée pour le nom de l'auteur. Il sera fait soit mention de son nom complet soit simplement de Rétif.

⁴¹¹« Conter, mais ne pas blesser », in Rétif de La Bretonne, et Pierre Testud. *Le Palais-royal*. Houilles: Manucius, 2009. Print. p. 226. Toutes les références au texte du Palais-royal sont tirées de ce même ouvrage, pour lequel nous utiliserons l'abréviation suivante : *PR*, p. *x* pour les futures citations.

⁴¹²Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. Print. p. 483.

⁴¹³Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme. *Les contemporaines, ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent : les contemporaines mêlées / Restif de La Bretonne ; édition précédée de la vie de Restif, d'une étude sur Restif écrivain, son œuvre et sa portée, d'une bibliographie raisonnée de ses ouvrages, et de notes, par J. Assezat*. (Paris), 1884. p. 324.

⁴¹⁴*Ibid.*

Pamela (1742) ou de Clarissa (1751) mais aussi il adopte son « attention nouvelle portée aux détails de la vie quotidienne⁴¹⁵ ». Pour Rétif, cette observation et inscription de la routine de « héros populaires comme Pamela⁴¹⁶ » vont servir de « base⁴¹⁷ » à son écriture. En admettant qu'il n'a pas de pouvoir inventif ou créateur, l'auteur prend des faits de la vie de tous les jours comme source d'inspiration et se sert jusqu'à la parution de son Paysan pervers (1775) des œuvres de ses contemporains à succès pour l'édification de ses propres écrits. Lorsqu'il se remémore la création de Lucile, ou le Progrès de la vertu (1768), voici ce qu'il avoue :

J'avais prétendu écrire cet ouvrage dans la manière de l'*Ingénu* ; mais il faut être soi-même, et non un autre, cet autre valût-il mille fois mieux que nous. C'est ainsi que, dans la *Famille vertueuse*, j'avais voulu imiter Mme Riccoboni. Je n'ai imité personne dans mes ouvrages suivants. Mais je n'ai commencé à suivre librement ma propre manière que dans le *Paysan pervers*⁴¹⁸.

L'aveu de l'imitation de ses pairs est intéressant à analyser pour deux raisons : la première, c'est qu'il existe plusieurs visages ou « périodes » de l'écriture rétivienne, avant que l'auteur ne trouve sa véritable originalité, sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin. La deuxième, c'est que dès les années 1760, Rétif a compris que c'est par le biais de l'écriture, de la littérature, qu'il pourra s'intégrer dans le milieu des salons parisiens ainsi

⁴¹⁵Le Borgne, Françoise. *Rétif de La Bretonne et La Crise Des Genres Littéraires* (1767-1797). Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011. Print. p. 335.

⁴¹⁶*Ibid.*

⁴¹⁷Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 : « [...] voulant tout inventer, je me trouvais souvent sans base, et surtout sans verve ; rien ne m'excitait, rien ne m'émouvait. [...] D'abord, j'eus l'histoire d'Henriette, arrivée dans la maison de la belle pâtissière, où j'avais demeuré ; ce trait m'avait été raconté par Bonne Sellier. Ainsi, j'eus ma base ». p. 162.

⁴¹⁸ *Ibid.* pps.185-86.

qu'aspire à une promotion sociale⁴¹⁹. Si l'on regarde de près, on s'aperçoit que Rétif a choisi de copier les écrivains les plus polémiques ou célèbres du moment : Voltaire et son Ingénu (1767), Mme Riccoboni, puis on a vu que Marmontel joue un rôle essentiel pour le modèle de transmission de valeurs morales, et surtout Rousseau, dont les Confessions (1765) mais aussi les talents de réformateur (les deux Discours notamment) influencent profondément l'écriture de Rétif. Mais rapidement, Rétif essuie les quolibets des critiques, Grimm notamment, lorsque La Femme vertueuse est publiée, taxe ses « quatre parties à vous faire mourir d'ennui⁴²⁰ ». Les quelques romans qui suivent cette première publication continuent à défrayer la chronique péjorative, ce qui non seulement désappointe Rétif mais le singularise très rapidement aux yeux de ses contemporains. Sa marginalisation à la fois littéraire et sociale contribue à son amertume envers un système élitiste fermé sur lui-même, qu'il critique avec véhémence dans Le Ménage parisien (1773). En effet, la république des lettres est attaquée de front lorsque Rétif définit la hiérarchie des catégories d'écrivains en quatre classes : celle des Esprités (les Encyclopédistes), celle des membres de l'Académie française ou écrivains à succès dans les salons ou journalistes, et enfin celle des écrivains qui représentent le bas de l'échelle littéraire, qu'il surnomme l'académie Quiperdgagne à laquelle il se fait adhérer, par dépit. En ayant tenté, certainement de manière très naïve, de vouloir entrer dans la cour des Grands, Rétif s'est retrouvé confronté à la dure réalité du monde littéraire : le mépris et le cloisonnement des réseaux en constituent ses fondements.

⁴¹⁹*Ibid.* vol.1, « devenir écrivain est pour lui, né paysan, puis humble compagnon imprimeur, une promotion sociale éblouissante ». p. xii.

⁴²⁰Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Maurice Tourneux, Paris, 1879, cité par James Rives Childs, *Restif de la Bretonne, témoignages et jugements, bibliographie*, Librairie Briffaut, 1949, p. 15.

C'est donc après la publication du Paysan pervers (1775) que Rétif va se faire connaître sur la scène littéraire maintenant qu'il suit « sa propre manière ». Grâce à l'historique des ouvrages de Rétif qu'il commente et explique, dans une section de Monsieur Nicolas, appelée « Mes Ouvrages », il rappelle que dans ce roman, il s'agit de « faire des lettres rustiques, par lesquelles un paysan raconterait tout ce qui lui arrive à la ville⁴²¹ ». Le repli sur une identité populaire consomme la rupture avec les institutions littéraires et cette répudiation des normes esthétiques revendiquées par l'Académie française lui permettent de marquer de son empreinte la définition contemporaine du « génie ». Insistant non plus tant sur l'imitation de la belle nature, comme le proclamait la poétique des Anciens, mais bien plus sur le pouvoir de l'imagination, ce que l'article de l'Encyclopédie de Saint-Lambert suggère : « [...] dans l'homme de génie, l'imagination va plus loin ; il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propres à faire naître le sentiment⁴²² », Rétif se confère en quelque sorte une totale légitimité auctoriale, basée à présent sur sa simple identification à la notion de génie, non plus sur une reconnaissance des institutions du champ littéraire. D'ailleurs, l'accueil que lui réserve la critique est plutôt favorable et l'encourage à persévérer dans la voie qu'il s'est frayé. Cependant cette critique est assez équivoque : on loue son originalité, comme la variété des tableaux, la vérité des

⁴²¹Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. p. 912.

⁴²²Diderot et D'Alembert. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1757, VII, 582. Pour une étude plus détaillée sur la notion de génie, voir la sous-partie 1.2.2 : « génie et excentricité » dans le premier chapitre de Le Borgne, Françoise. *Rétif de La Bretonne et La Crise Des Genres Littéraires (1767-1797)*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011. Print. pps 74-88.

caractères⁴²³, ou on conspue son extravagance⁴²⁴. La marque littéraire est faite, « Rétif se fait une spécialité de la confession scabreuse et du reportage crapuleux, revendiquant davantage une originalité personnelle et générique qui devient en quelque sorte sa marque de fabrique⁴²⁵ ». En effet, Rétif, fort de ce premier succès va devenir une véritable machine de publications, donnant tous les ans au public de nouvelles histoires, se faisant tour à tour réformateur⁴²⁶, moraliste⁴²⁷, mémorialiste⁴²⁸, dramaturge⁴²⁹, romancier⁴³⁰, et surtout

⁴²³Voir Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Maurice Tourneux, Paris, 1879, cité par James Rives Childs, *Restif de la Bretonne, témoignages et jugements, bibliographie*, Librairie Briffaut, 1949, pps. 17-18.

⁴²⁴Voir La Harpe : « On voit que l'auteur a mis dans ce livre et ses mœurs et ses habitudes, qu'il vit en mauvaise compagnie, qu'il n'a vu la littérature et le monde que de loin ».

⁴²⁵Le Borgne, Françoise. *Rétif de La Bretonne et La Crise Des Genres Littéraires (1767-1797)*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011. Print. p. 347.

⁴²⁶Le Pornographe (1769) propose une réforme sur la prostitution, Le Mimographe (1770), une réforme sur le théâtre, et plus tard, en 1777, Le Gynographe qui se veut redonner sa place aux femmes dans la société, L'Andrographe (1782) qui entend une réforme des mœurs, et aussi Le Thesmographe (1789), qui vise à réformer les lois en Europe.

⁴²⁷Dans Les Françaises (1786), Rétif laisse la parole à un de ses compatriotes, Mr. Marivet-Courtenay, dans un article sur « Les Romains ». Bien entendu, ce cher compatriote qui n'est autre que l'un des nombreux pseudonymes de Rétif, ne tarit pas d'éloges lorsqu'il décrit ses contes et ses nouvelles : « Mais le moraliste le plus marqué, le plus utile, celui qui n'a en vue que le bonheur de ses semblables, c'est l'auteur des *Contemporaines*. Non seulement ses 346 *Nouvelles*, nombre qui surpasse tout ce que les autres ont produit ensemble, sont un système suivi de morale, mais tous ses autres ouvrages ont pour but l'utilité ». Tous les ouvrages de Rétif visent à une morale, que ce soit Le Paysan perversi, ou les dangers de la ville (1775), Les Parisiennes (1787), etc. Une liste de tous ses ouvrages seraient bien trop exhaustive, nous renvoyons notre lecteur à la première œuvre critique de référence parue sur Rétif : James Rives Childs, *Restif de la Bretonne, témoignages et jugements, bibliographie*, Librairie Briffaut, 1949, 367 p.

⁴²⁸Les Nouveaux Mémoires d'un homme de qualité (1774), La Vie de mon Père (1779), Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé (1794-1797) pour ne citer que les plus remarquables. Encore une fois, toute l'œuvre de Rétif peut se comprendre comme étant des mémoires.

⁴²⁹L'œuvre dramatique la plus importante est sans doute *Le Drame de la vie, contenant un homme tout entier, pièce en treize actes d'ombres et en dix pièces régulières* (1793, mis en vente vers 1797), 5 vol. in-12 (comprenant dix « pièces régulières » — *Madame Parangon ou le Pouvoir de la vertu, Zéphire ou l'Amante filiale, Rose et Eugénie ou le Gendre à l'épreuve, Élise ou l'Amante du mérite, Louise et Thérèse ou l'Amour et l'amitié, Virginie ou la Coquette, Sara ou le Dernier Amour, Agnès et Adélaïde ou le Dangereux Échange, Félicité ou le Dernier Amour, Filette reconnue* — et neuf « actes des Ombres »).

⁴³⁰Lucile ou le progrès de la vertu (1768), Le Pied de Fanchette, ou le soulier couleur de rose (1769), pour ne citer que les deux premiers.

conteur-nouvelliste⁴³¹. Bref, on l'aura compris, Rétif est non seulement un écrivain fécond, mais sa versatilité fait de lui un véritable polygraphe, ou mieux, un « graphomane⁴³² ». Sa constante transgression des genres, ou bien leur utilisation simultanée participe à ne pas vraiment savoir comment et où classer Rétif. Comme le souligne l'un des titres d'article de Pierre Hartmann, « le délitement et la recomposition » contribuent à « l'informe rétivien⁴³³ ».

L'originalité de Rétif, « sa propre manière » se traduit par des caractéristiques multiples auxquelles la critique actuelle, depuis les années 1970 principalement, n'a cessé d'approfondir et d'interpréter. D'abord il faut remarquer que le centre de l'écriture rétivienne est la ville de Paris. Malgré son hétérogénéité, la vaste majorité des quelques 250 volumes qui émanent de sa plume se déroulent dans la capitale, témoins en sont Les Nuits de Paris (1788) ou Le Palais-royal (1790) pour ne citer que les œuvres les plus évocatrices pour cette étude. Les recherches de Pierre Testud⁴³⁴, de Laurent Turcot⁴³⁵ et la

⁴³¹Les « contes bleus » du Demi-Poulet et des Quatre Belles et les quatre Bêtes, insérés dans Le Nouvel Abeilard ou lettres de deux amants qui ne se sont jamais vus (1778), Les Contemporaines (1780-85), Les Françaises (1786), Les Parisiennes (1787), et surtout pour nous Le Palais-royal (1790).

⁴³²Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, « introduction » : « Rétif n'est pas un polygraphe, mais un graphomane. Quelle que soit la diversité de son œuvre—romans, nouvelles, théâtre, traités--, elle demeure en chacune de ses pages l'expression d'une personnalité et d'un univers spécifique ». p. xi.

⁴³³Hartmann, Pierre. *La Forme Et Le Sens: Nouvelles Études Sur Le Roman Des Lumières*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2009. Print. Collection Travaux Du CELUS no. 14. pps. 249-262. « C'est qu'en esthétique comme en morale, Rétif pratique allègrement la confusion des genres. A l'empilement textuel qui signale nombre de ses œuvres s'ajoute une pratique réitérée de l'insertion disparate qui se remarque à son usage intempestif de la nouvelle, du conte, des anecdotes et des notes infrapaginales ». p. 253.

⁴³⁴Nous ne citerons ici que les publications individuelles sous forme de livres : Testud, Pierre. *Rétif de La Bretonne et La Création Littéraire*. Genève: Droz, 1977. Print. Pour une bibliographie exhaustive de tous les travaux critiques faits autour de l'œuvre rétivienne, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie compilée par Le Borgne, Françoise. *Rétif de La Bretonne et La Crise Des Genres Littéraires (1767-1797)*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011. Print. pps. 508-519.

⁴³⁵Turcot, Laurent. *Le Promeneur à Paris Au XVIIIe Siècle*. Gallimard, 2007. Print.

plus récente de Philippe Barr⁴³⁶ sont les plus pertinentes sur l'étude de la ville et sur la fascination exercée par la capitale qu'il arpente en général, la nuit. On doit beaucoup aux Etudes Rétiviennes⁴³⁷, qui depuis leur fondation en 1985, proposent chaque année des colloques, des documents inédits et des glossaires sur celui qui se fait appeler le « hibou » ou le « spectateur nocturne⁴³⁸ ». Se voulant le chantre de la vérité ou plutôt de sa vérité, puisqu'il déclare dès les premières pages de Monsieur Nicolas qu'il cherche à « s'historier », on tend à vouloir cataloguer Rétif dans le sillon des œuvres réalistes⁴³⁹. Cependant, comme le souligne judicieusement Philippe Barr, « la notion de vérité au XVIIIème siècle, comme le note Pierre Testud, 'se dilue dans celles de la vraisemblance, d'exemplarité, de naturel, toutes notions qui n'impliquent pas fidélité à une réalité précise'⁴⁴⁰ ». La « marque de fabrique » de Rétif est davantage une écriture personnelle, axée sur une volonté de se dévoiler et de rapporter les événements contemporains : « Maintenant voici mes motifs pour mettre sous vos yeux des événements journaliers, qui se passent dans l'intérieur des Familles, et qui par leur variété autant que par leur singularité, vous serviront à anatomiser le cœur humain⁴⁴¹ ». Il glane les histoires ou

⁴³⁶Barr, Philippe. *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne, une esthétique de la pauvreté*. Rodopi, 2012. Print.

⁴³⁷Les collaborateurs à ces études sont Nicole Masson, Pierre Testud, Branko Aleksić, Gisèle Berkman, Philippe Havard de La Montagne, Philippe Jalet, Claude Klein, Laurent Loty, Martine de Rougemont, Françoise Le Borgne, Philippe Barr, dont les noms vont revenir tout au long du chapitre, avec des spécifications sur leurs œuvres.

⁴³⁸Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, « Mes ouvrages », p. 990.

⁴³⁹Voir à ce sujet Marx, Jacques. « Le réalisme de Restif de la Bretonne » in *Etudes sur le XVIIIème siècle*, n°1, Bruxelles, 1974, pps. 29-38.

⁴⁴⁰Barr, Philippe. *Op. cit.* p. 12.

⁴⁴¹Restif de La Bretonne, 1734-1806. *Les Contemporaines de Restif de La Bretonne*. Paris: Éditions Les Yeux Ouverts, 1962. Print. Introduction, p. 5.

témoignages des classes populaires, notamment des femmes, des prostituées, des travailleuses, pour les retranscrire à son lecteur. Les Contemporaines, Les Françaises, ou les Parisiennes, attestent de cette démarche féminisante de l'écriture rétifienne, dont la portée est bien plus profonde que ce que le Marquis de Sade a pu en dire :

R... * inonde le public, il lui faut une presse au chevet de son lit ; heureusement que celle-là toute seule, gémira de ses terribles productions; un style bas et rampant, des aventures dégoûtantes, toujours puisées dans la plus mauvaise compagnie ; nul autre mérite enfin, que celui d'une prolixité... dont les seuls marchands de poivre le remercieront⁴⁴².

Certainement, éclairer l'écriture de Rétif par Sade est un affront aux deux auteurs. Ennemis jurés sur le papier comme dans la vie⁴⁴³, Sade reproche à son rival de ne raconter « que ce que tout le monde sait », et ne trouve pas l'intérêt à ce qu'il écrive, « ce n'est pas la peine de prendre la plume⁴⁴⁴ ». Les aventures dégoûtantes que Sade reproche à Rétif sont cependant à rapprocher du but esthétique qu'Addison appelait dans Le Spectateur ou le Socrate moderne, « l'horreur agréable », selon laquelle les descriptions

excitent dans l'esprit du lecteur, une espèce d'horreur agréable, et amusent son imagination par la singularité des personnes qu'on y voit représentées. Elles rappellent à notre mémoire les contes qu'on nous a faits dans notre enfance, et servent d'appui à ces terreurs secrètes auxquelles l'esprit de l'homme est naturellement sujet⁴⁴⁵.

⁴⁴²Sade, D.A.F. *Idée sur les romans*. E. Rouveyre, 1878. Print. p. 31.

⁴⁴³Pourtant, on recense nombre d'études qui entendent rapprocher les deux auteurs pour mieux les comparer, comme Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. Print. pps. 482-496, ou Blanchot, Maurice. *Sade et Restif de La Bretonne*. Editions Complexe, 1986. Print. ; ou encore Poster, Mark. *The Utopian Thought of Restif de La Bretonne*. New York: New York University Press, 1971. Print. notamment « Restif and Sade », pps. 47-50.

⁴⁴⁴Sade, D.A.F. *Idée sur les romans*. E. Rouveyre, 1878. Print. p. 38.

⁴⁴⁵Addison, Joseph. *Le Spectateur ou le Socrate moderne*, 1711, t.4, p. 302.

La mise en scène de « la mauvaise compagnie » permet à Rétif non seulement de développer une esthétique du conte, mais surtout de proposer une « pratique hygiénique de la lecture⁴⁴⁶ » servant de tremplin à une prise de conscience sociale de la part de son lecteur. L'objectif de l'écrivain, comme Rétif le met en place, est d'inciter le lecteur, en voyant la répugnante condition des personnages qu'il fait évoluer, à éprouver de la compassion et de vouloir revigorer les mœurs. Le conteur rétifien se sent donc investi d'une mission, à la fois sociale et politique, qu'il récapitule à la clause des Contemporaines :

J'avais été prophète autant qu'historien. Cent fois la même chose est arrivée dans les Nouvelles que vous achevez de lire. Ô mon lecteur ! Donnez-moi votre confiance. Mes vues sont pures et je ne vous transporte jamais au pays des chimères : je vous promène dans nos villes, quelques fois dans nos villages ; vous êtes toujours avec des hommes qui pensent et qui agissent comme ceux avec qui vous vivez. Jeunes filles qui ne connaissez pas encore le monde, lisez-moi sans crainte. *Les Contemporaines*, comme les lois, ont deux parties : par l'une j'encourage la vertu que je peins aimable ; par l'autre, je donne horreur du vice que je représente hideux [...] ⁴⁴⁷.

