



Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

Voir et entendre par le roman

Éditions et Presses universitaires de Reims

Auditions dans deux romans du XVIII^e siècle : *Les Illustres Françaises, Dolbreuse ou l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*

Françoise Gevrey

DOI : 10.4000/books.epure.1035
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2010
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961910



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010

Référence électronique

GEVREY, Françoise. *Auditions dans deux romans du XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises, Dolbreuse ou l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison* In : *Voir et entendre par le roman* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2010 (généré le 06 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1035>>. ISBN : 9782374961910. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1035>.

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

Auditions dans deux romans du xviii^e siècle : *Les Illustres Françaises*, *Dolbreuse ou l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*

Françoise Gevrey

- 1 Pour illustrer la place de l'audition dans la fiction narrative du xviii^e siècle, on a choisi de s'appuyer sur deux romans que soixante-dix années séparent. On peut rendre ainsi compte de l'évolution esthétique et épistémologique intervenue autour de Rousseau et de Diderot sur la question de la sensibilité, du langage ou de la musique. *Les Illustres Françaises* de Robert Challe (1713) et *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate (1783) sont en outre deux romans novateurs, chacun en son temps, que la critique a tardivement redécouverts durant le xx^e siècle. On laissera ici de côté les possibles interférences du roman avec le conte¹. La question est difficile car le conte littéraire français dans ses vagues de 1690 et de 1730 ne fait que mimer l'oralité. Mais il est vrai que la question du pouvoir des mots sur l'action se pose constamment dans les traductions et les adaptations des *Mille et une Nuits* de Galland à Diderot en passant par Hamilton et Gueulette ; il s'établit alors un échange entre le lecteur et le conteur qui entraîne un débat sur les signifiants, sur le style et sur le nom même du dialogue. Il est vrai aussi que les pourfendeurs du roman, comme le père Bougeant en 1735², ne font souvent pas de différence entre le conte et le roman. Ce jésuite cultivé s'attaque principalement à l'abbé Prévost en soulignant que la lecture romanesque est le lieu où s'affrontent le bien et le mal. Il condamne la lecture individuelle silencieuse (la *ratio studiorum* préconisait la *praelectio* ou lecture guidée, une forme de récitation collective, tandis que le roman impose insidieusement de nouvelles normes de lecture, et incite même à une identification aux héros passionnés par le biais de la nouvelle ou du roman-mémoires).

- 2 Pour aborder les formes de l'audition, nous emprunterons quelques instruments critiques à l'historien Alain Corbin, auteur du *Miasme et de la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social* (1986) et surtout, pour la question qui nous intéresse, auteur des *Cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle* (1994)³. Nous ne négligerons pas pour autant les analyses esthétiques du siècle : il apparaît en effet qu'au temps des Lumières, pour diverses raisons, d'ordre sociologique, moral, esthétique, philosophique (le sensualisme depuis Locke jusqu'à Condillac), la sensibilité à l'audition s'affirme dans le roman, alors qu'elle avait relativement peu d'importance au cours du siècle précédent, au moins pour la période qu'on dit « classique ». En effet dans *La Princesse de Clèves* (1678), lors de la célèbre rencontre au cours du bal, il n'est fait nulle mention de la musique ; le tournoi est perçu à travers les couleurs et non par les sonorités ; on ne peut enfin rien dire de la voix des personnages principaux du roman de M^{me} de Lafayette. Certains théoriciens du théâtre comme Eugène Green situent la mort de la parole baroque au théâtre vers 1680, ce qui pourrait avoir des répercussions sur le roman. C'est donc au seuil du xviii^e siècle, quand le roman se déplace de la cour vers la vie privée, en repensant les enjeux du vrai et du vraisemblable, que la prise en compte du quotidien fait entrer les perceptions sonores dans le champ du récit.