La mission prophétique dont Rétif se réclame⁴⁴⁸ est en fait une mission moralisatrice, notamment pour les femmes, ce que l'on va développer dans ce chapitre par l'analyse plus spécifique de la troisième partie du Palais-royal, « les Converseuses ». Il n'est plus question d'emmener le lecteur dans des contrées lointaines ou merveilleuses afin de faire passer un message critique moral, mais bien de le mettre sur les trottoirs de Paris. Non sans rappeler l'intention didactique de Fontenelle dans Les Entretiens sur la Pluralité des Mondes, on voit aussi se dégager une reprise de l'esthétique crébillonienne du clair-

⁴⁴⁶Barr, Philippe. *Op. cit.* p. 138.

⁴⁴⁷Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme. *Les Contemporaines, ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent : les contemporaines mêlées / Restif de La Bretonne ; édition précédée de la vie de Restif, d'une étude sur Restif écrivain, son oeuvre et sa portée, d'une bibliographie raisonnée de ses ouvrages, et de notes*, par J. Assezat (Paris), 1884. p. 324.

⁴⁴⁸Chadourne, Marc. *Restif de La Bretonne Ou Le Siècle Prophétique*. Hachette, 1958. Print.

obscur : par le biais du conte, Rétif entend éclairer la noblesse sur la noirceur dégoûtante que représente à leurs yeux la partie basse du peuple.

Les origines populaires de l'auteur, qui pousse Firmin Boissin mais aussi Grimm à surnommer Rétif le « Rousseau du ruisseau », semblent expliquer en partie les raisons pour lesquelles il se préoccupe essentiellement des basses couches de la société, mais la comparaison avec Rousseau est plus profonde. Françoise Le Borgne rappelle que « [l']autobiographie étant l'expression la plus radicale de cette soif de reconnaissance personnelle sur laquelle se fonde le rejet des institutions les plus prestigieuses du champ littéraire, c'est là que la hantise—tout à la fois rejet et obsession—du modèle rousseauiste se fait la plus forte⁴⁴⁹ ». Maître de l'autobiographie dont les Confessions fondent l'édifice, Rousseau se situe lui aussi en marge du clan philosophique. Le citoyen de Genève comme le Hibou vont s'écrire : pour le premier il s'agit encore d'un homme célèbre, pour le second, il ne s'agit plus que d'un homme du commun. On voit cependant des similarités et des disparités qui intéressent à la fois les critiques de Rétif⁴⁵⁰ autant que celles de Rousseau⁴⁵¹. La dimension essentiellement autobiographique de l'œuvre rétivienne invite non seulement à s'intéresser au singulier destin de « Monsieur Nicolas », mais aussi à son constant besoin de se mettre en scène. « Je suis un livre vivant » déclare-t-il dans Monsieur Nicolas, ayant

⁴⁴⁹ Le Borgne, Françoise. *Op. Cit.* p. 379.

⁴⁵⁰ Voir Hartmann, Pierre. *Le Contrat Et La Séduction: Essai Sur La Subjectivité Amoureuse Dans Le Roman Des Lumières*. Paris: Champion, 1998. Print. Les Dix-huitième Siècles 14, et du même auteur Hartmann, Pierre. *Rétif de La Bretonne Le Paysan de Paris : Entre Individu et Communauté*. Les Editions Desjonquères. 2010. Print.

⁴⁵¹ Voir le livre Porter, Charles. *Restif's Novels; or, An Autobiography in Search of an Author*. Yale University Press, 1967. Print.

la conviction profonde « d'avoir mis toute sa vie sans son œuvre⁴⁵² ». Cependant, ce « je », devient davantage « un moyen pour le *moi* de se connaître et de se choyer⁴⁵³ ». Par le truchement de la littérature, Rétif se remémore et reconstruit de manière subjective les souvenirs de sa vie.

Les transformations sociales, lentes, progressives, mais profondes, qui s'opèrent au 18^{ème} siècle tendent à affaiblir les structures traditionnelles (classes sociales, famille, paroisse...) et par-là même à valoriser la notion de destin individuel. La vie d'un individu a plus de chance que jamais d'être une aventure, et donc la matière possible d'un récit intéressant⁴⁵⁴.

Ainsi, la « matière possible d'un récit intéressant » devient celle d'une expérience personnelle et individuelle. Plus que La Vie de [s]on Père (1779), qui donne au lecteur les clés du « cœur humain dévoilé » de Nicolas, Rétif montre au lecteur la vie DU père, enfantant œuvre après œuvre une littérature certes « populaire⁴⁵⁵ », qui transmet, dans l'économie narrative du conte, de nouvelles responsabilités incombant à « l'indigent philosophe », devenu la figure de l'artisan, de l'artiste : régénérer la société et appeler la compassion du noble pour le peuple. En effet, dans le « bazar littéraire⁴⁵⁶ » que constitue l'œuvre hétéroclite de Rétif, c'est bien la nouvelle ou conte, qui sert de médium privilégié, d'intermédiaire entre les classes.

* * *

⁴⁵²Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, « introduction », p. xix.

⁴⁵³Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. Print. p. 489.

⁴⁵⁴Testud, Pierre. *Rétif de La Bretonne et La Création Littéraire*. Genève: Droz, 1977. Print. p. 43.

⁴⁵⁵Voir à ce sujet Testud, Pierre. « Culture populaire et création littéraire : le cas de Rétif de la Bretonne » in *Dix-huitième siècle*, n°18, 1986. Paris : PUF. pps. 85-97.

⁴⁵⁶Barr, Philippe. *Op. Cit.* p. 16.

« Aux yeux de ses contemporains, Rétif fut essentiellement un inlassable pourvoyeur d'histoires⁴⁵⁷ ». Rétif, se réclamant en décalage avec la tradition des Esprités ou de tout ce qui ne compose pas l'Académie du Quiperdgage, rejoint là une tendance commune dans la deuxième moitié du siècle des Lumières : conter. On sait que la forme du conte est privilégiée comme véhicule de connaissance (Crébillon fils) ou bien de peinture des mœurs (Marmontel), mais pour Rétif, elle possède également l'avantage de renouer avec ses origines rurales, « où l'accès aux récits passe par l'écoute⁴⁵⁸ ». En effet, le conte rétifien permet déjà de réconcilier deux traditions : orale et écrite/ populaire et mondaine. Il se souvient des soirées de Sacy, pendant lesquelles son père faisait la lecture et où le livre dont il tirait ses histoires servait de moyen de communication entre eux autant que d'apprentissage. Peut-être se rapproche-t-il davantage de la définition de Diderot qu'il donne au début de « Ceci n'est pas un conte » : « Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que ce conte dure, il est rare que le conte ne soit pas interrompu par son auditeur⁴⁵⁹ ». Rétif peut aussi, grâce à ce format, embrasser la toute-puissance du conteur, qui maintient en haleine son auditoire, et qui fait figure d'autorité ou perpétue la figure du père. Le conte se prête également de manière plus commode aux récits du spectateur/observateur qui relèvent les « faits » au détour de ses promenades. Ceux-ci

⁴⁵⁷Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. « Introduction », p. xv.

⁴⁵⁸*Ibid.* p. xvi.

⁴⁵⁹Cité in Testud, Pierre. « Jeux, contes et chansons : la culture populaire dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne », in *Etudes Rétiviennes*, n°40, Paris, 2008. pps. 51-75. « C'est ce rapport vivant (interruption ou commentaire final, ou réactions muettes mais visibles) que Rétif ménage dans ses récits. Il reproduit le plus souvent [...] la situation de son enfance [...] ». p. 74.

deviennent un moyen de juxtaposer autant d'histoires possibles, ou « canevas⁴⁶⁰ » qui n'ont pas besoin de correspondre entre elles. La « fragmentation⁴⁶¹ » de ces histoires en fait aussi une véritable collection, qui vise, notamment pour les Contemporaines, à offrir « l'histoire et les mœurs de toutes les classes de la société⁴⁶² ». Les tableaux et l'inspiration morale ne sont pas un thème nouveau. De Crébillon fils à Marmontel, nous avons déjà remarqué les spécificités attachées à chacun des conteurs, mais il est intéressant de comprendre la démarche de Rétif en donnant un bref commentaire sur l'appréciation du Hibou sur ses prédécesseurs. Rétif a lu Crébillon fils⁴⁶³ de la même façon qu'il connaissait parfaitement les Contes moraux et le succès qu'en a eu Marmontel. Cependant, pour le premier, « ce romancier si éloigné du ruisseau ne passionne pas Rétif, qui voit en lui un auteur élégant et libertin dont les héroïnes sont aux antipodes de l'ingénuité 'vertueuse et touchante' [...]»⁴⁶⁴ ». Pour Marmontel, il ne cautionne pas l'édulcoration de la nature et « les fadaïses⁴⁶⁵ » du conte moral. « Rétif lui-même ne s'est pas caché d'avoir utilisé abondamment l'actualité de son temps : il a toujours prétendu faire œuvre de vérité et fuir le romanesque et l'artifice des *Contes moraux* de Marmontel, dont il admire pourtant

⁴⁶⁰Le mot canevas revient souvent sous la plume de Rétif, qui appelle son lecteur, dans les *Contemporaines*, à lui envoyer des histoires, ou canevas. L'étude de Coward, David. « Aux sources du conte rétifien : les canevas » in *Etudes Rétiviennes*, n°21, Paris 1994. pps. 31-46.

⁴⁶¹Voir le brillant article de Guillot, Isabelle. « *Les Contemporaines* de Rétif de la Bretonne, de la fragmentation à la série narrative » in *Etudes Rétiviennes*, n°29, Paris 1998. pps. 45-57.

⁴⁶²*Les Contemporaines*, feuillets non paginés à la fin des volumes 11, 22 et 42.

⁴⁶³L'article de Sgard, Jean. « Rétif et Mr Crébillon fils » in *Etudes Rétiviennes*, n°34, Paris, 2002. pps. 127-138 est particulièrement révélateur des relations entretenues entre les deux écrivains.

⁴⁶⁴*Ibid.* p.133.

⁴⁶⁵Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. p. 255.

l'élégance et le naturel⁴⁶⁶ ». Si donc Rétif admire et respecte ses prédécesseurs, il ne partage pas la même vision de la littérature et encore moins la façon d'écrire des contes. Rappelons aussi que l'auteur écrit à l'aube, pendant et après la Révolution, période de transition dans la société française, qui met fin aux privilèges des aristocrates et sanctionne le crépuscule de l'Ancien Régime. Dans cette ère tumultueuse, le conteur se fait un point d'honneur d'épouser l'actualité.

* * *

Pour ce faire, rien de tel que les « revies » de la gent féminine. Parmi les contes de Rétif, nous avons choisi d'analyser Le Palais-royal (1790) qui offre une multitude d'histoires, d'anecdotes, de contes, portant sur une vingtaine de filles de joie à la veille de la Révolution. En effet, la date d'élaboration de l'œuvre atteste de l'appartenance à ce moment charnière de l'histoire française⁴⁶⁷. Dans la première partie, Rétif envisage de donner l'histoire et les origines de trente-deux filles de joie, « les Filles de l'allée des Soupirs ». Rétif remplit le contrat dans lequel le lecteur n'est en aucun cas transporté « au pays des chimères » et dans lequel le promeneur parisien brosse véritablement « une galerie de tableaux gaiement tristes⁴⁶⁸ » de la vie de ces femmes, devenues objets de son étude morale. Dans la deuxième partie, moins bien organisée mais dont l'histoire des « Sunamites

⁴⁶⁶Bourguet, Pierre. « Nouvelles et faits divers dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne », in *Etudes Rétiviennes*, n°21, Paris, 1994. pps. 7-27. p. 10.

⁴⁶⁷PR, p. 9 : « Le journal de Rétif permet de suivre avec précision les étapes de la rédaction et de l'impression du *Palais-royal*. On y trouve la date du 26 septembre 1789 : 'Conçu le dessein de l'hist. des Filles du Palais royal' ».

⁴⁶⁸*Ibid.* p. 36. « Avis ».

et Ex-sunamites⁴⁶⁹» comprend cette fois quarante-huit filles, déplace le lecteur de l'allée des Soupîrs au Cirque du Palais-royal. La troisième partie s'ouvre sur les « Ex-sunamites converseuses » dans laquelle il s'agit de dix-neuf filles retournées sur le droit chemin qui sont sous la tutelle de Mme Janus. Cette maîtresse, qui gère les transactions entre les filles et leurs clients, prend à la fois le rôle de tenancière de petite maison mais aussi celui de « 'maman' hors du commun, intelligente et bienveillante⁴⁷⁰ », ayant éduqué ses « élèves » à faire des contes et tenir des conversations avec des hommes ou parfois des femmes riches pour sortir de leur misérable condition. C'est cette dernière partie qui nous intéresse particulièrement. Jusqu'à présent, il n'existe pas d'étude à proprement parler effectuée sur cette œuvre de Rétif, même si la nouvelle édition critique de Pierre Testud (2009) fournit d'amples informations sur son élaboration et sa structure.

L'intérêt d'étudier le Palais-royal dans cette thèse est multiple : d'abord, nous allons montrer l'importance du Palais-royal à Paris à cette époque, pour comprendre à la fois comment s'inscrivent le travail du conteur et les faits qu'il souhaite rapporter. Nous verrons que le travail de Rétif invite à comprendre le conte comme une nouvelle économie narrative, au sens propre (transaction financière) autant qu'au sens figuré (le format concis du conte). Dans ce contexte, nous montrerons en quoi la rencontre amoureuse est tronquée au profit d'un échange encadré et monnayé par « la fée du pavé », Mme Janus. La multiplication des histoires ou de ces transactions, va nous amener à analyser le schéma narratif des « Converseuses » comme une reprise des Mille et une Nuits et de l'inversion

⁴⁶⁹Dans l'Ancien Testament, la Sunamite Avishag, est la citoyenne de Sunem qui fait son apparition dans les deux « Livres Historiques » des « Rois ». C'était une femme généreuse et hospitalière donnée au roi David qui trouvait de l'espoir dans les situations les plus dramatiques.

⁴⁷⁰PR, p. 18.

du schéma narratif élaboré dans Les Nuits de Paris (1788). Enfin, nous verrons que le merveilleux, qui subsistait dans les contes de Marmontel ou dans l'exotisme latent de Crébillon fils, est ici réduit à une possible métamorphose sociale.

* * *

1) le Palais-royal : entre travail et spectacle.

« On sait que le nouveau Palais-royal est devenu le rendez-vous universel des motions, des affaires, des plaisirs, de la volupté, de la débauche, du jeu, de l'agiotage, de la vente d'argent, d'assignats, de mandats et par conséquent le temple ou le *prostibulum* de l'observation », nous dit Rétif dans Monsieur Nicolas⁴⁷¹. En effet, ce « célèbre bazar⁴⁷² » attire la foule noble ou populaire, ainsi que philosophes et étrangers⁴⁷³, qui peuvent saisir sur cette place la quintessence de la vie parisienne au détour de leurs promenades⁴⁷⁴. À cet effet, deux auteurs contemporains de Rétif ont tenté de capturer cette effervescence : Denis Diderot dans son Neveu de Rameau⁴⁷⁵ évoque comment ce lieu provoque la contemplation, c'est « une esthétique de la promenade qui définit le regard du philosophe sur ses semblables. Le rapport qu'entretient celui-ci avec l'espace n'est cependant pas décrit pour

⁴⁷¹Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. p. 429.

⁴⁷²*Ibid.*

⁴⁷³Voir à ce sujet Roche, Daniel. « Images de la ville, Lumière de Paris, l'Almanach parisien en faveur des étrangers », in *Almanach parisien en faveur des étrangers*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2001, p. 22.

⁴⁷⁴Turcot, Laurent. *Le Promeneur à Paris Au XVIIIe Siècle*. Gallimard, 2007. Print. « Les promenades publiques parisiennes principales sont donc le jardin des Tuileries, celui du Luxembourg, du Palais-Royal, le Cours-la-Reine, les boulevards et le Jardin Royal, leurs traits caractéristiques étant la capacité d'accueil, d'ouverture du lieu public parisien, la fréquentation du beau monde et la disposition physique (présence d'arbres, d'allées, de contre-allées, etc.) ». p. 303.

⁴⁷⁵Bien que la publication fût posthume, la version achevée date de 1762.

lui-même, seules importent les réflexions et les pensées⁴⁷⁶ ». En effet, dès l'incipit de son œuvre, Diderot fait dire à son narrateur :

qu'il fasse beau ou mauvais temps, peu m'importe ; mes habitudes sont invariables, et me conduisent tous les soirs à cinq heures précises au Palais-Royal. S'il fait beau temps, j'entre dans le jardin, je me promène, je m'assieds [...]. Je m'entretiens avec moi-même de politique ou d'amour, de littérature ou de philosophie. [...] S'il fait froid ou s'il pleut, alors je me réfugie au café de la Régence [...]. Paris est le lieu du monde, et le café de la Régence le lieu de Paris où l'on joue ce jeu dans la plus grande perfection⁴⁷⁷.

Le Palais-royal est pour Diderot l'occasion de s'esseuler afin de philosopher. Les images qui se présentent sous ses yeux lui permettent de développer ses propres pensées au gré du monde qui circule. Comme le narrateur le suggère, ses idées sont son plaisir et se substituent aux prostituées du Palais-Royal, devenant ses « catins⁴⁷⁸ » à lui. Vingt ans plus tard, Louis Sébastien Mercier, dans son Tableau de Paris (1780-1789) entreprend de montrer la vérité des mœurs et des pratiques sociales de la capitale. A plusieurs reprises⁴⁷⁹ dans les dix volumes que constituent ce vaste tableau, l'observateur s'arrête au Palais-Royal, qui ressemble davantage à une place fermée, ce que Mercier regrette : « quel dommage que l'enceinte n'ait point permis un plus vaste développement, une forme oblongue au lieu de ce carré, qui tient trop de la construction d'un cloître ! Avec quelle rapidité magique nous l'avons vu s'élever⁴⁸⁰ » ! En plus de ces indications architecturales,

⁴⁷⁶*Ibid.* p. 369.

⁴⁷⁷Diderot, Denis. *Le Neveu de Rameau dialogue. – Ouvrage posthume et inédit par Diderot.* Paris, Delaunay, 1821 (1762). Print. pps. 1-3.

⁴⁷⁸*Ibid.* p. 3.

⁴⁷⁹On note les occurrences suivantes : Mercier, Louis-Sébastien. ch. 162 : « Palais-Royal » in *Tableau de Paris*. Société typographique, Tome II, 1782. Print. ; tome VI : ch. 487 : « Jardin du Palais-Royal » ; tome X : ch. 819 : « Palais –Royal.», ch. 820 : « Suite du Palais-Royal », ch. 821 : « Suite du Palais-Royal ».

⁴⁸⁰*Ibid.* ch. 819 : « Palais -Royal. », in *Tableau de Paris*. Tome X, 1788. Print. p. 221.

Mercier ne tarit pas d'éloges à l'égard de ce point central, puisqu'« on l'appelle *la capitale de Paris*⁴⁸¹». Cet endroit, où « tout s'y trouve⁴⁸² », est « un point de réunion pour trouver dans le moment tout ce que votre situation exige dans tous les genres ; il dessèche aussi les autres quartiers de la ville, qui déjà figurent comme des provinces tristes et inhabitées⁴⁸³ ». Lieu de prédilection pour le philosophe, d'érudition et de toutes sortes de plaisirs, c'est aussi « une jolie boîte de Pandore ; elle est ciselée, travaillée [...]»⁴⁸⁴ ». En effet, et c'est là ce qui fait converger les descriptions de Diderot, de Mercier et bien sûr de Rétif, le Palais-royal « est une petite ville luxueuse renfermée dans une grande ; c'est le temple de la volupté, d'où les vices brillants ont banni jusqu'au fantôme de la pudeur⁴⁸⁵ ». Oui, cette place carrée est une boîte de Pandore remplie d'« agioteurs, faisant le pendant des jolies prostituées, [qui] vont trois fois par jour au Palais-Royal, et toutes ces bouches n'y parlent que d'argent et de prostitution politique⁴⁸⁶ ». Cette dernière phrase est importante : chacun des trois auteurs notent la corrélation symptomatique de la prostitution et de l'argent au Palais-royal, qui constitue les bases de l'observation ou du spectacle qu'ils retranscrivent. Diderot fait même de ce spectacle une sorte de rituel, puisqu'il s'y retrouve chaque soir à la même heure. Mercier comprend en quoi ce lieu est la capitale de Paris, c'est « une fête piquante⁴⁸⁷ » où les femmes et les hommes y exercent des transactions financières ou

⁴⁸¹*Ibid.* Les italiques sont dans le texte.