La culture sensible auditive dans *Les Illustres Françaises*

- 3 Robert Challe, écrivain du roi et penseur déiste qui ne fut pas seulement l'auteur des *Illustres Françaises*, a déclaré plusieurs fois sa sensibilité à la musique. En témoigne l'exemple du clavecin dans les *Difficultés sur la religion*, un traité connu en 1768 par l'atelier de Naigeon et d'Holbach : il y prend l'exemple du choix entre la lecture d'un livre curieux à rendre le lendemain et d'un livre de musique : « Cependant je trouve mon clavecin d'accord et mon livre de musique ouvert. Je m'y jette, j'y passe l'après-dînée »⁴. Dans son grand roman, cette disposition se manifeste dans l'attention aux petits détails et aux phénomènes physiques qui traversent la vie des personnages. On peut distinguer trois types de motifs.
- 4 D'abord ceux qui touchent à la vie de Paris, dont le quotidien collectif est pris en compte. *L'incipit* est tout entier construit sur un embarras de carrosses dont le sens métaphorique a souvent été souligné par les critiques⁵. Mais Challe ne s'en tient pas à cette circonstance topique ; il fait entendre le bruit des carrosses dans les cours, et signale qu'une de ses héroïnes, M^{me} de Londé, qui veut surprendre son mari infidèle, met pied à terre à cent pas du logis du mari « afin que le bruit de son carrosse ne fût point entendu »⁶. Plus intéressante encore paraît la notation qui précède le récit de l'histoire de des Prez et de M^{lle} de l'Épine par Dupuis :
- Nous montâmes dans mon carrosse, et prîmes le chemin de Vincennes. Pendant tout le chemin à peine ouvrit-il la bouche, du moins je ne l'entendis que soupirer ; et proférer quelques paroles mal articulées, que le bruit des roues m'empêcha de distinguer. Sitôt que nous roulâmes sur la terre avec moins de bruit, je le priai de me dire ce qu'il m'avait promis.⁷
- 5 Paris, c'est aussi le bruit des métiers de la rue. On perçoit le « cri enragé »⁸ d'un savetier surpris de trouver un homme déguisé dans sa boutique qu'il vient changer de place ; les jeunes débauchés entendent « passer un oublieux »⁹. Les cabarets sont emplis de voix,

les maisons des entremetteuses sont loin d'être silencieuses : on y entend les cris d'une femme qui accouche, les commentaires grivois et les rires¹⁰. L'heure est indiquée par la présence des vendeurs d'eau-de-vie, le sifflet d'un chaudronnier emplît l'espace de la rue.

- 6 Il s'agit bien en effet de découper le temps par les sons. Certaines auditions sont destinées à sacrifier l'espace et le temps : l'Ancien Régime connaissait des villes sonnantes, dont les heures et les fêtes organisaient la vie. D'où l'intérêt que prête Challe aux fêtes religieuses, au nom des églises ou des couvents : le cadre de Paris est un paysage patrimonial où l'on entend sonner les heures ; l'*habitus* des jours sert de repère aux personnages. Ainsi le temps n'est pas seulement celui qui se mesure, il prend une valeur qualitative. Les personnages vont et viennent selon le temps liturgique : le lecteur sait si l'action se déroule durant le carême ou le carnaval. C'est au cours d'une messe à Notre-Dame le jour de la nativité de la Vierge que des Frans rencontre Silvie¹¹. Les jeunes gens vont à la messe de Minuit avant les étrennes. Le romancier indique également les rites de passage comme les baptêmes ou les enterrements pour situer des épisodes importants de l'action. Au dénouement Gallouin meurt un samedi saint, attaqué par des voleurs au clair de lune. Par contraste le silence des nuits accueille les mariages secrets comme celui de des Frans et de Silvie à l'église Saint-Paul.
- 7 Dans ce contexte, les cadeaux ont un sens : des Prez offre des livres d'heures aux étrennes, mais surtout « une fort belle montre sonnante » à M^{lle} de l'Épine en lui écrivant ces mots pour déclarer :
- Qu'il m'était indifférent que le jeu finît tôt ou tard ; mais que songeant à elle à tous les moments de la journée, je voulais l'obliger à songer à moi, du moins lorsqu'elle voudrait voir l'heure. Je la priai de m'avertir de celle du berger.¹²
- 8 Loin de s'en tenir à cette perception galante et amusée, Challe montre combien les voix des femmes aimées créent une sensation qui devient souvenir. Tandis que le blason du corps féminin, habituel dans les portraits, faisait peu de place à la voix, l'auteur des *Illustres Françaises* ne manque jamais de souligner cette caractéristique, ainsi à propos de Silvie : « La douceur de sa voix n'avait pas affaibli mon amour, à moi surtout, qui ai toujours aimé la musique »¹³. De même le lecteur sait que M^{lle} de l'Épine avait un ton « insinuant, agréable »¹⁴. Dépassant la simple mondanité, le talent de M^{lle} Fenouil pour le chant et les instruments fait partie de son charme. Il est la preuve de son naturel : « elle ne fit point les honneurs de sa voix »¹⁵. Pour exécuter un air de Lambert, « elle semblait avoir mille rossignols dans la gorge »¹⁶ ; Jussy et sa maîtresse découvrent donc l'amour en concertant, l'échange se faisant par la musique. Silvie chante pour sa part le rôle d'Aréthuse de *Proserpine* sur les boulevards :
- Elle chanta divinement ; je ne pus plus résister à la tentation. Je m'approchai d'elle ; elle me reconnut, et me reçut fort civilement.¹⁷
- 9 Au-delà de ces épisodes de séduction, le romancier lie souvent audition et aventure dans ce qu'il nomme des « histoires véritables », donc des récits qui demandent la garantie du vrai ou au moins du vraisemblable. Dans la mesure où de nombreuses scènes s'organisent comme au théâtre¹⁸, il faut écouter aux portes et surprendre des secrets. Ainsi des Prez entend son père alors en colère contre la mère de sa bien-aimée ; le même père écoute ensuite ce que dit son fils dans le jardin des capucins au cours d'une mise en scène destinée à le tromper. M^{lle} de l'Épine doit d'abord écouter, cachée derrière une tapisserie, ce que des Prez dit à sa mère à propos de leur union. De manière plus tragique encore, des Frans surprend Silvie et Gallouin couchés dans le