⁴⁸²*Ibid.*

⁴⁸³*Ibid.* ch. 820 : « Suite du Palais-Royal », p. 232.

⁴⁸⁴*Ibid.* p. 230.

⁴⁸⁵*Ibid.* ch. 819 : « Palais -Royal. », in *Tableau de Paris*. Tome X, 1788. Print. p. 221.

⁴⁸⁶*Ibid.* ch. 820 : « Suite du Palais -Royal. », in *Tableau de Paris*. Tome X, 1788. Print. p. 230.

⁴⁸⁷*Ibid.* ch. 821 : « Suite du Palais -Royal. », in *Tableau de Paris*. Tome X, 1788. Print. p. 244.

impudiques. C'est un vaste « cirque » que décrit minutieusement Rétif, mêlant les agioteurs et les prostituées, dont le seul point commun est l'argent. Tous travaillent autour du Palais-royal : dans les banques ou sur les bancs, il est toujours question de vendre ou d'acheter une commodité. Ce lieu est emblématique d'un changement important dans le tissu urbain parisien. C'est le haut lieu de la montée du capitalisme et de la pensée bourgeoise. Le Palais-royal devient hautement symbolique en 1789 : c'est là que vont se rassembler les révolutionnaires, les discours politiques s'y croisent. C'est en quelque sorte le nouveau cerveau de la Capitale puisque les intellectuels et les gens à la mode s'y retrouvent. Il y a ici un déplacement important de la parole jadis confinée dans les salons de la haute société et qui prend d'assaut les cafés, la rue. C'est aussi un endroit où comme Diderot le fait on va flâner (déjà avant Baudelaire) et où l'on contemple à la fois la marchandise que l'on retrouve dans les vitrines et les femmes qui s'offrent aux regards des chalands. Tout l'univers de la modernité y est annoncé, bien avant la Révolution industrielle⁴⁸⁸.

L'agioteur spéculé en bourse, la prostituée vend son corps et le spectateur vend ses histoires. Lorsque Rétif déclare que le Palais-royal est « le *prostibulum*⁴⁸⁹ de l'observation », il faut le comprendre de manière amphigourique : la prostitution est double puisqu'elle est à la fois celle du corps de la femme et celle du conteur, qui vend ses histoires pour vivre. L'avilissement de sa plume devient un genre de prostitution en lui-même, les

⁴⁸⁸Voir Benjamin, Walter, Marcus Paul Bullock, and Michael William Jennings. *Selected Writings*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1996. Print. "Paris, the capital of the 19th century": "The crowd is the veil through which the familiar city beckons to the flâneur as phantasmagoria—now a landscape, now a room. Both become elements of the department store, which makes use of flânerie itself to sell goods. The department store is the last promenade for the flâneur. In the flâneur, the intelligentsia sets foot in the marketplace—ostensibly to look around, but in truth to find a buyer. In this intermediate stage, in which it still has patrons but is already beginning to familiarize itself with the market, it appears as the *bohème*". p. 40.

⁴⁸⁹« Lieu de prostitution ».

observations de ces comportements débauchés lui assurent un moyen de subsistance : l'argent. On voit alors dans les contes de Rétif se dresser une nouvelle portée de l'écriture, constituant pleinement une économie narrative. Depuis quelques temps, la littérature est de moins en moins soumise au mécénat. Le 3 juillet 1777, lors d'un souper auquel il convie une trentaine d'auteurs, Beaumarchais propose la fondation de la première société des auteurs dramatiques. La lutte qu'il décide d'engager aboutit à la reconnaissance légale du droit d'auteur par l'Assemblée Constituante le 13 janvier 1791 (loi ratifiée le 19 janvier 1791 par Louis XVI). C'est la première loi édictée dans le monde pour protéger les auteurs et leurs droits : elle énonce déjà que « la plus sacrée, la plus inattaquable et la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée de l'écrivain⁴⁹⁰ ». Rétif, en tant qu'écrivain autodidacte qui vit de sa plume s'intègre à ce nouvel univers où l'art s'inscrit tranquillement et graduellement au sein d'une économie.

Entendons-nous mieux : le conteur par l'intermédiaire des histoires courtes, des conversations, qu'il va développer dans le Palais-royal, propose bien une économie narrative (une courte narration). Aussi essaie-t-il de dévoiler, en plaçant la littérature dans un tel espace commercial, les nouvelles conditions de production d'une littérature qui a déjà cessé d'appartenir à l'ancien univers des Belles-Lettres. Dans le même temps, ce sont les prostituées ou « converseuses », qui par l'échange d'une somme d'argent, vont raconter leurs histoires. Ces mêmes histoires, que le conteur met en place, vont lui rapporter une coquette indemnisation par leur publication. La narration a donc un but lucratif et

⁴⁹⁰Vingt-deux auteurs forment, à l'initiative de Beaumarchais, le premier « Bureau de législation dramatique » et posent les bases de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD). Celle-ci naîtra le 7 mars 1829 du regroupement des deux bureaux créés en 1791 et 1798.

économique pour tout le monde : on parlera donc d'une économie narrative au même titre que d'une narration économique.

* * *

2) Rétif conteur, conter ou compter les femmes.

Dans les contes du Palais-royal, Rétif va plus loin que Mercier et Diderot, simples observateurs « verticaux⁴⁹¹ » des tableaux de Paris. Dans « l'Avis », le Hibou possède un projet beaucoup plus didactique : « Nous allons tracer tantôt les aventures originales d'infortunées, dévouées aux plaisirs comme au mépris public, tantôt celles moins révoltantes de ces jeunes créatures qu'on emploie soit à la restauration, soit à l'amusement de riches vieillards⁴⁹² ». La description de ces filles de joie va permettre à Rétif d'exposer leurs mœurs et leurs vies, ainsi que de leur proposer un chemin rédempteur qui passe par la conversation, par le conte. La structure même du Palais-royal révèle ce cheminement vers la « restauration » des prostituées, visant à décrire « la manière dont les filles [sont] sorties de leur état public⁴⁹³ ». Des « Filles de l'allée des Soupirs », on passe aux « Sunamites et ex-sunamites » et enfin aux « Ex-sunamites converseuses ». La gradation aboutit sur un état épuré des rapports entre les hommes et les femmes du Palais-royal, « celui où il n'y a plus d'autre rapport entre une femme et un homme que celui qui unit une conteuse et un auditeur⁴⁹⁴ ». Le projet de Rétif se veut à la fois hygiénique, puisqu'il

⁴⁹¹Barr, Philippe. *Op. cit.* p. 29. Pour une étude comparative de Rétif et Mercier sur la représentation de Paris, voir les pages du chapitre 1 que l'auteur lui consacre, notamment les points 3 et 4, respectivement « le Tableau de Paris : Rétif contre Mercier » et « le point de vue et ses implications narratives : poétique de l'horizontalité » pps. 28-33.

⁴⁹²*PR*, p. 36.

⁴⁹³*Ibid.* p. 178.

⁴⁹⁴*Ibid.* pps. 24-25.

métamorphose la prostitution du corps en une prostitution de l'esprit, et salvateur car la narration devient la cure par excellence pour guérir les maux, frustrations de la vie misérable de ces femmes.

Le conte rétivilien s'inscrit alors dans la lignée de ses prédécesseurs, pour qui le conte était essentiellement destiné à un public féminin qu'il fallait éclairer. Nous avons vu qu'à la fin du Grand Siècle, le conte de fées avait pour vocation d'encourager les jeunes filles à suivre un chemin vertueux pour trouver un amant idéal, conforme aux parangons aristocratiques. L'étude de la rencontre amoureuse a révélé les valeurs morales et sociales auxquelles ces jeunes filles devaient se soumettre jusqu'à l'aube du 18^{ème} siècle. Avec Crébillon fils, nous avons remarqué que la femme occupe une place prépondérante dans l'analyse de l'entretien amoureux, offrant ainsi une nouvelle réflexion sur son rôle propédeutique. La femme, incarnée par Tout-ou-Rien, devient l'instrument essentiel à la connaissance amoureuse de Schézaddin. Pour Marmontel, le conte moral avait pour objectif de corriger les images illusives de l'amour dont les romans étaient les émissaires. Bélise, Lucile ou Elise sont quelques exemples de ses héroïnes qui sortent grandies et « corrigées » à la fin des contes. Ainsi, quelle que soit l'époque ou la visée du conte, la femme est au cœur des réflexions littéraires et morales. Rétif n'échappe donc pas à la tradition, mais il modifie considérablement l'angle de départ : ce ne sont plus d'oisives aristocrates ou de naïves bourgeoises qui constituent l'objet d'étude, mais bel et bien des femmes dans leur plus dégradante condition, celle de prostituées. Pourtant, le conteur, plutôt que d'accentuer leur misère et leurs luttes, choisit de mettre en relief leur bonhomie, leur bonté. Ceci participe au projet de Rétif de faire surgir chez son lecteur cette « horreur agréable » que nous avons mentionnée plus tôt. En effet, Rétif réinsère dans le Palais-royal

tout un pan de la gent féminine, les prostituées, à l'intérieur d'un cercle duquel elles avaient jusqu'alors été exclues. Le besoin de « rendre [la femme] du peuple acceptable au public noble, tout en l'expurgeant de tout ce que son état pouvait avoir d'exécration⁴⁹⁵ », permet à l'auteur d'assurer la bienveillance de son auditeur qui découvre le bon fond des bas-fonds. Cette « stylisation de la figure du pauvre⁴⁹⁶ » est essentielle à la mission sociale revendiquée dans l'ouvrage.

Non seulement s'attache-t-il à décrire une couche de la société encore intouchée par les écrivains, mais il cherche à étudier le féminin dans ses moindres variations. Dans les quarante-deux volumes des Contemporaines (1780-85), l'auteur déclare qu'il a « pris [s]es Héroïnes dans toutes les conditions⁴⁹⁷ » pour dresser un portrait fidèle des différentes classes, mais aussi pour montrer les dangers et les menaces auxquelles les femmes sont exposées. Dans les Nuits de Paris (1788), c'est bien là le but du spectateur nocturne : « plus d'une jeune fille dont la vertu est menacée se voit ainsi l'objet de ses attentions et obtient soit une place dans un couvent, soit se voit l'objet de la protection dont elle a besoin⁴⁹⁸ ». Les filles de la rue sont aussi vulnérables que misérables pour le conteur, qui se doit de dénoncer les abus dont elles sont victimes, appelant ainsi à la protection ou à la vigilance du lecteur. C'est ainsi qu'il s'écrie dans « l'Avis » liminaire du Palais-royal : « Hommes publics ! Nous vous dévoilons les abus ; notre tâche est remplie ; c'est à vous seuls qu'il

⁴⁹⁵Barr, Philippe. *Op. cit.* p. 142.

⁴⁹⁶*Ibid.*

⁴⁹⁷Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme. *Les Contemporaines, ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent : les contemporaines mêlées / Restif de La Bretonne ; édition précédée de la vie de Restif, d'une étude sur Restif écrivain, son œuvre et sa portée, d'une bibliographie raisonnée de ses ouvrages, et de notes*, par J. Assezat (Paris), 1884. « Introduction » p. 7.

⁴⁹⁸Barr, Philippe. *Op. cit.* p. 126.

appartient de les corriger⁴⁹⁹ ». La mise en scène de la misère et de la pauvreté de ces Héloïse de la rue doit donc attirer l'attention de l'homme public, capable de corriger les abus qui leurs sont infligés. L'objectif des contes rétiviens revient donc à exhorter le lecteur à prendre conscience de la condition féminine existante dans le bas peuple jusqu'à vouloir leur donner sa protection. Cet appel est tout à fait nouveau dans la littérature contuelle, dépassant les frontières entre les classes, et incitant à la compassion voire la pitié du lecteur. Rétif prêche un renouveau du statut du conte, poussant le lecteur à prendre action : « Puissions-nous intéresser ! Puissions-nous quelquefois faire jaillir une étincelle de consolation dans ce ténébreux désordre !... Puissions-nous être moraux au sein de l'immoralité⁵⁰⁰ » ! Cette injonction résume bien l'intention du conteur dans le Palais-royal : redonner de la moralité dans l'immoralité, conférer une humanité perdue à des femmes qu'on considère volontiers comme des marchandises ou des objets. A cet égard, Rétif est éminemment moderne, puisqu'en haussant de manière poétique la dignité de la prostituée, il préfigure le travail de Baudelaire dans les Fleurs du mal⁵⁰¹.

C'est ainsi que l'économie narrative prend tout son sens. Les filles de joie, sous la tutelle de leur maîtresse, Mme Janus, vendent leurs histoires pour échapper à leur condition précaire à des hommes qui les sauvent *in extremis* de leur pauvreté morale et financière. L'économie narrative se manifeste à la fois par la simplicité des moyens mis en place dans l'énonciation (une histoire = une fille sauvée) mais aussi dans les transactions financières

⁴⁹⁹PR, p. 36.

⁵⁰⁰*Ibid.*

⁵⁰¹On peut penser par exemple au poème LXV de *Spleen et Idéal*, « A une mendicante rousse », dont la pauvreté est sans cesse associée à l'image de la beauté : « Ma blanchette aux cheveux roux,/Dont la robe par ses trous/Laisse voir la pauvreté/Et la beauté,//Pour moi, poète chétif,/Ton jeune corps maladif/Plein de taches de rousseur/A sa douceur ;[...] ».

qui en découlent : les bons contes feront de bons comptes, pour tout le monde. Les dix-neuf jeunes filles « assez spirituelles pour amuser par la conversation⁵⁰² » symbolisent alors un triple investissement : Mme Janus en tire profit, au même titre que les jeunes filles, qui trouvent une meilleure situation, avec des hommes qui les ont tirées de leur condition. L'investissement financier de Mme Janus devient un investissement sur l'avenir des jeunes filles, par l'intermédiaire de l'investissement pécuniaire des auditeurs. Le conte devient en quelque sorte l'acompte d'un meilleur futur pour ses filles. Dans ce schéma, on retrouve les mêmes symétries établies par la structure du conte marmontélien, qui divisait les bons et les méchants, le bien et le mal, selon des caractéristiques morales et physiques proportionnelles. La même simplification est opérée ici par Rétif mais selon une mécanique financière : les hommes bons peuvent payer les « converseuses » ; les hommes mauvais sont ceux qui tentent d'entourlouper Mme Janus ou qui cherchent à baisser les prix. La moralité est donc inséparable de la somme d'argent échangée, qui est elle-même proportionnelle aux bénéfices du conte. Pour illustrer ce propos, prenons l'exemple des 15^{ème} et 16^{ème} converseuses, Orange et Pivoine. Deux vieillards « ratatinés⁵⁰³ » voulaient trouver chez Mme Janus des sunamites. Celle-ci leur déclare qu'il lui reste « encore à placer quatre de [s]es élèves, non comme sunamites, mais en qualité de converseuses⁵⁰⁴ ». En leur faisant part du changement de « statut » de ses « élèves », elle leur rappelle qu'on fait « entre [s]es mains, un dépôt qui répond des bonnes manières qu'on doit avoir avec elles⁵⁰⁵ ».

⁵⁰²*PR*, p. 214.

⁵⁰³*Ibid.* p. 228.

⁵⁰⁴*Ibid.*

⁵⁰⁵*Ibid.*

Ce dépôt, ou somme d'argent, permet à Mme Janus d'imposer les conditions que les vieillards vont devoir respecter : « 500 livres par mois pendant trois ans, et la table ; respect de la vertu des demoiselles, égards, etc.⁵⁰⁶ ». La garantie du respect des converseuses passe pour Mme Janus par une coquette somme fournie par les vieillards. S'ils ne se plient pas à ces conditions, s'ils tentent de ruiner la vertu d'Orange et de Pivoine, ils seront eux-mêmes ruinés, financièrement.

Ainsi, le Palais-royal n'est pas une série de contes d'amour, puisque les rencontres sont monnayées et arrangées par Mme Janus, la fée du pavé, sur qui nous reviendrons en détails un plus loin. Il est aussi évident que la prostituée est débarrassée des conceptions naïves de l'amour, sa condition ne lui permettant pas de réconcilier corps, cœur et esprit. En effet, le corps se donne sans que le cœur participe à cet échange froid, dont « le contact de deux épidermes⁵⁰⁷ » résume l'activité et l'implication des corps agissants. Dans les « Converseuses », l'amour est remplacé par la spiritualité de la conversation, des contes, que les Ex-sunamites peuvent faire à ceux qui alignent la monnaie. C'est l'intérêt (financier, spirituel, etc.) que comportent ces rencontres pour les protagonistes qui importe. Rétif opère là un formidable bouleversement de la rencontre amoureuse : ce n'est plus le coup de foudre que décrivait Crébillon fils ni la quête morale d'un *alter ego* chez Marmontel. Rétif montre comment la prostituée, par la rencontre plus spirituelle qu'amoureuse, reprend en main le contrôle de son destin. L'avilissement du corps qui caractérisait son rapport à l'homme est transfiguré par une narration qui sublime sa

⁵⁰⁶*Ibid.* p. 229.

⁵⁰⁷Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de. *Maximes et Pensées, in Œuvres complètes de Chamfort. T. 1 / recueillies et publiées avec une notice historique sur la vie et les écrits de l'auteur par R.-P. Auguis. Chaumerot jeune* (Paris), 1824. p. 413.

condition. Rétif redonne sa dignité à la prostituée grâce au pouvoir des histoires qu'elle procure. La parole devient salvatrice pour les deux partis, ou pour reprendre l'expression de Philippe Barr, elle se fait « parole enchantée⁵⁰⁸ ». Ce n'est donc pas un plaisir sexuel unilatéral de l'homme que Rétif met en scène mais bien un soulagement mutuel de la conteuse et de son auditeur, visant à transcender la condition misérable de la prostituée.

* * *

3) La parole enchantée » et la structure des « Converseuses »...

Cet agencement de la parole salvatrice est régi par une logique particulière de la narration. D'abord, comme dans les deux premières parties du Palais-royal, Rétif souligne que l'histoire est relatée « par un indagateur qui se nommera quelque jour⁵⁰⁹ ». On apprend alors, contrairement aux autres récits de Rétif, (comme c'était le cas dans Les Nuits de Paris ou Les Contemporaines) qu'il n'est pas le narrateur direct, mais l'éditeur des histoires. Il ne reprend pas à son compte « les investigations du Palais-royal⁵¹⁰ », mais il prétend les détenir de son « indagateur », ou investigateur, Aquilin des Escopettes. Dans Les Nuits de Paris, comme dans Les Contemporaines, Rétif utilise la narration à la première personne, « je », et instaure une relation de complicité ainsi que de vérité avec son lecteur : « j'errais seul dans les ténèbres en me rappelant tout ce que j'avais vu depuis trente ans », déclare-t-il dans l'incipit des Nuits de Paris. « Je donne le nom de Nouvelles à des Histoires récentes, certaines, ordinairement arrivées dans la décade présente⁵¹¹ », lance-t-il à son

⁵⁰⁸Voir Barr, Philippe. *Op. cit.* Ch. 9 : « la parole enchantée » pps. 151-169.

⁵⁰⁹PR, p. 37.

⁵¹⁰PR, p. 21. « Introduction ».

⁵¹¹Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme. *Les Contemporaines, ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent : les contemporaines mêlées / Restif de La Bretonne ; édition précédée de la vie de Restif, d'une*

lecteur dans Les Contemporaines. Dans Le Palais-royal, Aquilin des Escopettes utilise le « nous », comme pour marquer une distance par rapport aux faits qui sont racontés et accorder toute l'importance aux contes des femmes, mais aussi pour pouvoir inclure le lecteur⁵¹² ainsi que ce mystérieux éditeur, qui n'est autre que Rétif : « Si ces historiettes étaient un roman d'imagination, ce roman ne vaudrait pas grand-chose. C'est leur vérité, que **nous** a garantie M. Aquilin des Escopettes, qui donne un prix aux faits⁵¹³ ». L'effacement, ou pseudo effacement de Rétif derrière ce narrateur change drastiquement le schéma narratif auquel il a habitué son lecteur. Se faisant toujours le récipiendaire direct des témoignages du peuple de la rue (en témoignent Les Nuits de Paris ou Les Contemporaines), Rétif laisse pour la première fois l'avant-scène à la parole des femmes, retranscrites par son double, Aquilin des Escopettes.

Ainsi, le schéma narratif est le suivant : les filles racontent leurs histoires au narrateur qui les transmet à l'éditeur qui les retranscrit pour le lecteur. Les contes sont donc transposés trois fois avant que le lecteur ne les lise. Cette mise en abîme du conte est absolument particulière à Rétif qui ne s'empêche pas non plus de se mettre lui-même en abîme en tant qu'écrivain⁵¹⁴ : dans les deux premières histoires des « Converseuses », Rose et Aurore doivent « amuser une grande dame par leur conversation. Cette grande dame,

étude sur Restif écrivain, son œuvre et sa portée, d'une bibliographie raisonnée de ses ouvrages, et de notes, par. J. Assezat (Paris), 1884. p. 11.

⁵¹²Voir Guillot, Isabelle. *Op. cit.* : « Les récits ont été racontés à Rétif qui s'adresse à nous directement pour nous les retransmettre ». p. 53.

⁵¹³*PR*, p. 226. Nous surlignons.

⁵¹⁴Dans Les Nuits de Paris, le Hibou s'exclame (à la Marquise) : « --Madame (lui dis-je), peut-être ferais-je bien de m'en tenir à mes aventures nocturnes ! Je crains que la lecture de mes ouvrages ne soit pas assez amusante...--Pas assez amusante ! Elle m'occupe profondément, elle me fait penser. Je n'ai plus d'ennui, depuis que vous me les lisez ! » in Tome 1, p. 166.

après des malheurs égaux à sa haute naissance, était tombée dans une mélancolie profonde dont rien ne pouvait la distraire⁵¹⁵ ». Les premiers contes dont il s'agit pour distraire la Princesse ne sont autres que ceux de...Rétif lui-même :

Rose, un jour, dit à cette aimable compagne : 'Nous avons épuisé tous les contes de la ville et des provinces ; nous avons récité à la princesse toutes les *Contemporaines* de N.-E. Restif, ses *Françaises*, ses *Parisiennes*, qui par leur naturel lui paraissaient des faits réellement arrivés, au lieu que les contes de Marmontel ne sont que de jolis contes. J'ai répété les *Nuits de Paris* comme des faits nouveaux. J'étais au bout de mes sciences lorsque j'ai découvert un trésor ! C'est 434 *Histoires provinciales* recueillies par Restif sur des canevas envoyés de toutes les parties du royaume [...]'⁵¹⁶.

La mise en abîme est alors totale⁵¹⁷ : les contes de l'auteur sont lus et réappropriés par les filles pour distraire la Princesse et en même temps, par ces références intertextuelles, il existe une véritable réflexion sur l'art de conter ici directement axée contre les Contes Moraux de Marmontel. On sait pourtant que Rétif admirait le natif de Bort mais il lui oppose sans cesse ses contes, qui promeuvent le naturel et l'actualité des faits, « négligeant tous les ornements de la fiction et ne s'attachant qu'à la stricte vérité⁵¹⁸ ». La présence de Rétif est donc omniprésente dans ses contes, que ce soit en tant qu'éditeur, écrivain et surtout interventionniste.

Cet agencement des interventions rappelle dans une moindre mesure le rôle du conteur qu'était Marmontel, qui aimait donner en guise de paragraphe liminaire ou de

⁵¹⁵PR, p. 215.

⁵¹⁶Ibid.

⁵¹⁷Elle l'est encore davantage, lorsqu'on regarde l'histoire des 6^{ème} et 7^{ème} « Converseuses », Pyramidale et Basilique, qui récupère les contes de Mme Janus pour les raconter à leurs prétendants : « Sans doute elle [Pyramidale] tenait ainsi de Mme Janus, qui savait plus de mille contes et qui se faisait un plaisir de les raconter à ses élèves », in PR, p. 220.

⁵¹⁸Les *Contemporaines*, page liminaire du Tome V, citée par Pierre Testud in Rétif de La Bretonne, et Pierre Testud. *Le Palais-royal*. Houilles: Manucius, 2009. Print. p. 215.

clausule la portée morale de ses contes. L'utilisation qu'il faisait du style indirect libre permettait de cacher cependant le « moi qui raconte⁵¹⁹ » au profit de la vivacité des tableaux moraux exprimés par les dialogues des personnages. Ce sont surtout les commentaires et discussions entre les personnages extra-diégétiques inhérents à l'esthétique crébillonienne qui sont à mettre en parallèle avec le travail de Rétif conteur. Dans Ah ! Quel conte !, nous avons remarqué que le Sultan et sa femme interrompaient sans cesse le narrateur et le déroulement du conte pour critiquer ou bien commenter les faits. Ces interventions permettaient de mettre en abîme toutes les attaques qu'on aurait pu faire à Crébillon fils sur le conte, mais lui permettaient également de réfléchir sur son écriture tout en même temps. Il était toujours question du déguisement de l'auteur et de sa voix sous les traits d'un de ces personnages en dehors de la narration.

Pour Rétif, au contraire, il y a une volonté « de se montrer, de se mettre en scène [...] ou d'intervenir massivement dans le cours de la narration⁵²⁰ ». En effet, nous avons mentionné que le « nous » du narrateur englobait de façon systématique le visage de l'éditeur qui n'est autre que Rétif lui-même. A la clausule de chacune des histoires des « Converseuses », il manifeste sa présence par ce qu'on pourrait qualifier d'épilogue, de petites sentences ou de traits moraux : par exemple, une fois l'histoire des 8^{ème} et 9^{ème} converseuses, de Capucine et Lavande achevée, Rétif ne peut s'empêcher de moraliser. Toutes deux « faisaient des contes pour amuser⁵²¹ » un abbé défroqué. Elles s'en firent épouser secrètement sans que l'autre fille soit au courant, puis elles tombent enceintes de

⁵¹⁹Marmontel, *OC, Contes moraux*, III, p. xv (préface).

⁵²⁰Guillot, Isabelle. *Op. Cit.* p. 53.

⁵²¹*PR*, p. 223.

lui. L'abbé s'en rend compte et doit faire le nécessaire financièrement pour réparer sa bévue auprès de Mme Janus. Il lui donne les moyens de les faire accoucher dans des maisons séparées et pour le « conserver⁵²² », Janus lui donne une autre de ses filles, Rosemauve, à laquelle il manque de respect. Cela le ruine et il meurt. Rétif, pour clore cette histoire dit : « nous n'approuvons pas tout cela. Mais en historien véridique nous publions les faits⁵²³ ». En se mettant en scène dans ses contes, Rétif ressent non seulement le besoin de justifier sa démarche auprès du lecteur, pour qu'il puisse saisir ce qu'il pense des faits, mais aussi « les interventions se multiplient, elles introduisent ou concluent le récit, précisant bien souvent la source des faits rapportés, plus souvent encore confirmant la teneur moralisatrice du propos⁵²⁴ ». Rétif, comme nous l'avons mentionné précédemment, se sent investi d'une mission à la fois prophétique et historique. Il se fait donc un devoir d'être utile en tant que conteur, en dispensant çà et là des opinions ou commentaires sur ce qu'il met en scène. A travers ses interventions, il concrétise ces deux rôles : il montre la voie morale à suivre, (ou le vice qu'il faut éviter) et indique les œuvres qui la promeuvent, les siennes.

Rétif recycle ses propres textes, qui servent à leur tour de canevas à ses contes, leur conférant ainsi un écho qui s'étend à l'infini. Comme le souligne Pierre Testud, « la nouvelle eut pour lui le précieux avantage d'être une création constamment renouvelée⁵²⁵ ». Preuve en est, cette première histoire des « Converseuses » reprend le schéma des Nuits de Paris, mais en inverse la dynamique. Dans les Nuits de Paris, Rétif fait conter au Hibou ses

⁵²²*Ibid.*

⁵²³*Ibid.*

⁵²⁴Guillot, Isabelle. *Op. Cit.* pps. 52-53.

⁵²⁵Testud, Pierre. *Rétif de La Bretonne et La Création Littéraire*. Genève: Droz, 1977. Print. p. 311.

aventures nocturnes à une Marquise, qui se meurt d'ennui et qui souffre de vapeurs⁵²⁶. Chaque nuit, il lui raconte ses histoires, ce qui distrait la Marquise de sa lassitude et lui fait en même temps changer de regard sur le monde⁵²⁷. Ce schéma se transforme dans le Palais-royal, par le récit oral de femmes qui cherchent, dans les deux premières histoires, à conter à une princesse tombée dans l'ennui. Dans les deux cas, l'art de conter inspire la Marquise et la Princesse, qui progressivement, sortent de leur torpeur : « elle était distraite par là d'une manière efficace⁵²⁸ » et invite aussi Rose à « s'essayer à devenir auteur elle-même⁵²⁹ ». Le conte se décline alors à l'infini, ce qui n'est pas sans rappeler les récits enchâssés qui composent Les Mille et une Nuits de Galland, qu'aimerait tellement réécrire Rétif⁵³⁰. En effet, les talents d'écrivaine de Rose la portent à créer Les Mille et une Métamorphoses⁵³¹ et file ainsi la mise en abîme de Rétif et de ses œuvres, mais engage à une analyse plus approfondie de la reprise du schéma de ces histoires.

* * *

4) ... ou l'influence des Mille et une Nuits :

⁵²⁶Voir la partie intitulée « La vaporeuse » dans Barr, Philippe. *Op. Cit.* pps. 128-130.

⁵²⁷*Ibid.* : « l'interminable succession de jeunes femmes en détresse que représente le spectateur nocturne à la Marquise présente un palliatif aux excès somptuaires des riches par la création de liens individuels atténuant les conflits entre les classes... [...] Le spectateur de Nuits cherche aussi à [...] renouveler le regard de la Marquise sur le monde », pps. 139-140.

⁵²⁸*PR*, p. 216.

⁵²⁹*Ibid.*

⁵³⁰A ce propos, voir Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. Notamment la partie des projets dans « Mes ouvrages », dans laquelle Rétif énumère toutes les « Mille et Une... » qu'il voudrait écrire, par exemple, les *Mille et Une Métamorphoses*, p.1004, ouvrage qu'il cite également dans la première conversation des « Converseuses ».

⁵³¹Rétif parle dans « Mes Ouvrages » de la rédaction de cette œuvre, mais elle ne nous est jamais parvenue.

« A l'époque de la rédaction des *Nuits de Paris*, le dispositif du texte de Galland, jugé jadis ingénieux, figure parmi les recettes les mieux connues du champ littéraire des Lumières⁵³² ». Bien qu'il ait été objet de nombreuses parodies⁵³³, les récits des Mille et une Nuits ont donné lieu à une investigation profonde sur les stratégies narratives. Après avoir été victime de l'infidélité de sa femme, le sultan Schahriar décide d'exécuter ses nouvelles épouses, le lendemain de son mariage. Shéhérazade, qui pense pouvoir raisonner le sultan grâce à ses contes, l'épouse et lui raconte une histoire, qu'elle manque d'achever chaque nuit, afin d'échapper à la mort le jour suivant. Elle réitère cet acte de conter sur une période de mille et une nuits, après lesquelles le sultan la laisse vivre. En 1785, le Marquis de Sade reprend à son compte la structure de ce récit dans Les Cent-Vingt Journées de Sodome, dans lesquelles il met en scène quatre couples qui s'enferment dans un château afin de se livrer à « toutes les passions⁵³⁴ ». Les passions qu'il va chercher à décrire sont à l'ordre de quatre : les passions simples, doubles, criminelles et meurtrières. Puisque la sensation qui flatte le mieux et qui laisse les impressions les plus vives au libertin est « l'ouïe⁵³⁵ », l'orgie meurtrière des quatre couples se doit d'être rapportée. Il était convenu « en cette situation de se faire raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de

⁵³²Barr, Philippe. *Op. Cit.* p. 159. Pour une analyse en détails du rapport aux *Mille et une Nuits* des écrivains des Lumières et surtout Rétif, voir les pages 157-161.

⁵³³Il suffit de penser aux *Mille et une Heures, contes péruviens* (1733) et *Les Mille et une Soirées, contes mongols* (1749) de Gueulette ; *Les Mille et une Faveurs* de Mouhy (1740), à Cazotte et ses *Mille et une fadaïses* (1742) ; *Les Mille et une Folies* de Nougaret (1771).

⁵³⁴Sade, Marquis de. *Sade : Œuvres*, Tome 1. Gallimard, « La Bibliothèque de La Pléiade » 1990. Print. p. 39.

⁵³⁵*Ibid.*

cette débauche⁵³⁶ », par quatre maquerelles « historiennes⁵³⁷ », « qui se trouvaient en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches⁵³⁸ ». Le choix des conteuses prostituées pour Sade possède une toute autre signification que chez Rétif, même s'il adopte la même stratégie narrative. Ce sont bien pour le Marquis des expériences sexuelles médiatisées par ces quatre maquerelles tandis que Rétif se sert du récit-cadre pour mener à bien ses contes⁵³⁹. Il ne s'agit plus d'un dialogue des corps mais bien des esprits. En cela, il diffère aussi de Crébillon fils, qui promouvait dans Ah ! Quel conte ! un rapprochement des corps pour ouvrir les portes de la connaissance. Il semble que Rétif inverse alors le paradigme de l'esthétique crébillonienne selon lequel le conte servait d'entrée en matière à un contact des corps, au détriment du dialogue. Le conte devient pour Rétif un effacement du corps, déjà avili, au profit d'une conversation réhabilitante, au même titre que les contes des Mille et une Nuits.

Dans Les Nuits de Paris, il s'agit cependant de l'inversion du schéma narratif du conte oriental : le Hibou devient Shéhérazade qui fait la conversation à la Marquise, qui prend le rôle du Sultan. Dans les « Converseuses », on retrouve la dynamique fidèle au récit des Mille et une Nuits. En effet, ce sont les femmes qui content aux hommes et comme dans le récit originel, à l'inverse de la perversion de Sade, la conversation tient lieu de

⁵³⁶*Ibid.*

⁵³⁷*Ibid.* p. 38.

⁵³⁸*Ibid.* p. 39.

⁵³⁹Barr, Philippe. *Op. Cit.* « A cet effet, *Monsieur Nicolas* révèle que Rétif s'est longtemps intéressé à la structure du récit enchâssé des *Mille et une Nuits* qui semble lui être apparue, d'un point de vue éditoriale, comme l'une des principales solutions à sa prédilection grandissante pour la forme courte. » p. 160.

substrat à l'acte sexuel⁵⁴⁰. Shéhérazade garde son mari éveillé non pas par un contact des corps, mais par le dialogue et les contes. De même, les « Converseuses » sont des « sortes de prostituées de la parole qui vendent leurs services auprès d'âmes en mal de plaisirs et dont les contes servent de pâture à la lubricité des vieillards⁵⁴¹ ». Cependant, si les contes servaient d'échappatoire à la mort pour Shéhérazade, le Hibou et les « Converseuses » cherchent à échapper à leur pauvreté ou à leur basse condition.

* * *

5) La métamorphose sociale : le merveilleux rétifien ou l'éthique du travail :

a) Une redéfinition du merveilleux : le « dépaysement sociologique⁵⁴² » de Rétif ou le peuple *exoticisé* :

« L'habitude des conteurs du XVIIIème siècle était d'habiller les Français en Congolais ou en Péruviens ; Rétif, lui, transpose Bagdad à Paris, et les 1001 nuits dans la rue de la Huchette⁵⁴³ ». En effet, l'orientalisme des contes des Mille et une Nuits, depuis la traduction de Galland, a servi de modèle pour situer l'action et le lieu de multiples

⁵⁴⁰Les différences entre Sade et Rétif sur l'énonciation, mais aussi sur la conception de l'amour sont importantes, mais ne seront pas détaillées dans ce chapitre. On citera le travail de Michel Delon, dont les œuvres sur l'auteur sont multiples ainsi que Poster, Mark. *The Utopian Thought of Restif de La Bretonne*. New York: New York University Press, 1971. Print.: "Sade drove sensationalist psychology to its final reaches in the affirmation of crime as natural, necessary, and good. If nature was accepted as prescriptive, descriptive, or both, cruelty, so real a part of the passions, had to be legitimated. Love was the most natural of pleasures, the surest source of happiness, and it had to be accepted in all its forms. [...] Restif was taken aback by the argument. He saw and accepted the logic but denied the conclusions. [...] Sade was right to see in love the true foundation of happiness, but if every individual should try to gratify himself by destroying others, the result would be total annihilation". p. 49.

⁵⁴¹*Ibid.* p. 156.

⁵⁴²Bassani, Frédéric. « Réalité et rêverie dans Les Contemporaines du commun », in *Etudes Rétiviennes*, n°21, Paris 1994. pps. 85-101. p. 93.

⁵⁴³Joly, Raymond. *Deux Etudes sur la préhistoire du réalisme : Diderot, Rétif de La Bretonne*. 1st Edition. Quebec : U. Laval, 1969. Print. p. 182.

productions littéraires, que ce soient les pièces de théâtre⁵⁴⁴, romans⁵⁴⁵ ou contes⁵⁴⁶ qui voulaient placer dans un décor éloigné et exotique les figures du pouvoir en place ou critiquer les rouages de la monarchie. Essentiellement parodique, le cadre oriental ou orientalisant autorisait principalement l'auteur à éviter la censure et proposer des personnages caricaturaux et grossiers, à l'image de l'Orient qu'on se faisait à l'époque. Il suffit de penser à Crébillon fils et au cadre exotique d'Ah ! Quel conte !, dans lequel c'est bien au Sultan Schah-Baham et à sa femme que les contes du Vizir Moslem sont destinés. Si nous nous sommes intéressés à la structure du conte et particulièrement au récit des amours de Schézaddin, on sait, comme le sous-titre l'indique, qu'il s'agit d'un conte « politique et astronomique ». Crébillon fils entendait ridiculiser l'alliance de Louis XV et de Marie Leszczyńska, qu'il avait transformée en oie. Même Marmontel, dans les Contes moraux destinés au Mercur, s'était pris dans la vogue, en publiant Soliman II, Anecdote turque (mars 1756).

Chez Rétif, il n'y a plus de transport « au pays des chimères » ou dans aucun autre pays. Paris devient le nouveau « Bagdad », ou les « 1001 nuits dans la rue de la Huchette ». Paris, et le Palais-royal en particulier deviennent alors le lieu d'une description qui renouvelle ce qu'on entend par exotisme. « Au lieu d'aller chercher un exotisme de pacotille en Orient ou en Amérique, les « gens du monde », à la lecture d'une description présentée comme fidèle à la condition commune, 'seront charmés de voir des mœurs qui

⁵⁴⁴On peut penser à la tragédie arabe Mahomet de Voltaire, parue en 1741 pour ne citer qu'un exemple célèbre.

⁵⁴⁵Montesquieu, Les Lettres Persanes (1721) ; Diderot, Les Bijoux Indiscrets (1748).

⁵⁴⁶Pour une analyse plus approfondie de l'influence de l'Orient dans la littérature française des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, voir Martino, Pierre. *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècles*. Hachette et cie, 1906. Print.

leur sont étrangères⁵⁴⁷ ». Il n'y a plus de Sultan, ni de costume. Son exotisme à lui c'est le peuple, qui est *exoticisé* si je puis dire afin de divertir un lectorat qui est toujours féminin et aristocratique à l'époque. Cela correspond bien avec ce que cherche à faire le conteur : Paris est un monde caché, ignoré des lecteurs et surtout de ses lectrices aristocratiques. La capitale ressemble à un monde occulte, presque souterrain, que seul le Hibou ou Aquilin des Escopettes peuvent mettre en scène. C'est cette nouvelle forme de dépaysement qui constitue tout l'univers merveilleux de Rétif. C'est à plusieurs égards un « dépaysement sociologique⁵⁴⁸ », plutôt qu'international. Comme le remarque Philippe Barr à propos des Nuits de Paris, mais qu'on peut tout aussi bien appliquer au Palais-royal : les récits ont « l'aptitude à révéler une réalité inédite et mal connue qui n'est plus à chercher dans des contrées éloignées, mais dans le labyrinthe des rues, et sous le balcon d'une Marquise⁵⁴⁹ ». Les situations abracadabrantes et rocambolesques qui arrivent au narrateur du Palais-royal ainsi qu'aux filles dont il écoute la conversation, constituent alors ce nouveau merveilleux, qui redéfinit la façon d'appréhender Paris et particulièrement le carré du Palais-royal.