même lit : « je montai dans l'appartement de Silvie, le plus doucement que je pus pour la surprendre dans son sommeil »¹⁹. La jeunesse du libertin Dupuis, le personnage le plus autobiographique, est une succession de scènes où l'on entend et l'on écoute. Dupuis reconnaît ainsi la voix de son frère en passant devant un cabaret avant de l'observer par le trou de la serrure. Il envoie son laquais écouter ce que dit Célénie la nuit de ses noces, ce qui le fait bien rire. Il contraint ensuite son ami Grandpré à écouter la scène humiliante qu'il inflige à la Récard, « belle de jour » dans une maison de passe. Le même Dupuis entend le discours que la veuve tient à sa sœur en allant chez son banquier : il est à l'étage, et bien que les deux femmes parlent bas, il les entend depuis son observatoire. Ensuite, quand il veut se transpercer de son épée pour fléchir M^{me} de Londé dans sa chambre, Dupuis est sauvé par le fait que la femme de chambre a entendu le cri de sa maîtresse. Le lecteur n'ignore pas non plus la manière dont les personnages se présentent aux portes : Dupuis frappe fort chez la Maltaise, sa première maîtresse, à six heures du matin ; on fait un « bruit du diable » pour ouvrir une porte chez la Delorme, une célèbre entremetteuse. En revanche c'est à dessein que Challe n'évoque aucun bruit durant la fameuse scène érotique des seigles qui réunit des Prez et M^{lle} de l'Épine : on voit seulement la lumière tamisée, le soleil couvert, on perçoit la sensation de fraîcheur du vent après la pluie, jusqu'à l'arrivée du paysan qui provoque le cri de la jeune femme²⁰.

- 10 Le récit-cadre, qui relève de la conversation mondaine et dont la sociabilité corrige le tragique de certaines histoires, est lui aussi sonore : on y fait des bals, on y convoque des violons pour un mariage, on y soupe en chantant. Les rires à table créent l'euphorie, celle qu'on retrouve à l'intérieur de l'histoire de Dupuis et M^{me} de Londé lorsque la dame, qui aime à rire, fête les rois en compagnie de ses domestiques : « j'entendais un bruit du diable »²¹, remarque le héros avant de monter dans l'appartement.

Les étapes du changement

- 11 On relève donc chez Robert Challe une présence de l'audition sous sa forme sociale, religieuse, mais aussi mondaine. Le milieu du roman est urbain pour l'essentiel. L'oralité y est importante en raison de l'organisation des récits en heptaméron à devisants multiples. Le principe est que la vérité naît d'un échange oral, qu'elle se corrige et se complète peu à peu. La voix domine, alors qu'on assiste à peu de scènes de lecture : une d'elles se révèle maléfique quand M^{lle} de l'Épine lit un livre qui lui annonce son malheur, d'autres entraînent des confusions par les lettres, un malentendu pour M^{lle} Dupuis, ou une lettre perdue pour M^{lle} de l'Épine ; enfin la lettre de Silvie, invitant à la conversion après sa faute et avant sa mort, reste très ambiguë. Comment évolue l'audition dans le roman, si l'on tient Challe pour un précurseur ? L'évolution des connaissances en physique et en physiologie n'y est pas étrangère, comme en témoigne l'article SON de l'*Encyclopédie* : il insiste sur une perception de l'âme qui lui est communiquée par le secours de l'oreille ; on lit dans OUIE qu'il s'agit d'une perception du son qui se fait dans l'âme, l'organe auditif se rattachant à une matière plus subtile que le goût et l'odorat.
- 12 Mais auparavant le roman-mémoires de M^{me} de Tencin s'attache à l'importance de la cloche et au son de la voix : en effet le dénouement des *Mémoires du comte de Comminge* (1735) se situe à la Trappe, où résonne le son de la cloche, dans un rituel de passage,

pour appeler les religieux à assister à la mort d'un des leurs couché sur la cendre²². Cet appel au rassemblement est aussi un signe de mort dans un temps cérémoniel. Il est lié pour le héros à une réminiscence lorsqu'il entend la voix de la femme aimée alors travestie en religieux :