Il ne s'agit plus de baguettes magiques des contes de fées, ni de cadre féerique, la maison de Mme Janus devient le palais de Tout-ou-Rien, dans lequel elle règne plus qu'en duègne, en véritable « fée du pavé ».

b) Mme Janus⁵⁵⁰, « la fée du pavé » ou la Tout-ou-Rien financière :

⁵⁴⁷Bassani, Frédéric. « Réalité et rêverie dans Les Contemporaines du commun », in *Etudes Rétiviennes*, n°21, Paris 1994. pps. 85-101. p.88.

⁵⁴⁸*Ibid.* p. 93.

⁵⁴⁹Barr, Philippe. *Op. cit.* p. 159.

⁵⁵⁰Dans la mythologie romaine, Janus était le Dieu des commencements et des fins, des choix, des ouvertures, etc. Dieu à deux visages, Rétif a bien choisi le nom de sa « bonne mère » : elle est aussi thérapeute que maquerelle, sensible que terre à terre, etc. Une véritable Tout-ou-Rien.

Dans Monsieur Nicolas, Rétif anathématise le rôle des duègnes qu'il observe au Palais-royal, fustigeant leur constant besoin de soustraire leurs filles à n'importe quelle bassesse pour en tirer quelque profit :

Mais la plupart des mères publiques n'ont formé les filles qu'elles ont trouvées jolies que pour en tirer parti quelque jour. Ainsi la plupart d'entre elles se sont payées sur leurs propres enfants des frais de leur éducation ! Et voilà mes regrets ! [...] Ces malheureuses ont vendu de tendres fleurs en herbe, et avant la puberté. Elles profitèrent des prémices de la prostitution, et les laissèrent aller, dès qu'elles ne purent les retenir. C'est à l'infâme Palais-Royal que tous ces sanglants sacrifices se sont faits⁵⁵¹.

Puisque l'objectif de Rétif est de sensibiliser le lecteur à la classe populaire, et provoquer cette « horreur agréable » qui mène à la compassion, il transforme le personnage de la duègne pour en faire, au contraire, une « restauratrice morale⁵⁵² », proche du personnage de la fée des contes du 17^{ème} siècle. En effet, Mme Janus, dans le Palais-royal, ne sacrifie pas ses filles pour quelques deniers, ce n'est pas une « avide matrullé⁵⁵³ », mais elle est l'agent d'un avenir meilleur pour elles, telle « une mère tendre⁵⁵⁴ » ou la fée marraine qui servait d'adjuvant aux héros ou héroïnes. En effet, « Mme Janus avait une maxime : c'était de tout faire pour ses élèves⁵⁵⁵ » qui l'appelaient même « maman Janus⁵⁵⁶ ». Femme dévouée à la cause de ces pauvresses qu'elle a elle-même élevées et

⁵⁵¹Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. p. 437.

⁵⁵²*PR*, p. 226.

⁵⁵³*Ibid.* p. 215.

⁵⁵⁴*Ibid.*

⁵⁵⁵*PR*, p. 220.

⁵⁵⁶*Ibid.*

instruites⁵⁵⁷, maman Janus a troqué la baguette magique pour les billets de banque, les comptes (ou contes). Entremetteuse par excellence entre ses filles et les clients, c'est bien elle qui les « place⁵⁵⁸ » entre les mains de tel ou tel homme (ou femme d'ailleurs comme nous l'avons vu avec la Princesse dans les deux premières conversations) en contrepartie d'une coquette somme d'argent. Dans les 1^{ère} et 2^{ème} converseuses, « Rose fut choisie avec Aurore [...] pour amuser une grande dame par leur conversation⁵⁵⁹ ». L'autorité de Mme Janus est totale dans le choix des filles qu'elle met en relation avec les clients qu'elle leur trouve appropriés. Elle décide de tout, « elle se faisait toute à tous⁵⁶⁰ » pour le bien de ses filles. En effet, il n'est pas question de vendre la fleur⁵⁶¹ de ces jeunes filles, mais bien au contraire, de la respecter. Les « avances⁵⁶² » ou « dépôts⁵⁶³ » que la matrone exige des clients doivent garantir la préservation de leur pudeur. Il peut s'agir de « quatre terres assignées en dédommagement aux [...] filles⁵⁶⁴ » parce que « Mme Janus [...] voulait que

⁵⁵⁷Le thème de l'éducation est éminemment important tout au long du 18^{ème} siècle, comme nous l'avons déjà remarqué dans les deux précédents chapitres. L'image de la bonne mère n'est pas sans rappeler la vocation instructive que se donnera Mme de Genlis pour ses enfants et surtout pour ses filles. On peut se référer à l'œuvre qui portera le même nom : La Bonne Mère, en guise de comparaison. Le fait que Rétif mette en scène une maquerelle au lieu d'une aristocrate, participe à une formidable gageure à l'époque et encore une fois, fait référence à un clair-obscur moral, dans lequel l'immoralité devient moralité.

⁵⁵⁸Le verbe « placer » se retrouve dans la majorité des « Converseuses » : Amante et Amarante (4^{ème} et 5^{ème} converseuses) « furent aussi placées auprès d'une princesse » p. 218 ; « Ce fut auprès d'un homme que Mme Janus plaça les deux converseuses », Pyramidale et Basilique (6^{ème} et 7^{ème} converseuses) p. 219, etc.

⁵⁵⁹*PR*, p. 215.

⁵⁶⁰*Ibid.* p. 222.

⁵⁶¹Il est intéressant à ce sujet de noter que presque toutes les filles possèdent des noms de fleurs ou de fruits : Rose, Capucine, Lavande, Bleuette, Amarante, Muguet, Pivoine, Orange, Framboisine, Fraisée.

⁵⁶²*PR*, p. 224.

⁵⁶³*Ibid.* p. 228.

⁵⁶⁴*Ibid.* p. 229.

ses [...] élèves soient respectées⁵⁶⁵ ». Autrement dit, maman Janus fait converser ses jeunes filles pour conserver leur dignité, à laquelle elle accole un prix : « 500 francs par mois pendant trois ans et la table⁵⁶⁶ », « cent mille écus⁵⁶⁷ », « douze mille livres de rente⁵⁶⁸ ». Mme Janus métamorphose ses prostituées en dames de compagnie, pour qui l'on paie la conversation et non plus l'acte sexuel. Elle sert donc d'agent du destin pour ses filles, de « restauratrice morale », imposant ses conditions et veillant à ce qu'elles soient obéies. Elle promet Tout pour ses filles (si les clients paient et se comportent avec retenue) ou Rien, si les clients pêchent et croquent le fruit interdit ou s'ils sont dans l'impossibilité de payer pour préserver la vertu de ses filles. La Fée Tout-ou-Rien de Crébillon fils possédait déjà une ambivalence, presque schizophrénique selon qu'on était la nuit (elle donne Tout à son amant) ou le jour (elle ne peut Rien lui accorder). Mme Janus devient une véritable Tout-ou-Rien financière, une sorte de fée du pavé qui procure une meilleure situation pour ses filles. De leur état misérable, Janus leur donne la possibilité d'en sortir. Il s'agit bien là d'un prodige moral digne de Marmontel et d'une subversion du merveilleux à la Crébillon fils, sauf que dans le cas présent, c'est un merveilleux guenilleux. On comprend donc mieux comment les filles se permettent de l'appeler maman Janus, elle-même s'imposant de remplacer la bienveillance d'une mère (ou d'une fée) par les moyens qui sont en son pouvoir : l'argent, les mœurs et les contes. A l'instar de la fée traditionnelle, Mme Janus est une aide précieuse, non seulement pour l'aspect social, mais surtout pour l'aspect moral. L'investissement de Mme Janus instaure une confiance et un respect pour la matrone de la

⁵⁶⁵*Ibid.* p.219.

⁵⁶⁶*Ibid.* p. 229.

⁵⁶⁷Pour les 8^{ème}, 9^{ème}, 13^{ème}, 14^{ème} converseuses.

⁵⁶⁸Pour les 10^{ème}, 11^{ème} et 12^{ème} converseuses.

part de tous, ce qui la consacre en tant que garante des bonnes mœurs et dépositaire d'une autorité voire sagesse presque suprêmes. En effet, lorsque le jeune homme qui s'intéresse de près à Pyramidale pense qu'elle a des origines plus nobles que celles qu'elle a réellement, elle ne sait plus quoi faire. Elle confie ses inquiétudes à Basilique, qui lui répond : « Ne faisons rien de nous-mêmes. Maman Janus est la prudence personnifiée. Consulte-la⁵⁶⁹ ». Non seulement Janus va offrir ses conseils, mais elle va aussi faire en sorte d'arranger ce malentendu : « deux ou trois lettres anonymes furent composées ; différentes mains les copièrent, sans les entendre, et le tout fit une preuve pour des gens qui ne demandaient qu'à croire⁵⁷⁰ ». Elle trouve toujours le moyen de surmonter les obstacles qui se dressent devant ses filles et apparaît, encore une fois, comme la bonne fée. Dans l'histoire des quatre dernières converseuses, Mme Janus remplit la même fonction que la Fée Galante de Marmontel dans Les Quatre Flacons : Orange, Pivoine, Framboisine et Fraisée sont promises à quatre vieillards. Après quelques péripéties, elles se trouvent mariées à ces quatre hommes mais dans la nuit, lorsqu'elles consomment leur mariage, elles sont étonnées de la vigueur de leurs époux. Elles en font part à Mme Janus, le lendemain, qui commence à comprendre le stratagème. Deux jeunes hommes (Flipon et Rosières) sont tombés amoureux d'Orange et Pivoine mais Mme Janus ne voulait pas les leur donner, faute d'argent. Ils avaient vanté les mérites des filles de Janus à leurs deux amis, un comte et un marquis, trop jeunes et trop démunis pour que la duègne accepte de les leur donner. Ils se sont tous travestis en vieillards, hypothéquant les terres de leurs parents comme arrhes pour les quatre filles. Pour percer le mystère, Mme Janus « fit présent

⁵⁶⁹PR, p. 220. Le verbe « consulter » revient très souvent dans les histoires des converseuses, nous ne mentionnons qu'une occurrence, celle qui nous apparaît la plus pertinente dans la démonstration.

⁵⁷⁰*Ibid.*

à chacune de plusieurs bouteilles de phosphore pour examiner leur amour au milieu de la nuit⁵⁷¹ ». Elles l'utilisent toutes les quatre et découvrent qu'elles sont avec de jeunes hommes. La reprise des Quatre flacons de Marmontel s'arrête ici, mais elle illustre l'omnipotence que Rétif accorde à Mme Janus, qui par là même embrasse le rôle de la fée qui dote ses élèves, dans toutes les acceptions du terme.

Expliquons-nous : Mme Janus fait don à ses filles dans cette histoire, de produits quelque peu magiques, pour découvrir le complot des jeunes hommes. Elles les dotent également, dans toutes les autres histoires d'une somme d'argent allouée par les hommes/femmes auxquels elles font des contes. Enfin et surtout, elles les dotent d'une éducation morale, haussant leur dignité, préservant leur fleur et les faisant sortir de leur condition. Oui, Mme Janus, « la bonne dame », « la bonne mère », « la femme sublime » comme Rétif aime à la décrire, œuvre véritablement à la métamorphose de ses filles. Elle devient le parangon de la fée, dont les pouvoirs magiques résident dans son bon sens, sa prudence et sa sagesse. Grâce à un travail assidu auprès de ses filles, qui elles-mêmes travaillent (content), elle leur assure une ascension sociale.

c) Le travail des converseuses, ou la métamorphose sociale :

L'éducation de ces jeunes filles devient « l'ouvrage », le travail de Mme Janus, au même titre que leur transformation en converseuses. Elle s'apparente non seulement à l'image de la fée mais ici on peut voir une ressemblance avec le travail de la Marquise de Merteuil des Liaisons dangereuses (1782) qui, dans la lettre LXXXI au Vicomte de Valmont, observe :

⁵⁷¹*Ibid.* p. 231.

Mais moi, qu'ai-je de commun avec ces autres femmes inconsidérées ? quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites, et manquer à mes principes ? je dis mes principes, et je le dis à dessein : car ils ne sont pas comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude, ils sont le fruit de mes propres réflexions : je les ai créées, et je puis dire que je suis mon ouvrage⁵⁷².

Mme Janus inculque à ses filles les principes de vie qu'elle a édictés pour elle-même, « fruit de ses réflexions » et de ses observations, tout comme la Marquise de Merteuil. Elle a travaillé ses filles, elle les a formées pour qu'elles puissent s'élever elles-mêmes par un véritable travail, non plus celui du corps qui se vend, mais celui de la parole qui s'achète. A ce titre, on peut voir en Mme Janus une « Merteuil du portefeuille », rémunérant les converseuses, qui monnaient leurs contes aux auditeurs qui les acquièrent. Il existe alors une valeur marchande, accordée à la fois à la vertu des conteuses, mais bel et bien au conte lui-même. Le conte qu'offre Rétif est « à la fois produit et production, marchandise et commerce, enjeu et porteur de cet enjeu⁵⁷³ ».

Le commerce qui s'effectue dans le Palais-royal autour du conte est important à souligner : pour Mme Janus, c'est une forme d'éducation dont les filles vont pouvoir se resservir pour satisfaire leurs auditeurs. « Pyramidale racontait ce trait [un conte] avec grâce et modestie, quoiqu'il fût très difficile de le gazer. Sans doute elle le tenait ainsi de Mme Janus, qui savait plus de mille contes et qui se faisait un plaisir de les raconter à ses élèves⁵⁷⁴ ». Figure d'autorité, Mme Janus donne l'exemple de bons contes, qui vont être utiles au travail de ses converseuses. Pour les converseuses, la réappropriation des contes de la maquerelle, mais aussi de ceux de Rétif lui-même, leur permettent de vendre leurs

⁵⁷²Laclos, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. LGF - Livre de Poche, 2001. pps. 197-198.

⁵⁷³Barthes, Roland. *S/Z*, p. 95, cité in Barr, Philippe. *Op. cit.*, p. 164.

⁵⁷⁴*PR*, p. 221.

histoires à des hommes d'une classe supérieure et de participer ainsi à leur métamorphose sociale. Le corps du texte, le conte, remplace le corps de la prostituée auquel a accès l'homme de la bourgeoisie ou de la noblesse par une transaction financière. L'échange du corps de ces femmes est transposé se fait à présent dans un va-et-vient narratif.

Le côtoiement des deux classes opposées est alors rendu possible par l'intermédiaire du conte, qui est vendu par Mme Janus. Le conte sert alors de philtre d'amour comme nous l'avons vu dans le premier chapitre avec le songe de Schézaddin, puisqu'il permet la naissance du sentiment entre des protagonistes que rien ne destinait l'un et l'autre. Le conte reprend également les vertus d'un filtre social, affirmant une possible perméabilité des couches de la société, ce à quoi tend toute l'entreprise rétivienne. En effet, la dépendance avérée des vieillards, des jeunes hommes ou des femmes vaporeuses à la récitation du conte de la prostituée illustre bien le désir de Rétif de mélanger les classes et de proposer une régénération des mœurs. A ce titre, le conte prend les propriétés d'une cure, d'un traitement thérapeutique, dont les effets sont autant sociaux que médicaux. La première histoire des « Converseuses », vise, comme dans Les Nuits de Paris, à délasser une princesse. Rose et Aurore y parviennent : « aussi ont-elles eu le plus grand succès ! Elles [les conversations] sont devenues bien nécessaires pour les ennuyés qu'elles doivent dissiper, et ces êtres auparavant blasés les regardent comme le sel de leur vie...⁵⁷⁵ ». Dans l'histoire de Capucine et de Lavande, 8^{ème} et 9^{ème} converseuses, « un médecin [...] avait ordonné au prince de *** la conversation de deux belles, également sages et spirituelles, pour tout régime ; car du reste, il pouvait manger, boire, etc.⁵⁷⁶ » ; de même, lorsque

⁵⁷⁵*Ibid.* pps. 214-215.

⁵⁷⁶*Ibid.* p. 221.

Bleuette accouche de l'enfant du thesmographe, qu'il refuse de reconnaître, Mme Janus « conseilla les rigueurs. Elle fit plus. Elle procura des *conversations* à Bleuette⁵⁷⁷ ». Par le remède que proposent les conversations, « Rétif met en fiction la propriété curative de la littérature⁵⁷⁸ » pour toutes les classes. La Princesse, le prince et la prostituée trouvent un soulagement commun dans la conversation, dans les contes. Par extension, le conte permet de souder les classes en promouvant ses vertus thérapeutiques. C'est bien par le ciment du conte que les classes se rencontrent et d'ailleurs, comme par enchantement ou comme la conclusion des contes de fées ou des Contes moraux de Marmontel, c'est le mariage qui vient sceller l'élévation des filles dans la société.

Dans les Contes moraux, les protagonistes, et notamment les héroïnes, possédaient une vision erronée de l'amour, qu'il convenait de combattre par l'expérimentation d'un dialogue platonique des âmes. Le vice n'y était peint qu'en demi-teinte, laissant éclater la brillance de la vertu. Rétif, au contraire, ajoute toute la vérité du vice, « car le vice est une réalité et sa peinture une nécessité dans un moralisme bien conçu⁵⁷⁹ ». En effet, les personnes viciées des « Converseuses » passent d'une immoralité caractéristique à leur basse condition, à une nouvelle vertu lorsqu'elles se marient, elles aussi. La métamorphose sociale passe donc d'abord par les liens du mariage : « [...] Restif was unable to separate woman and marriage: for him 'la femme' meant 'wife', and the mystery of womanhood intimately connected with domesticity and motherhood⁵⁸⁰ ». Mme Janus, pour chacune de

⁵⁷⁷*Ibid.* p. 227. Les italiques sont dans le texte.

⁵⁷⁸Barr, Philippe. *Op. cit.* p. 139.

⁵⁷⁹Testud, Pierre. *Rétif de La Bretonne et La Création Littéraire*. Genève: Droz, 1977. Print. p. vi. (préface).

⁵⁸⁰Coward, David. *The Philosophy of Restif de La Bretonne*. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1991. Print. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 283. p. 542.

ses filles, se doit de la « placer », à la fois auprès d'un homme ou d'une femme riches pour leur faire la conversation, mais le but ultime de cette « restauratrice morale » est de les placer matrimonialement. En effet, dans les dix-neuf contes, Mme Janus parvient à marier ses filles avec les prétendants qu'elle trouve adéquats, leur garantissant fortune et statut social. Dans l'ordre : Aurore épouse un abbé « décolleté⁵⁸¹ », Rose « un jeune seigneur⁵⁸² », Amande et Amarante épousent des « hommes d'affaires⁵⁸³ », Pyramidale et Basilique se marient respectivement avec un « fat » et son père, un vieillard « qui avait occupé une grande place⁵⁸⁴ » ; Capucine et Lavande sont mariées au même abbé défroqué ; les 10^{ème}, 11^{ème} et 12^{ème} converseuses, « Muguette épousa le machiniste ; Belle-de-jour le jeune négociant en spéculation, qui le devint en effet, et Belle-de-nuit le cultivateur⁵⁸⁵ ». Printanière et Bleuette épousent un « riche bibliopole » et un « riche thesmographe⁵⁸⁶ ». Enfin, Orange, Pivoine, Framboisine et Fraisée épousent « deux peintres et deux étudiants en médecine⁵⁸⁷ ». On peut remarquer que les conditions, le statut de chaque mari ne sont pas, comme c'est le cas le plus souvent chez Marmontel, représentatifs de la bourgeoisie. Rétif se fait un point d'honneur à marier toutes les couches de la société ensemble, en allant alors plus loin que son prédécesseur. Il renoue ainsi avec ce que Laurent Versini avait dit

⁵⁸¹PR, p. 217.

⁵⁸²*Ibid.*

⁵⁸³*Ibid.* p. 219.

⁵⁸⁴*Ibid.*

⁵⁸⁵*Ibid.* p. 224.

⁵⁸⁶Bibliopole = libraire/ thesmographe = homme de loi.

⁵⁸⁷PR, p. 232.

du conte moral, que c'est « surtout un conte social⁵⁸⁸ » permettant de mettre en dialogue les diverses strates de la société. En rejoignant la pensée marmontélienne, Rétif « came to view marriage as an institution favourable to the basic aim of nature and therefore to the good of society. Marriage was clearly the essential qualification for citizenship on the one hand and for personal happiness on the other⁵⁸⁹ ». Cependant, ce n'est plus un modèle de reproduction endogamique, au sein de la bourgeoisie, que Rétif propose, mais bien une volonté d'hybridation sociale, exogamique. Grâce à ce mélange et à ces mariages, il pousse le concept d'« horreur agréable » à son paroxysme : plus que de la compassion, Rétif suggère une ascension sociale impossible à réaliser à l'époque. Le clair-obscur moral (la prostituée aux mauvaises mœurs qui fait la lecture aux classes hautes, détentrices des bonnes mœurs) qu'offre le conte devient alors un clair-obscur social : le sang bleu de la noblesse et le sang noir du peuple ne peuvent s'allier que dans les contes. L'image d'une femme du peuple, et notamment une fille de joie, qui se marie hors de sa classe ou de son état participe à forger une utopie sociale et politique qui jalonne l'esthétique rétivienne⁵⁹⁰. Dans La Découverte australe par un homme volant, ou le Dédale français, (1781), Rétif fait évoluer un couple Victorin et Christine qui fondent, sur une île qu'ils découvrent, le projet d'hybrider les populations aborigènes qui y habitent⁵⁹¹. En accouplant les différentes

⁵⁸⁸Versini, Laurent. *Le Roman en 1778*, Dix-Huitième siècle, II, 1979. p. 51.

⁵⁸⁹Coward, David. *The Philosophy of Restif de La Bretonne*. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1991. Print. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 283. p. 544.

⁵⁹⁰Nous ne rentrerons pas en détails sur cet aspect, mais nous renvoyons le lecteur à la brillante étude de Poster, Mark. *The Utopian Thought of Restif de La Bretonne*. New York: New York University Press, 1971. Print.

⁵⁹¹Voir Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme (1734-1806), tome 1. *La Découverte australe par un homme volant, ou le Dédale français, nouvelle très-philosophique, suivie de la Lettre d'un singe*. Paris : 1781 : Xème Isle : « Le mélange des Races est le moyen qu'emploie Victorin. Il fait faire des mariages entre les Femmes singes et les Hommes ours ; et réciproquement entre les Hommes chiens, et les Femmes singes, les

espèces qu'ils trouvent, et en mariant les races, ils prévoient à la fois de réguler les mœurs et une régénération de leur société. Dans le Palais-royal, l'idée de régénérer la société par le mariage interclasses passe d'abord par la lecture qui promet le mariage.

En effet, les contes vont servir aux « Converseuses » à la fois à être réhabilitées tant moralement que socialement. Rétif rejoint là « la joliesse » des Contes moraux de Marmontel, dans lesquels le mariage était la finalité morale et la base d'un édifice social solide. La quête que l'on retrouve dans les Contes moraux, aboutissant à la découverte d'un pendant moral, ou d'une tendre moitié⁵⁹², est remplacée chez Rétif par une ascension ou ce qu'on a appelé la métamorphose sociale. Les dialogues, à l'épicentre de l'esthétique marmontélienne deviennent « la parole enchantée » du Palais-royal qui promeut la fille de joie hors de sa condition de fille publique. Ce dialogisme, on le retrouve au cœur de l'écriture des deux écrivains. « S'il fallait un raccourci, on pourrait dire que l'idéal de la nouvelle rétivienne, c'est le récit d'un fait divers réel assorti de dialogues à la manière de Marmontel⁵⁹³ ». Il est vrai que la place accordée à la vérité et aux dialogues est de la plus haute importance chez Rétif. Non seulement, comme on l'a vu, c'est le moyen de prédilection qui permet aux prostituées de sortir de leur état, mais c'est aussi un moyen pour le paysan bourguignon de retrouver des racines populaires, alliant oralité et écriture. Comme le rappelle Pierre Testud, « le devoir qui incombe à l'écrivain est de faire sa place

Femmes ourses, etc. ; entre les Hommes taureaux, et les Femmes brebis ; entre ces deux dernières espèces, et les Hommes et les Femmes-de-nuit ».

⁵⁹²Voir Marmontel, *OC*, XVII, *Leçons d'un père à ses enfants sur la morale* (1790) : « [...] pour être durable, l'amour conjugal ne doit être qu'une inclination modérée et fondée sur une estime réfléchie, ou rien d'exagéré ne peut se soutenir ; vous ne sauriez croire combien de mariages n'ont été malheureux que pour avoir commencé par cet amour que l'imagination allume, et qui se dissipe en fumée [...]. Deux époux, destinés par la nature à vivre ensemble, doivent se convenir ». p. 207.

⁵⁹³Bourguet, Pierre. *Op. Cit.* p. 17.

dans le livre à ce qui ne relève pas du livre, parce qu'il sait quelle place, chez le peuple, tient l'oralité dans la formation du cœur et de l'esprit⁵⁹⁴ ». La conversation (et par extension la lecture du conte) est donc un prodige moral autant qu'il est éducatif et social dans l'esthétique du conte rétifien. Ceci n'est pas sans rappeler l'enfance même de Rétif, qui au coin du feu à Sacy, apprenait pendant les veillées tardives, à la fois la parole révélée et le goût de la littérature à travers les contes de son père et de son ami Courtcou. Dans La Vie de mon Père, Nicolas se souvient de son attention et de l'importance de l'écoute qui l'a « excit[é] à la lecture⁵⁹⁵ » :

Il me fallait voir l'écouter, l'œil fixé sur la bouche, la mienne entrouverte ; j'étais immobile, à moins que je ne tressaillisse d'aise... Mon avidité d'entendre des contes m'avait toujours fait rester aux veillées, quand mon père était au lit, pour écouter des histoires de voleurs ou de revenants, qui faisaient sur moi une impression si forte que je n'osais ensuite aller seul jusqu'à mon lit⁵⁹⁶.

C'est le moyen privilégié de la classe populaire d'abolir cette barrière existante avec les autres classes sociales, en particulier la noblesse. La conversation des jeunes filles, et par extension, la lecture, transcendent les classes sociales et tentent de rétablir un lien perdu entre l'aristocratie, la bourgeoisie et le peuple. Comme le rappelle Philippe Barr, « la lecture remplit une fonction idéologique en marquant une égalité qui, si elle demeure transitoire, assure l'unification de chacun des groupes sociaux en stimulant les échanges diurnes de ses membres autour du travail⁵⁹⁷ ».

⁵⁹⁴Testud, Pierre. « Jeux, contes et chansons : la culture populaire dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne », in *Etudes Rétiviennes*, n°40, Paris, 2008. p. 51.

⁵⁹⁵Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edmé. *Vie de mon Père*, éd. établie par G. Rouger, Paris : Garnier, 1970. pps. 131-132.

⁵⁹⁶*Ibid.*

⁵⁹⁷Barr, Philippe. *Op. cit.* p. 155.

* * *

C'est en effet le travail autour du conte qui unifie les classes mais également la communauté des filles de Mme Janus. Rose, forte de son nouveau rôle de converseuse devient elle-même écrivaine. Cependant, l'écriture des Mille et une Métamorphoses qu'elle se propose d'entreprendre semble la dépasser. « Mais Rose sentit qu'un ouvrage aussi vaste fatiguerait son imagination : non seulement elle s'associa à sa belle compagne [Aurore], mais, de concert, elles mirent de l'entreprise les seize autres converseuses⁵⁹⁸ ». Chacune va pouvoir apporter sa pierre à l'édifice, participer dans une activité commune afin d'enfanter un travail régénérateur à la fois des mœurs, comme de la littérature. Ce cercle, cette communauté des femmes qui s'attèle à composer et à réfléchir sur l'élaboration littéraire, rappelle étrangement les salons précieux, tels que l'Hôtel de Rambouillet ou le salon de Melle de Scudéry : « Hôtel de Rambouillet stood for the art of conversation. It was a place where men and women met for the interchange of ideas, and the only place where excellence in talk conferred social distinction⁵⁹⁹ ». Dans ces cercles aristocratiques, l'accent était mis sur la parole, et comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, l'amour était le plus souvent au cœur des morceaux de littérature qu'elles couchaient sur le papier. Pour les filles de Mme Janus, il ne s'agit pas d'un loisir, la composition littéraire constitue bel et bien un travail où chacune des ouvrières possède une tâche définie :

Il fut convenu qu'après la composition de chaque *Métamorphose*, on la communiquerait aux dix-sept coopératrices ; que chacune d'elles ferait un essai de la *Métamorphose* suivante et qu'on préférerait la meilleure, ou qu'en les fondant, on en ferait une, deux, trois bonnes, et même davantage. Ce plan fut agréé de toutes. [...] On voit qu'au moyen de cette association, les dix-neuf converseuses devaient

⁵⁹⁸PR, p. 216.

⁵⁹⁹Vincent, Leon Henry. *Hôtel de Rambouillet and the Précieuses*. Houghton, Mifflin & Company, 1900. Print. p. 8.

être très amusantes, parce qu'une d'elles n'avait pas son esprit seul, mais l'imagination de toutes les autres⁶⁰⁰.

Le travail en groupes, la collaboration régimente le quotidien des converseuses, qui peuvent fabriquer leurs contes en toute liberté au sein de la communauté. Cette élaboration, à laquelle chacune des prostituées est impliquée file une métaphore fascinante sur la procréation, la gestation qu'elle soit littéraire ou maternelle. Les filles, en travaillant sur leur canevas pour le grand œuvre des Mille et une Métamorphoses, préparent déjà la régénération des mœurs. En utilisant ces mêmes contes pour satisfaire l'homme qu'elles épousent, elles deviennent mères à la clause de la plupart des conversations. La maternité, une fois les contes épuisés, devient l'aboutissement et la concrétisation du projet rétinien : une véritable régénération des mœurs, une totale hybridité des classes. Le conte permet alors une sincère et possible union entre les hommes et les femmes, qui n'est plus platonique comme chez les Précieuses, corporelle comme elle l'était chez Crébillon fils, ni amicale comme chez Marmontel, mais procréatrice. Le corps de la prostituée s'efface pour laisser place à la création littéraire, qui dans le texte semble alors directement liée à la « parture⁶⁰¹ ». L'accouchement est symbolique dans ce sens : c'est à la fois le fruit de l'investissement de Mme Janus, qui les a éduquées et financées mais aussi le germe d'une régénération de la société, fondée sur l'hybridité ou le clair-obscur social.

Le Palais-royal, régurgitant tous les ramassis de la société et se posant en même temps comme la « capitale de Paris », fait côtoyer misère et splendeur, argent et pauvreté, etc. Loin de la nature idyllique, ou des statiques pastorales de Melle de Scudéry, le paysage

⁶⁰⁰*Ibid.*

⁶⁰¹*PR*, p. 223. La parture = l'accouchement.

urbain supplante l'Arcadie. Ce sont l'Allée des soupirs, le Cirque et la maison close de Mme Janus qui abritent des prostituées précieuses, ou ce qu'on pourrait appeler des « Précieuses du ruisseau », chez qui l'esprit est tout aussi fertile que le corps. Quelle belle image pour le paysan bourguignon, qui semble d'ailleurs utiliser lui-même la métaphore de la terre pour résumer la tâche de l'écrivain. Le jeune négociant, amoureux de Belle-de-nuit, propose cette nouvelle perspective sur le commerce : « tirer un parti efficace des boues et des immondices des rues pour fertiliser à peu de frais les environs incultes de la capitale⁶⁰² ». N'est-ce pas là toute l'entreprise rétivraine ?

« A travers le *Palais-royal*, ce sont donc des voix de femmes qui nous parviennent, mais des voix recomposées, déformées, amplifiées par Rétif, des voix toujours respectées comme des voix d'individus, d'êtres humains, quelle que soit leur condition⁶⁰³ ». Tout le travail qu'effectue Rétif dans son Palais-royal participe d'une double gageure : redonner sa dignité aux prostituées, de manière presque féministe, par l'intermédiaire de la lecture et de la conversation, par le conte. Grâce au travail qu'elles font elles-mêmes, elles vont non seulement pouvoir être épousées, mais aussi procréer. Le travail est donc au cœur de l'esthétique rétivraine, à la fois en tant que gestation et production. La littérature, tout comme un enfant, est une extension de soi, qui sert à régénérer les mœurs mais aussi à imposer sa marque dans l'Histoire. Rétif a choisi le Palais-royal et ses vices pour dénoncer les abus de l'Ancien-Régime et justifier la Révolution. Dans « l'Avis » qui introduit la

⁶⁰²*Ibid.* p. 225.

⁶⁰³Masson, Nicole. « 'Une galerie de portraits gaiement tristes' : le *Palais-royal* » in *Etudes Rétiviennes*, n°21, Paris 1994. Pps. 117-127. p. 127.

deuxième partie du Palais-royal, il s'insurge contre l'aristocratie corrompue qui refuse aux prostituées le nom de « Citoyennes » :

—Des citoyennes ?...—Pourquoi ne le seraient-elles pas ?... Ha ! c'est qu'une aristocratie corruptrice avait avili toutes les classes de la société... Nous posons en fait que si notre admirable Révolution se consolide, comme il y a tout lieu de le croire, elle élèvera tellement l'âme à tout ce qui porte le nom de Français, que dans dix ans, on ne trouvera plus de filles publiques. [...] Les mœurs vont s'épurer, ô chers concitoyens, et cet ouvrage publié, non pour divertir les sots, égayer les fous, émoustiller les libertins, mais pour montrer à quel point effrayant nous en sommes, cet ouvrage sera pour la postérité un monument historique⁶⁰⁴.

Prophète et historien, Rétif « lutte par le travail contre la nécessité⁶⁰⁵ ». Son écriture n'a jamais cessé d'être un moyen de subsistance autant qu'une façon de donner sens à sa propre vie ou celles des autres dans le ruisseau. Il annonce déjà l'écrivain-artiste du 19^{ème} siècle, vivant de sa plume et de ses droits d'auteurs, dont Emile Zola, cent ans plus tard, vantera les mérites dans son essai intitulé « l'Argent dans la Littérature ». Dans un sens, la vie de Rétif n'a jamais cessé d'être au service de l'écriture, qu'il lui ait fallu prostituer sa plume ou non.

⁶⁰⁴PR, p. 130.

⁶⁰⁵ Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. p. 436.

CONCLUSION

Dans Ah ! Quel conte !, le Sultan Schah-Baham, inquiet de ne pas suivre le bon fil de la narration ou de ses méandres, ne cesse d'interrompre le Vizir Moslem, qui détaille les faits et éclaire son auditeur sur ce qu'il vient d'entendre. Alors que Schézaddin et la Fée Tout-ou-Rien filent le parfait amour, Schah-Baham se demande si cette histoire était plausible ou non, puis déclare que ce n'est finalement pas ce qui importe dans le conte :

On dira ce qu'on voudra ; mais c'est, ma foi ! une belle chose qu'un Conte, surtout quand on y trouve, comme dans celui-ci, une morale épurée, de beaux préceptes, et je ne sais combien d'autres choses encore qui se sentent mieux qu'on ne peut les dire, et qui élèvent l'esprit, en même temps qu'elles l'amuse. C'est qu'il ne faut pas croire, non, qu'il soit donné à tout le monde, de réunir l'utile et l'agréable⁶⁰⁶.

L'amour qui existe entre Schézaddin et la Fée sert de prétexte à Crébillon fils pour entamer une réflexion sur les possibilités de la littérature, qu'il place au cœur de ce petit format « valise », lui-même en devenir. L'amour, les « beaux préceptes », « la morale épurée » servent en effet de point de départ aux conteurs, qui tentent tous de ranger leurs écrits sous l'étendard protéiforme de l'utilité et de l'agrément. Jean-François Marmontel et Nicolas-Edmé Rétif de la Bretonne perpétuent cette tradition et offrent, à l'instar de Crébillon fils, une nouvelle voie à la littérature entretenant un lien étroit avec la société des Lumières. Renouvelant un genre affadi par la morale du Grand Siècle, ces trois auteurs placent le conte dans un rapport inédit face aux préoccupations de l'époque.

En effet, par le truchement de la rencontre amoureuse, Crébillon fils, Marmontel et Rétif proposent un discours au sein du conte qui remet sans cesse en question la raison

⁶⁰⁶*AQC!*, OC, III, Livre second, Chapitre 12, p. 388.

éclairante de l'esprit philosophique. Les lumières de l'obscurité crébillonienne se posent à la fois comme une critique de l'héritage classique, redonnant à son encounter tout le pouvoir au corps et aux sens, et participe en même temps au débat fondamental de la connaissance sensuelle et sensible, profondément ancré dans le 18^{ème} siècle. Comme le souligne Schah-Baham dans la citation qui précède, le conte permet « je ne sais combien d'autres choses encore qui se sentent mieux qu'on ne peut les dire », et confère tout son sens à l'esthétique du conte crébillonienne. Les sens, et par extension l'amour, constituent la pierre d'achoppement à l'édifice de la connaissance pour le conteur. Cependant, ce clair-obscur qui exalte le contact des corps ne saurait peindre qu'un tableau moral « agréable », loin d'être efficace et correcteur pour « tendre le miroir au vice » dans l'esprit de Marmontel.

Le conte moral entend alors redéfinir « l'aimable vertu », en proposant, non pas une description de la rencontre amoureuse, mais bien une quête visant plutôt à trouver un *alter ego* avec lequel bâtir une relation harmonieuse, un mariage basé sur les principes de l'amitié. Le silence des passions et le repos de l'âme permettent un retour au calme en ce milieu de siècle, consacrant une rhétorique de « l'apaisement⁶⁰⁷ » au sein du mariage bourgeois, calquée sur les ratiocinations de la préciosité. Le conte de Marmontel s'inscrit comme une réminiscence du « molle et facetum⁶⁰⁸ » de l'Arcadie et comme une volonté de propager un certain conservatisme idéologique, se plaçant là dans le sillage de Voltaire, son maître.

⁶⁰⁷Wagner, Jacques. Marmontel: *Une Rhétorique de L'apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print.

⁶⁰⁸Voir Lavocat, Françoise. *Arcadies Malheureuses. Aux Origines Du Roman Moderne*. Honoré Champion, 2000. Print.: «Le facetum [...], renvoie en effet aux caractéristiques atténuées du romanesque. Il est en effet associé à l'idée de galanterie ; il est en quelque sorte l'indice de la place occupée dans l'œuvre par l'intrigue amoureuse ». Et plus loin, elle explique : « molle, en revanche, est défini comme 'une douceur naïve et ingénue'. La 'douceur' est liée à l'exclusion, dans l'univers arcadique, de la violence et des passions ». p. 251.

Avec Rétif, l'Arcadie devient la place du Palais-royal, dans laquelle la réflexion littéraire s'effectue sur le banc public, substitut urbain du divan des salons. Nouvelle « capitale de Paris », le Palais-royal symbolise la confluence de la misère et de l'argent, des prostituées et des agioteurs—bref, de toutes les couches sociales—soumise au regard plus artistique que philosophique⁶⁰⁹ du conteur. Le commerce qui s'exécute sur la place publique est emblématique de l'objectif littéraire rétifien : la transaction, l'échange de commodités permet d'abolir les frontières socio-économiques qui périclitent en cette fin de l'Ancien-Régime et permet également de rétablir une communication entre les classes. Ce n'est plus le corps de la prostituée qui se vend ou qui s'achète, mais bien les histoires qu'elle a à offrir. Le travail de ces « Converseuses » leur redonne une dignité humaine et les sort de leur état de filles publiques, misérables (non sans rappeler la figure de l'écrivain indigent qu'est Rétif lui-même, survivant par ses publications). L'heureux dénouement des contes, qui voit les filles de joie épouser des hommes hors de leur classe, devient l'emblème d'une possible ascension sociale, régénératrice des mœurs. Les contes du Palais-royal visent à cette régénération des mœurs grâce à l'hybridation des classes, ce qui apparaît dans l'économie narrative rétifienne, symptomatique d'une mutation sociale et littéraire. Peu importe si la peinture des « Héloïse du ruisseau » marginalise et singularise Rétif par rapport au parti philosophique. Il en dénonce mieux l'hypocrisie. En effet, le Palais-royal, à travers sa « galerie de portraits gaiement tristes » se construit bien comme un « petit ouvrage anti-philosophique⁶¹⁰ », conçu pour sensibiliser son lectorat à la fange des rues.