Le son de la voix d'Adélaïde si présent à mon souvenir me l'avait fait reconnaître dès le premier mot qu'elle avait prononcé. Quelle expression pourrait représenter ce qui se passait alors dans mon cœur ! Tout ce que l'amour le plus tendre, tout ce que la pitié, tout ce que le désespoir peuvent faire sentir, je l'éprouvai dans ce moment.²³

- 13 On assiste à une amplification du rôle de la cloche dans le drame que Baculard d'Arnaud compose à partir du roman de M^{me} de Tencin. *Les Amants malheureux* (1764) sont en effet une illustration du « sentimentalisme sombre », l'auteur y développe sa théorie du sombre par une comparaison avec l'orage. Il s'applique à opposer au silence de la Trappe la cloche qui sonne toujours au dernier acte de façon qu'elle ne couvre pas la voix.

- 14 C'est à peine deux ans plus tôt que Diderot fait place à l'audition dans l'*Éloge de Richardson* (1762) où, préconisant l'identification du lecteur au personnage, il illustre sa théorie de l'énergie et la nécessité de « faire parler les passions » :

[...] vous avez entendu la campagne retentir du chant éclatant des oiseaux ; mais qui de vous a senti que c'était le bruit du jour qui rendait le silence de la nuit plus touchant ? Eh bien ! il en est pour vous des phénomènes moraux ainsi que des phénomènes physiques : les éclats des passions ont souvent frappé vos oreilles ; mais vous êtes bien loin de connaître tout ce qu'il y a de secret dans leurs accents et dans leurs expressions.²⁴

- 15 L'imagination permet, lors de l'enterrement de Clarisse Harlowe, d'entendre « le son lugubre des cloches », de ressentir un tressaillement « au bruit des roues du char qui portait le cadavre »²⁵.

- 16 C'est Rousseau qui a fait place à la réminiscence auditive dans son *Dictionnaire de Musique* (1767) en signalant l'importance du signe mémoratif au cours de l'article « Musique ». À cette fin, il décrit les effets du Ranz des Vaches, l'air qui poussait les soldats suisses à fondre en larmes, à désertir ou à mourir :

On chercherait en vain dans cet air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappellent leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La musique n'agit point alors comme musique, mais comme signe mémoratif.²⁶

- 17 L'audition n'agit pas en raison de la force musicale du chant ou de son action physique, elle est occasion de mémoire involontaire comme la vue de la pervenche dans les *Confessions*. Il n'en reste pas moins que Rousseau et Diderot tendent à mettre les sensations auditives au premier plan, ce qui explique leur développement dans les romans sensibles de la fin du siècle.

Audition et sentiment dans *Dolbreuse*

- 18 Loisel de Tréogate (1752-1818), d'origine bretonne, fut romancier, poète, puis dramaturge (il écrivit des drames, des pantomimes et des comédies) ; il entreprit une

carrière militaire, puis s'engagea dans les postes ; rallié à la Révolution, il mourut assez pauvre. On le classe dans la catégorie des auteurs « sensibles », alliant la passion au sentiment de la nature sous l'influence de Rousseau. Son meilleur récit de fiction, *Dolbreuse*, s'inscrit aussi dans la lignée de Voltaire puisqu'il porte le sous-titre générique d'« histoire philosophique » et une épigraphe empruntée à une strophe dédiée à M^{me} du Châtelet : « Nous ne vivons que deux moments ; / Qu'il en soit un pour la sagesse ».

- 19 La préface donne une image de l'homme qui explique ensuite la place qui est faite à l'audition. L'auteur conçoit un « homme physique »²⁷, agité par la « sensibilité active et féconde qui recherche et fait inspirer toutes les émotions »²⁸ ; il s'agit bien d'inspirer un enthousiasme, même si l'auteur se fixe un projet moral. Les personnages sont conscients de l'importance de l'énergie, et bien des passages du roman imposent une conception de l'homme comparé à une machine²⁹.
- 20 Les auditions s'ordonnent autour de thèmes opposés. D'abord celui du libertinage et de ses conséquences néfastes. Quand Dolbreuse, qui a quitté sa province, se laisse aller aux plaisirs de la séduction, tous les sons participent de la volupté : la cascade³⁰, les battements de cœur, la comtesse attendrie par les musiciens et les chœurs ; sa voix manifeste les ravages de son amour alors comparé à une ivresse. Dans l'île enchantée on entend les sons d'une musique lointaine (comme ceux des bois du Chasseur vert dans *Lucien Leuwen* de Stendhal) ; la volupté tient alors à la musique :