⁶⁰⁹Barr, Philippe, *Op. Cit.* : « Or, s'il caresse le rêve d'une égalité de condition généralisée tout en se soumettant à l'ordre hiérarchique, s'il a en commun avec Rousseau la foi en l'existence d'une élite intellectuelle apte à guider la société vers un monde meilleur, il change la donne du contrat en octroyant ce pouvoir à l'artiste plutôt qu'au philosophe ». p. 147.

⁶¹⁰PR, p. 37. « Avis » liminaire.

L'écriture anti-philosophique du Palais-royal pose alors les jalons de la littérature moderne : elle représente le passage des Belles Lettres à la figure de l'écrivain bohème du 19^{ème} siècle, et symbolise par là même le passage du philosophe à l'artiste.

Le conte se place ainsi comme une entreprise expérimentale, un laboratoire presque alchimique de la littérature. La concision du format, mais surtout son manque de considération au sein de la République des Lettres, permettent aux écrivains de développer des thèmes abordés par le roman avec plus de liberté, notamment autour du thème de l'amour, de la sensibilité, du vice, etc., mais en se construisant toujours dans un rapport d'opposition : le conte se veut correcteur de l'imagination romanesque « dangereuse⁶¹¹ ». Cependant, c'est de l'héritage romanesque de Richardson que les conteurs se réclament. Pamela et Clarissa constituent des modèles d'éloquence et un réalisme des tableaux de mœurs pour les conteurs qu'ils entendent suivre mais également dépasser⁶¹². En effet, l'anti-romanesque du conte se fonde sur une reprise d'éléments théâtraux, forgeant l'esthétique de nos trois auteurs.

Le conte, comme nous l'avons vu en particulier avec Marmontel, se pose en tant que réponse au théâtre tout au long du siècle des Lumières. La mise en scène de la rencontre amoureuse chez Crébillon fils, les tableaux vivants de Marmontel, ou la transposition du spectacle du Palais-royal montrent que ce genre mineur chevauche dans les plates-bandes du théâtre. Le conte crébillonien se construit comme une réponse au théâtre et à la mise en

⁶¹¹Voir à ce sujet Marmontel, *OC, Essai sur les romans, considérés du côté moral*, X ; ou Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 : « il est des caractères pour qui les romans sont dangereux », p. 524.

⁶¹²Marmontel et Rétif professent leur admiration pour Richardson dans la façon dont il peint les mœurs, ainsi que l'éloquence dont il fait preuve dans Marmontel, *OC, Essai sur les romans, considérés du côté moral*, X ; on renvoie le lecteur aussi à la brillante étude de Testud, Pierre. *Rétif de La Bretonne et La Création Littéraire*. Genève: Droz, 1977. Print., notamment le chapitre sur « la formation intellectuelle et la naissance du premier roman », pps. 17 *et sq.*

scène de l'amour marivaudien ; Marmontel reprend à son compte la visée correctrice et moraliste de nul autre que Molière, ainsi que les ressorts et thèmes du drame bourgeois émergents à l'époque des Contes moraux. Rétif, de manière plus subtile, invite son lecteur à assister au spectacle de la rue, dont la relation pourrait très bien prendre le titre d'une autre de ses œuvres, Le Drame de la Vie. Quoi qu'il en soit, le conte offre une réflexion sur l'esthétique de la parole et de la conversation efficace.

Si les dialogues qui sont au centre des contes moraux⁶¹³ et des contes rétiviens (les « Converseuses ») se posent comme une réappropriation de la parole poétique, philosophique et historique, afin de convaincre un auditoire avide de transparence et de clarté, ils sont absents de l'esthétique crébillonienne, dans laquelle la parole est justement considérée comme opaque et mensongère. Pour lui, le dialogue des corps initié par la vue, les regards, était le seul dialogue porteur de sens et de vérité.

Ce bouleversement dans la hiérarchie des sens, de la vue à l'ouïe, est emblématique d'un changement opéré dans la destinée du conte, en corrélation avec une mutation socio-culturelle qui s'effectue après 1750. En effet, le développement de l'éducation, la possibilité de disséminer la connaissance, notamment à la campagne dont est issu Rétif, passe essentiellement par l'oralité. La parole qui sollicite constamment le sens auditif, l'ouïe, appelle alors à une reconsidération de la manière d'appréhender le savoir et de propager la vérité, qui au seuil des Lumières, était essentiellement basée sur l'œil, la vue⁶¹⁴. Le conte, en reflétant ces changements socio-culturels par la permutation de l'œil et de

⁶¹³Voir à ce sujet l'entrée « Conte » dans Marmontel, *OC, Eléments de Littérature*, XII, vol.1, pps. 521-529.

⁶¹⁴Voir notre premier chapitre sur Crébillon fils ainsi que l'analyse qu'on fait des « yeux mauvais », à la lumière de Fontenelle, Bernard de. *Entretiens sur la pluralité des mondes / par Fontenelle*. Librairie de la Bibliothèque nationale (Paris), 1899.

l'ouïe, médite sur le fondement même de la littérature persuasive au 18^e siècle autant que sur une refonte du système des genres littéraires. Ce n'est donc plus tant la définition du format qui est importante, (et qui, malgré les efforts de Marmontel, reste toujours aussi impossible qu'infructueuse) mais bien le fait même que le conte existe et qu'il se revendique en constante opposition aux autres genres, bien qu'il se réapproprie les ressorts de la mise en scène théâtrale. Le conte est un véritable caméléon, seul format capable de s'adapter à toutes les classes et d'embrasser tous les horizons d'attente.

Dans cette perspective, on voit bien comment le conte s'apparente à une propédeutique de l'amour. De l'amour-passion et des mœurs de la Régence avec Crébillon fils, on est passé à une accalmie, à une modération du sentiment amoureux, apparaissant sous les traits de l'amitié chez Marmontel, pour enfin montrer la réalité populaire de la prostitution avec Rétif, état pour lequel l'amour semble absent. Cet étiolement du sentiment amoureux correspond à une logique, encore une fois, socio-économique. Pour l'aristocratie, qui occupe ses journées oisives à profiter de tous les plaisirs, l'amour-passion n'est pas un mal en soi, puisqu'au contraire, par le contact des corps, le sang bleu se perpétue. Au milieu du siècle, la montée de la bourgeoisie impose de nouvelles valeurs, promouvant entre autres le travail, la famille et la patrie. L'amour devient un sentiment dangereux qu'on doit canaliser⁶¹⁵ : on cherche à présent le repos de l'âme et des sens pour participer pleinement au bien de la société⁶¹⁶. C'est le mariage de deux âmes compatibles

⁶¹⁵A ce sujet, voir la brillante analyse de Mauzi, Robert. *L'idée Du Bonheur Dans La Littérature Et La Pensée Françaises Au XVIIIe Siècle*. 4. éd. Paris: A. Colin, 1969. Print., notamment le chapitre VII consacré au « bonheur bourgeois », pps. 269-293.

⁶¹⁶Pour les responsabilités économiques du bourgeois, voir Goubert, Pierre, et Daniel Roche. *Les Français et l'Ancien Régime, Tome 1 : La Société et l'Etat*. 3e ed. Armand Colin, 1991. Print., notamment les pages consacrées aux "bourgeois et bourgeoisies", pps. 170-187.

qui concrétise l'amour bourgeois, à l'écart de la passion, dont les excès détournent des responsabilités économiques qui incombent à cette classe. Il faut rester lucide pour être entièrement utile à la société, ce qui est incompatible avec les malheurs d'une passion déçue. Ceux-ci viendraient écraser le bourgeois pour l'entraîner dans les spirales d'une mélancolie et d'un pessimisme⁶¹⁷ que les romantiques du 19^{ème} siècle ne décriront que trop.

Le conte est donc une façon de représenter les dangers qui guettent la pensée des Lumières fondée sur la rationalité, le contrôle, le progrès, etc. Le rêve, la féerie, le corps sont des thèmes qui sont traités de manière rationnelle dans les contes des trois auteurs. Que ce soit avec succès ou non, le conte montre les obstacles souvent insurmontables qui s'élèvent contre le projet des Lumières. De ce fait, le conte semble suggérer que c'est dans et par la littérature qu'on peut s'acheminer vers un type de connaissance alternatif, fondé sur le clair-obscur et la réintégration du plaisir (de la lecture ou de l'expérience charnelle) à l'intérieur d'une économie narrative. Le conte est un vecteur privilégié pour explorer l'irrationnel qui hante les Lumières. La trame narrative du conte reproduit alors le schéma historique des Lumières. La dégradation de l'amour-passion au sein des contes, représente de manière fictionnelle à la fois la montée du rationalisme, mais surtout le passage d'une aristocratie noyée dans les plaisirs, aux bourgeois puis au peuple qui, comme le rappelle Rétif « travaille[nt] pour lutter contre la nécessité ».

L'amour à la fin du 18^{ème} siècle devient alors relégué à l'arrière-plan des prérogatives littéraires et sociales. Ainsi, on peut entrevoir dans Ah! Quel conte! la volonté de Crébillon fils d'apporter une lueur d'espoir dans un siècle cerné par les préoccupations

⁶¹⁷L'exemple de Prévost, Manon Lescaut, est tout-à-fait représentatif des dangers de la passion, écrasant le héros sous le poids du destin, participant à sa déchéance sociale. Ce sont les excès de la passion qui font tomber le Chevalier des Grieux dans cette spirale du malheur.

philosophiques, sociales et économiques. L'expérience de l'amour qu'il propose ne sera jamais écoutée par le reste du siècle. C'est une sorte de nostalgie d'un âge antérieur, presque épicurien, qui reste sans réponse. L'amour absolu, qui ne se vit que l'instant du conte pour Crébillon fils, prend ses racines dans les salons précieux, auxquels il leur doit ses thèmes, sa toile de fonds et son public privilégié. En effet, tous les contes du 18^{ème} siècle comme ceux du 17^{ème} siècle sont destinés aux femmes presque exclusivement, dans une perspective éducative notamment. Que ce soit dans la description de l'amant idéal bravant les dangers pour lui prouver son amour, ou dans les bienfaits d'un amour platonique résultant dans les liens du mariage, la femme est au cœur des réflexions du conte. Mises en scènes dans la narration, ou décrites dans le goût de celles qui constituent son public, les femmes sont la cible et les juges du conte. L'amour tel qu'on l'entend au 18^{ème} siècle dans le conte ne peut être qu'en dialogue avec l'héritage légué par la préciosité classique : Crébillon fils le critique pour faire briller les dialogues du corps ; Marmontel transpose l'amour platonique des Précieuses dans ses contes pour se plier aux exigences morales de la bourgeoisie et enfin Rétif se réapproprie de manière subversive la communauté des femmes, transposant l'activité créative des Précieuses à la communauté laborieuse des prostituées. En faisant des filles du Palais-royal des « Précieuses du ruisseau », Rétif rétablit le lien étroit qui existe entre la création littéraire et la culture populaire : l'écriture et l'oralité. Ce travail de groupe, qui passe de l'échange d'idées à la transcription des histoires sur le papier, reprend non seulement la jovialité inhérente de l'Hôtel de Rambouillet et des veillées de Sacy mais inscrit l'élaboration du conte dans un cadre performatif intimement lié au théâtre. C'est une représentation, un spectacle de l'écriture, puisque chaque fille de joie possède un rôle particulier dans l'entreprise créative

des Mille et une Métamorphoses, dont le metteur en scène n'est autre que Rétif. Le choix du titre est aussi évocateur : les prostituées, à travers la fabrication des contes et la pratique des conversations qui lui fait suite, sortent de leur chrysalide immorale, représentée par la maison close de Mme Janus, pour devenir de vrais papillons sociaux, dont les ailes se déploient grâce au mariage hors de leur classe.

La parole est donc toujours, dans le conte, à l'épicentre de la réflexion sur l'énonciation, ce qui en fait véritablement une réflexion de type rhétorique et esthétique puisque l'on veut toujours qu'elle soit efficace. Comme Jacques Rancière le rappelle :

Le système de la représentation tient à l'équivalence entre l'acte de représenter et l'affirmation de la parole comme acte. [...] Le dernier principe identifie la représentation d'actions fictionnelles à une mise en scène de l'acte de parole. [...] Mais il y a comme une double économie du système : l'autonomie de la fiction, qui ne s'occupe que de représenter et de plaire, est suspendue à un autre ordre, elle est normée par une autre scène de parole : une scène « réelle » où il ne s'agit pas seulement de plaire par des histoires et des discours, mais d'enseigner des esprits, de sauver des âmes, de défendre des innocents, de conseiller des rois, d'exhorter des peuples, de haranguer des soldats, ou simplement s'exceller dans la conversation où se distinguent les gens d'esprit. Le système de la fiction poétique est placé sous la dépendance d'un idéal de la parole efficace. Et l'idéal de la parole efficace renvoie à un art qui est plus qu'un art, qui est une manière de vivre, une manière de traiter les affaires humaines et divines : la rhétorique⁶¹⁸.

Ce sont bien les possibilités persuasives de la parole qui sont explorées dans le conte, et qui sont mises en œuvre par la juxtaposition des actes sur ces mêmes paroles. En faisant du discours contuel un discours qui explore les moyens rhétoriques de persuader l'auditeur ou le lecteur, nous avons montré comment le conte, au 18^{ème} siècle possédait véritablement une nouvelle esthétique. En effet, la transposition de l'amour dans le conte est toujours une écriture du corps qu'on en parle directement ou non. La Préciosité, qui

⁶¹⁸Rancière, Jacques. *La Parole Muette : Essai Sur Les Contradictions de La Littérature*. Hachette, 2005. Print. pps. 25-26.

propose un discours fondé contre le corps est donc au centre de la méditation esthétique des Lumières qui réfléchit sur les rapports entre le corps et le langage. Plus qu'une présentation esthétique du conte de l'amour, nous avons bel et bien à faire, de la part de nos auteurs, à un amour du conte.

OUVRAGES CITÉS

- Addison, Joseph. « The Ballad of Chevy Chase » in *The Spectator*, n°70, 1711.
- Albert, Paul (1827-1880). *La Littérature française au dix-huitième siècle*. Hachette (Paris), 1874.
- Astbury, Katherine. *The Moral Tale in France and Germany, 1750-1789*. Oxford: Voltaire Foundation, 2002. Print.
- Bahier-Porte, Christelle, and Régine Jomand-Baudry. *Écrire En Mineur Au XVIIIe Siècle*. Paris: Éditions Desjonquères,, 2009. Print.
- Barchilon, Jacques. *Le Conte Merveilleux Français: De 1690 À 1790, Cent Ans De Féerie Et De Poésie Ignorées De L'histoire Littéraire*. Paris: H. Champion, 1975. Print. Bibliothèque de Littérature Comparée 114.
- Barguillet, Françoise. *Le Roman Au XVIIIe Siècle*. 1re éd. Paris: PUF, 1981. Print. Littératures.
- Barr, Philippe. « Je et son ombre, la mort imaginaire de Louis-Sébastien Mercier à la lumière de Saint-Martin » in *Orbis Litterarum*, Blackwell Publishing Ltd. 2009
- . *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne, une esthétique de la pauvreté*. Rodopi, 2012. Print.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Edition de 1857.
- Benjamin, Walter, Marcus Paul Bullock, and Michael William Jennings. *Selected Writings*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1996. Print.
- Bédier, Joseph. Traduction *du Roman de Tristan* de Béroul (1170).
- Biographie universelle, ou Dictionnaire historique contenant la nécrologie des hommes célèbres de tous les pays*, par une société de gens de lettres, sous la dir. de M. Weiss,... Furne (Paris), 1841.
- Blanchot, Maurice. *Sade et Restif de La Bretonne*. Editions Complexe, 1986. Print.
- Bougeant, Guillaume-Hyacinthe. *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin, dans la Romancie/ La relation de l'île imaginaire, et l'histoire de la princesse de Paphlagonie / Segrais. Voyages de l'isle d'amour / abbé Paul Tallemand*. [s.n.] (Amsterdam), 1788.
- Brabant, Roger. “La Machine Infernale Ou Le Jeu de L’amour Selon Crébillon Fils.” *Revue d’Histoire littéraire de la France* 94.2 (1994): 198–220. Print.

Bretonne, Nicolas-Edme Rétif de La. *Le Nouvel Abeilard ou lettres de deux amans qui ne se sont jamais vus*. Duchesne, 1778. Print.

Buchanan, Michelle. *Les Contes Moraux de Marmontel*. 1965. Print.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Dover ed. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2008. Print.

Cardy, Michael. *The Literary Doctrines of Jean-Francois Marmontel*. Vol. 210. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1982. Print. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century.

Carriedo López, Lourdes, et Jean Sgard. *Songe, Illusion, Égarement Dans Les Romans de Crébillon*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal,, 1996. Print.

Cassirer, Ernst. *La Philosophie des Lumières*, trad. de Pierre Quillet, Fayard, 1966 (rééd. Presses Pocket, « Agora », 1990).

Cazenobe, Colette, et Henri Coulet. *Crébillon Fils Ou La Politique Dans Le Boudoir*. Paris: H. Champion, 1997. Print.

Chadourne, Marc. *Restif de La Bretonne Ou Le Siècle Prophétique*. Hachette, 1958. Print.

Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de. *Œuvres complètes de Chamfort. T. 1 / recueillies et publ. avec une notice historique sur la vie et les écrits de l'auteur par R.-P. Auguis. Chaumerot jeune* (Paris), 1824.

Cherpack, Clifton. *An Essay on Crébillon Fils*. Durham, N.C. :, 1962.

Cismaru, Alfred. *Marivaux and Moliere: A Comparison*. Texas Tech University Press, 1977. Print.

Collectif. *Madeleine de Scudéry : Carte de Tendre*. Oxford: Clarendon Press, 1883. 191–194. Print.

---. *Sade, Retif de La Bretonne et Les Formes Du Roman Pendant La Révolution Française : Actes Du 3e Colloque International Des Paralittératures de Chaudfontaine*. Ulg Université de Liege, 2002. Print.

Colloque international de la SATOR, et Société d'analyse de la topique dans les œuvres romanesques. *Le Corps Romanesque: Images Et Usages Topiques Sous l'Ancien Régime: Actes Du XXe Colloque De La SATOR*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2009. Print. Collections de La République Des Lettres. Symposiums.

Colloque international. *Le Conte En Ses Paroles: La Figuration De L'oralité Dans le Conte Merveilleux Du Classicisme Aux Lumières*. Paris: Desjonquères, 2007. Print. L'esprit Des Lettres.

Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité Des sensations*. Londres et Paris: De Bure l'aîné, 1754. 1–16. Print.

Correspondance De Madame De Graffigny, sous la direction de J.A Dainard et D. Smith, Oxford: Voltaire Fondation, Taylor Institution, 1985. Print.

Costa, Véronique. « Les figures de la nuit chez Crébillon ou la fascination du clair-obscur » in *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF. n°30, 1998.

Cotoni, M-H. « L'égarement de deux néophytes dans le monde : La Vallée et Meilcour » in Société d'histoire littéraire de la France. *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris : Armand Colin, 1996, Janvier-février N°1 : « Crébillon fils ». pps. 45-71.

Coulet, Henri. *Le Roman Jusqu'à La Révolution*. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1991. Print.

---. *Marivaux Romancier: Essai Sur L'esprit et Le Cœur Dans Les Romans de Marivaux*. Paris: A. Colin, 1975. Print. Publications de La Sorbonne, Université de Paris IV, Paris-Sorbonne : N.S. Recherches ; 16.

---. *Marivaux : Un Humanisme Expérimental*. Paris: Larousse, 1973. Print. Thèmes et Textes.

Coward, David. *The Philosophy of Restif de La Bretonne*. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1991. Print. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 283.

Crébillon, Claude-Prosper, et Régine Jomand-Baudry. *Contes (1730-1754)* ;. Paris: Champion, 2009. Print. Sources Classiques, 1169-2936 ; 90 Bibliothèque Des Génies et Des Fées 17.

Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de, Sarah Benharrech, and Jean Sgard. *Œuvres Complètes*. Éd. critique rev. et corr. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010. Print.

Dauvois Nathalie et Grosperin, Jean-Philippe. *Songes Et Songeurs (XIIIe-XVIIIe Siècle)*. Saint Nicolas: Presses de l'Université Laval, 2003. Print. Collections de La République Des Lettres. Symposiums.

De Callières, François. *Des bons mots et des bons contes*. Paris : C. Barbin, 1692.

Defrance, Anne. *Les Contes De Fées Et Les Nouvelles De Madame d'Aulnoy, 1690-1698: L'imaginaire Féminin À Rebours De La Tradition*. Genève: Libr. Droz, 1998. Print.

De Gomez (Poisson), Madeleine Angélique, *les Cent nouvelles nouvelles*. Paris : la Veuve Guillaume et Gandouin, 1732.

Deguy, Michel. *La Machine Matrimoniale, Ou, Marivaux*. Paris: Gallimard, 1981. Print. Le Chemin.

Deloffre, Frédéric. *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage*. Slatkine, 1993. Print. Delon, Michel. *Sylphes et sylphides: Montfaucon de Villars, Crébillon, Marmontel, Nougaret, Sade, quelques poètes : anthologie*. Les Éditions Desjonquères, 1999. Print.

Deneys-Tunney, Anne. *Écriture Du Corps: De Descartes à Laclos*. 1st ed. Presses universitaires de France, 1992. Print.

Descartes, René. *Œuvres de Descartes*. [Volume 4] / publ. par Victor Cousin...; [et précédées de l'éloge de René Descartes par Thomas]. F.-G. Levrault (Paris), 1824.

Diderot, Denis. *Le Neveu de Rameau dialogue*. - Paris, Delaunay 1821. Delaunay, 1821. Print.

---. *Œuvres*. Paris: La Nouvelle revue française, 1935. Print. « Bibliothèque de La Pléiade », Gallimard.

---. *Œuvres de théâtre de Diderot: avec un discours sur la poésie dramatique*. M. M. Rey, 1772. Print.

Diderot, Denis, Paul Albert, et Sophie Volland. *Œuvres choisies de D. Diderot: Contes et mélanges*. 1877. Librairie des bibliophiles, 1877. Print.

Du Bos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris, P.-J. Mariette, 1733.

Duclos, Charles. *Œuvres complètes de Duclos, historiographe de France, secrétaire perpétuel de l'Académie française....* T. 8 / recueillies pour la première fois, rev. et corr. sur les ms. de l'auteur, précédées d'une notice historique et littéraire [par L.-S. Auger]. Colnet (Paris), 1806.

Ehrard, Jean. *Jean-François Marmontel (1723-1799)*. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. Print. Écrivains d'Auvergne 8.

Études Rétiviennes: bulletin de la Société Rétif de la Bretagne. La Société des Amis de RDLB. Print.

Ferrand, Nathalie. *Locus in Fabula: La Topique de L'espace Dans Les Fictions Françaises D'Ancien Régime*. Peeters Publishers, 2004. Print.

Fontenelle. *Entretiens Sur La Pluralité Des Mondes*. Flammarion, 1998. Print.

Fontenelle, Bernard de. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Librairie de la Bibliothèque nationale (Paris), 1899.

Fort, Bernadette. *Le Langage de L'ambiguïté Dans L'œuvre de Crébillon Fils*. Klincksieck, 2000. Print.

Foucault, Michel. *Histoire de La Sexualité*. Paris: Gallimard, 1976. Print. Bibliothèque Des Histoires.

Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris, Gallimard : Collections « Idées », 1962.

Friedrich Melchior Grimm (Freiherr et al. *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Furne, 1829. Print.

Gaiffe, Félix. *Le Drame en France au XVIIIe siècle*. A. Colin (Paris), 1910.

Gaillard, Aurélia. *Fables, Mythes Contes: L'esthétique De La Fable Et Du Fabuleux (1660-1724)*. Paris : Genève: Champion ; Slatkine, 1996. Print. Lumière Classique 9.

Genette, Gérard. « Le jour, la nuit », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 20, 1968.

Géraud, Violaine. *La Lettre et L'esprit de Crébillon Fils*. Paris: SEDES,, 1995. Print.

Giard, Anne. *Savoir et Récit Chez Crébillon Fils*. Préface de Jean Sgard. Genève: SLATKINE, 1986. Print.

Gilot, Michel, et Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. *L'Esthétique de Marivaux*. Paris: SEDES, 1998. Print.

Goncourt, Edmond de, et Jules de Goncourt. *La Femme au dix-huitième siècle*. Charpentier, 1890. Print.

Goubert, Pierre, et Daniel Roche. *Les Français et l'Ancien Régime, Tome 1 : La Société et l'Etat*. 3e ed. Armand Colin, 1991. Print.

Graffigny, Françoise. *Correspondance De Madame De Graffigny*. Oxford: Voltaire Foundation, Taylor Institution, 1985. Print.

Gréard, Octave. *L'éducation Des Femmes Par Les Femmes : Études Et Portraits*. Nabu Press, 2010. Print.

Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Maurice Tourneux, Paris, 1879, cité par James Rives Childs, *Restif de la Bretonne, témoignages et jugements, bibliographie*, Librairie Briffaut, 1949

Hamilton, Anthony, Anne DeFrance, et Jean-François Perrin. *Contes*. Paris: Champion, 2008. Print.

Hartmann, Pierre. *La Forme Et Le Sens: Nouvelles Études Sur Le Roman Des Lumières*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2009. Print. Collection Travaux Du CELUS no. 14.

---. *Le Contrat Et La Séduction: Essai Sur La Subjectivité Amoureuse Dans Le Roman Des Lumières*. Paris: Champion, 1998. Print. Les Dix-huitième Siècles 14.

---. *Rétif de La Bretonne Le Paysan de Paris : Entre Individu et Communauté*. Les Editions Desjonquères, 2011. Print.

Homère, *Hymnes Homériques*. Traduction de Leconte de Lisle, A. Lemerre, 1893.

Hubert, Marie-Claude. *Le Théâtre*. A. Colin, 1988. Print.

International Congress on the Enlightenment. *Les Discours Du Corps Au XVIIIe Siècle : Littérature-Philosophie-Histoire-Science*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2009. Print. Collections de La République Des Lettres. Symposiums.

Joly, Raymond. *Deux Etudes Sur La Préhistoire Du Réalisme : Diderot, Rétif de La Bretonne*. 1st Edition. Quebec : U. Laval, 1969. Print.

Jomand-Baudry, Régine et Perrin, Jean-François. *Le Conte Merveilleux Au XVIIIe Siècle: Une Poétique Expérimentale*. Paris: Kimé, 2002. Print.

Jourdan, Annie, and Kees Meerhoff. *Mémorable Marmontel, 1799-1999*. Amsterdam ; Atlanta, GA, 1999., 1999. Print.

Kant, Immanuel. *Eléments métaphysique de la doctrine du droit*, traduction d'Auguste Durand, 1853.

Katz, Eve. *The Contes Moraux of Jean-François Marmontel*. 1966. Print.

Kavanagh, Thomas. "The Libertine's Bluff: Cards and Culture in Eighteenth-Century France." *Eighteenth-Century Studies* 33.4 (2000): 505–521. Print.

Kremer, Nathalie. *Préliminaires à La Théorie Esthétique Du XVIIIe Siècle*. Editions Kimé, 2008. Print.

L'Héritier de Villandon, Marie-Jeanne. *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puni, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers et en prose*, de Mlle L'H*** [L'Héritier de Villandon], avec le Triomphe de Mme Des Houlières, tel qu'il a été composé par Mlle L'H***. J. Guignard (Paris), 1696.

- Laclos, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. LGF - Livre de Poche, 2001.
- Lafayette, Madame de. *La Princesse de Clèves*. Garnier Flammarion/Poche, 1966. Print.
- Larroumet, Gustave. *Marivaux, sa vie et ses œuvres : d'après de nouveaux documents* (Nouvelle édition) / par Gustave Larroumet,... Hachette (Paris), 1894.
- Lavocat, Françoise. *Arcadies Malheureuses. Aux Origines Du Roman Moderne*. Honoré Champion, 2000. Print.
- Le Borgne, Françoise. *Rétif de La Bretonne et La Crise Des Genres Littéraires (1767-1797)*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011. Print.
- Le Marchand, Bérénice Virginie. *Reframing the Early French Fairy Tale: A Selected Bibliography*, in *Marvels & Tales*; 2005; 19, 1.
- Lenel, Scipion. *Un Homme de Lettres Au 18e Siècle: Marmontel*. (Réimpr. de l'éd. de Paris, 1902.). Genève, Slatkine Reprints, 1970. Print.
- Le Rêve De d'Alembert, Le Fils Naturel Et Les Écrits Annexes: Diderot*. Paris: Ellipses, 2000. Print. C.A.P.E.S./Agrégation. Lettres.
- Loubère, Stéphanie. *Leçons D'amour Des Lumières*. Paris: Classiques Garnier, 2011. Print. L'Europe Des Lumières 10.
- Mainil, Jean. *Madame d'Aulnoy et Le Rire Des Fées : Essai Sur La Subversion Féerique et Le Merveilleux Comique Sous l'Ancien Régime*. Paris: Kimé, c2001. Print.
- Marivaudages*, edited by Catherine Galloüet, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century (forthcoming 2013).
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. *Théâtre Complet*. LGF - Livre de Poche, 2000. Print.
- Marmontel, Jean-François (1723-1799). *Œuvres complètes de Marmontel*,.... Tomes 1- 17 / [précédée de son éloge, par l'abbé Morellet]. Verdière (Paris), 1818.
- Marmontel, Un Intellectuel Exemplaire Au Siècle Des Lumières*. Tulle: Mille Sources, 2003. Print.
- Martin, Angus. *Anthologie Du Conte En France, 1750-1799 : Philosophes et Cœurs Sensibles*. Paris: Union générale d'éditions, 1981. Print.
- Martino, Pierre. *L'Orient dans la littérature française au XVIIe au XVIIIe siècle*. Hachette et cie, 1906. Print.

Marx, Jacques. « Le réalisme de Restif de la Bretonne » in *Etudes sur le XVIIIème siècle*, n°1, Bruxelles, 1974.

Mauzi, Robert. *L'idée Du Bonheur Dans La Littérature et La Pensée Françaises Au XVIIIe Siècle*. 4. éd. Paris: A. Colin, 1969. Print.

May, Georges. *Le Dilemme Du Roman Au XVIIIe Siècle; Étude Sur Les Rapports Du Roman Et De La Critique, 1715-1761*. New Haven: Yale University Press, 1963. Print.

Mercier, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*. Société typographique, 1780-1790. Print.

Moncrif, François Augustin de. « Réflexions sur quelques ouvrages faussement appelés ouvrages d'imagination », dissertation lue à l'Académie Française en 1741, in *Œuvres de Monsieur de Moncrif, lecteur de la Reine*. Tome 2. Paris, 1748.

Montandon, Alain, and Université de Clermont-Ferrand II. Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines. *Les Baisers Des Lumières*. Presses Univ Blaise Pascal, 2004. Print.

Morrissey, Robert. *La Réverie Jusqu'à Rousseau: Recherches Sur Un Topos Littéraire*. Lexington, Ky: French Forum, 1984. Print. French Forum Monographs 55.

Mossé, Émeline. *Le Langage de L'implicite Dans L'œuvre de Crébillon Fils*. Paris: H. Champion, 2009. Print.

Murat, Henriette-Julie de Castelnau. *Contes de fées, dédiés à S. A. S. Madame la princesse douairière de Conty, par Madame la comtesse de M*****. C. Barbin (Paris), 1698.

Mustoxidi, Théodore Mavroïdi et André Lalande. *Histoire de L'esthétique Française, 1700-1900 Suivie D'une Bibliographie Générale de L'esthétique Française Des Origines à 1914*.

Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne et Pierre Testud (éd.), *Monsieur Nicolas*, vol. 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. Champion, 1920. Print.

Ovide. *Les Métamorphoses* (2e éd) / traduction française de Gros, refondue... par M. Cabaret-Dupaty,... ; et précédée d'une notice sur Ovide par M. Charpentier. Garnier frères (Paris), 1866.

Paray-Clarke, Geeta. *La Féerie Érotique: Crébillon Et Ses Lecteurs*. New York: P. Lang, 1999. Print. The Age of Revolution and Romanticism vol. 24.

Pelous, J-M. *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*.

Perrault, Charles, et Jean Pierre Collinet. *Contes : Suivis Du Miroir Ou La Métamorphose d'Orante, de La Peinture, Pòeme, et Du Labyrinthe de Versailles*. Paris: Gallimard, 1981. Print.

Perrin, Jean-François et al. *Du Genre Libertin Au XVIIIe Siècle*. Les Editions Desjonquères, 2004. Print.

Petit de Julleville, Louis. *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900. XVIe siècle /* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville,... A. Colin (Paris), 1896.

Platon, *Le Banquet*.

Porter, Charles. *Restif's Novels; or, An Autobiography in Search of an Author*. Yale University Press, 1967. Print.

Poster, Mark. *The Utopian Thought of Restif de La Bretonne*. New York: New York University Press, 1971. Print.

Proust, Jacques, and Denis Diderot. *Quatre Contes*. 1^{ère} éd., juin 1964. Genève: Droz, 1964. Print.

Ramond, Catherine. *Claude Crébillon, Ou, Les Mouvements Du Cœur : Lettres de La Marquise de M*** Au Comte de R****. 1^{re} éd. [Vanves]: CNED ; 2010. Print.

Rancière, Jacques. *La Parole Muette : Essai Sur Les Contradictions de La Littérature*. Hachette, 2005. Print.

Rapin, René. *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* de 1676.

Raynard, Sophie. *La seconde Préciosité: floraison des conteuses de 1690 à 1756*. Gunter Narr Verlag, 2002. Print.

Renwick, John. *La Destinée posthume de Jean-François Marmontel (1723-1799): bibliographie critique* (articles et documents), Clermont-Ferrand, Institut d'Etudes du Massif Central, 1972.

---. *Jean-François Marmontel (1723-1799): Dix Études*. Paris: H. Champion, 2001. Print. Dix-huitièmes Siècles 51.

---. *Marmontel, Voltaire, and the Bélisaire Affair*. Banbury: The Voltaire Foundation, 1974. Print.

Restif de La Bretonne, 1734-1806. *Les Contemporaines de Restif de La Bretonne*. Paris: Éditions Les Yeux Ouverts, 1962. Print.

Restif de La Bretonne, 1734-1806, et Pierre Testud. *Le Palais-royal*. Houilles: Manucius, 2009. Print.

Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme. *Les contemporaines, ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent : les contemporaines mêlées* ; édition précédée de la vie de Restif, d'une étude sur Restif écrivain, son œuvre et sa portée, d'une bibliographie raisonnée de ses ouvrages, et de notes, par J. Assezat. (Paris), 1884.

Robert, Raymonde. *Le Conte de Fées Littéraire En France de La Fin Du XVIIe à La Fin Du XVIIIe Siècle*. Nancy: Presses universitaires de Nancy,, 1982. Print.

---. *Il Était Une Fois Les Fées: Contes Des XVIIe Et XVIIIe Siècles*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1984. Print.

Roche, Daniel. « Images de la ville, Lumière de Paris, l'Almanach parisien en faveur des étrangers », in *Almanach parisien en faveur des étrangers*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2001.

Rougemont, Denis de. *L'amour et l'Occident*. Ed. remaniée et augm. Paris: Plon, 1961. Print.

Rousseau, Jean-Jacques. *Lettres à d'Alembert*. Flammarion, 1993. Print.

---. *Œuvres Complètes*, Vol. 4. Gallimard. Paris, 1969. Print.

Rousset, Jean. *Leurs Yeux Se Rencontrèrent: La Scène De Première Vue Dans Le Roman*. Paris: Corti, 1981. Print.

Sade, D.A.F. *Idée sur les romans*. E. Rouveyre, 1878. Print.

Sade, Marquis de. *Sade : Œuvres*, Tome 1. Gallimard, « La Bibliothèque de La Pléiade » 1990.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin. *Causeries du lundi. T. 4 / par C.-A. Sainte-Beuve,...* Garnier frères (Paris), 18.

Saintsbury, George. *Marmontel's Moral Tales*. Kessinger Publishing, LLC, 2004. Print.

Sermain, Jean-Paul. *Le Conte de Fées, Du Classicisme Aux Lumières*. Paris: Desjonqueres, 2005. Print.

Sgard, Jean. *Crébillon Fils : Le Libertin Moraliste*. Desjonquères, 2002. Print.

Sguaitamatti, Marie-Florence. *Le Dialogue et Le Conte Dans La Poétique de Crébillon*. Paris: Classiques Garnier, 2010. Print.

Seifert, Lewis C. *The Time That (N)ever Was*. University of Michigan at Ann Arbor, 1989. Print.

Siemek, Andrzej. *La Recherche Morale Et Esthétique Dans Le Roman De Crébillon Fils*. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1981. Print. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 200.

Simpson, Robin Smith. *Fairy-tale representations of social realities: Madame D'Aulnoy Contes des Fées (1697-98)*, Duke university, 1996.

Smith, Horatio E. "The Development of Brief Narrative in Modern French Literature: A Statement of the Problem", *PMLA*, Vol.32, No. 4 (1917)

Société d'histoire littéraire de la France. *Revue d'histoire littéraire de la France*. PUF (Paris), 1894.

Spink, J. S. "Marivaux: The 'Mechanism of the Passions' and the 'Metaphysic of Sentiment'." *The Modern Language Review* 73.2 (1978): 278–290. JSTOR. Web. 23 Mar. 2013.

Stendhal. *De l'Amour*.

Stewart, Philip. *Le Masque Et La Parole; Le Langage De L'amour Au XVIIIe Siècle*. Paris: J. Corti, 1973. Print.

Storer, Mary Elizabeth. *Un Episode littéraire de la fin du dix-septième siècle : la mode des contes de fées (1685-1700)*. Paris: Honoré Champion, 1928.

Sturm, Ernest, and Ernest Sturm. *Crébillon Fils, Ou, La Science Du Désir*. Nouv. éd. entièrement rev. et corr. Paris: A.-G. Nizet,, 1995. Print.

Testud, Pierre. *Rétif de La Bretonne et La Création Littéraire*. Genève: Droz, 1977. Print.

Turcot, Laurent. *Le Promeneur à Paris Au XVIIIe Siècle*. Gallimard, 2007. Print.

---. *Folies Romanesques Au Siècle Des Lumières: Actes Du Colloque Organisé Par Le Centre De Recherches Littérature Et Arts Visuels, Esthétiques Du XVIIIe Siècle (CERLAV 18)*, Université De Paris III-Sorbonne Nouvelle, 11, 12, 13 Décembre 1997. Paris: Desjonquères, 1998. Print.

Versini, Laurent. *Le XVIIIe siècle: littérature française*. Presses universitaires de Nancy, 1988. Print.

---. *Le Roman en 1778, Dix-Huitième siècle, II*, 1979.

Veysman, Nicolas. *Contes immoraux du 18e siècle*. Robert Laffont, 2010. Print.

---. « Le féerique moral dans les contes moraux de Marmontel ». *Féeries*. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle 4 (2007): 213–234. Print.

---. « Le rictus moral de Marmontel ». *Féeries* 5 (2008): 115–132. Print. Le rire des conteurs.

Viala, Alain. “D’un discours galant l’autre : que sont nos discours devenus ?” Ed. Jérôme Meizoz, Jean-Michel Adam, & Panayota Badinou. *COntEXTES* n°1 (2006).

Vincent, Leon Henry. *Hôtel de Rambouillet and the Précieuses*. Houghton, Mifflin & Company, 1900. Print.

Voltaire, and Henri Bénac. Voltaire. *Romans et Contes*. Texte Établi Sur L’édition de 1775, Avec Une Présentation et Des Notes Par Henri Bénac. Garnier frères, 1949. Print.

Wagner, Jacques. *Marmontel Journaliste Et Le Mercure de France, 1725-1761*. Presses Univ Blaise Pascal, 1975. Print.

---. Marmontel: *Une Rhétorique de L’apaisement*. Peeters Publishers, 2003. Print.