La plus tendre symphonie s'élève tout à coup d'un bosquet voisin. Tantôt une voix flexible se marie avec une harpe sonore, et charme l'oreille par des airs pleins de fraîcheur, tantôt l'on n'entend que des flûtes ou des hautbois mélodieux. Ces sons, capables de ramener les prodiges opérés autrefois par les lyres d'Athènes et les cistres dorés de Memphis, réalisent, en ce lieu, tous les enchantements que la poésie prodigue dans ses descriptions, et si l'on peut s'exprimer ainsi, communiquent au fluide des airs qu'ils ébranlent doucement, tous les arômes de la volupté.³¹

- 21 À la fin de la fête, s'établit un contraste : les instruments rendent des sons effrayants, signes de déshonneur ; l'enchantement a disparu comme à la fin du bal d'*Angola* ou de celui de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale*. Quand le héros se livre au jeu, on perçoit l'action de la déchéance sur les fibres sensibles par la foule de vibrations et enfin par la comparaison avec la tempête³². Quand Dolbreuse est assailli par les remords, son état de désespoir conduit à comparer la foule et les flots ; les voix des passants sont comme un murmure de douleur. Alors qu'il est jeté en prison, il lui semble entendre « le bruit rapide et sourd de la marche du temps »³³.
- 22 Par contraste, on perçoit un ensemble de sons liés à la nature et au bien. Les pères d'Ermance et de Dolbreuse, devenus veufs, trouvent un soulagement dans leur union :

La voix d'un ami charme tous les maux, endort toutes les peines. C'est la lyre d'Orphée qui désarme les furies, qui assoupit les monstres.³⁴

- 23 Les bruits de la nature sont liés à l'amour et au cœur. Comme Rousseau, les personnages connaissent des extases dans la fraîcheur des bois :

Mais, lorsque penchée sur moi, elle me laissait respirer sa douce haleine ; quand la fraîcheur des bois, le parfum des campagnes, et l'aspect de son amant communiquaient à son sein des émotions voluptueuses, quand sa main d'albâtre s'avancait d'elle-même sous ma bouche brûlante, et prompte à y laisser les traces de ma vive ardeur, alors mon trouble devenait si violent, mon délire si impétueux, que la vivacité du désir s'exprimait quelquefois par des transports capables d'alarmer sa vertu, mais que des pleurs amers expiaient la minute d'après.³⁵

- 24 Grands lecteurs de *La Nouvelle Héloïse*, les jeunes gens y découvrent d'abord le trouble et l'ivresse : « pour la première fois nous bûmes à longs traits le philtre d'amour »³⁶ ; plus tard il éveille des « transports inconnus » dans les âmes des deux époux³⁷. Cet attachement à Rousseau justifie le pèlerinage à Ermenonville qui n'a rien de sinistre, mais qui est rempli d'émotions sensibles :

Un vent frais soufflait parmi les peupliers, comme un zéphyr au temps de la primevère, quand il fait frémir doucement les jeunes feuilles des arbres et la cime des buissons. La verdure nous y parut plus vive, l'air plus pur, le ciel plus serein. Les eaux du lac formant une enceinte de cristal autour de l'île, venaient battre, avec un doux murmure, son rivage fortuné. On eût dit qu'en ce lieu tous les éléments visibles recevaient l'intelligence et la vie, en reprenant par degrés les parties éparses du corps de ce philosophe, à mesure que la chaleur de la terre les faisait évaporer.³⁸

- 25 La paix des campagnes, c'est pour Dolbreuse « le passage du chaos de Paris à la paix [...], du tumulte des passions orageuses, au calme des passions douces ; le chant des oiseaux, l'aspect d'un ciel pur, d'un horizon plus étendu, la perspective des bois et des hameaux, tout m'émeut, tout m'intéresse »³⁹. Le bonheur, comme dans le jardin de *La Nouvelle Héloïse*, associe le chant des oiseaux et le bruit des eaux :

[...] mille oiseaux de toutes couleurs et de tout langage, se jouant sur le gravier, au bord des ruisseaux et des fontaines, voltigeant sur leur surface, s'y baignant, s'y plongeant à l'envi ; le contraste d'une verdure sombre, et d'une terre fraîchement ouverte en sillons ; un peuple joyeux, encore épars dans les champs et dans les prairies, tous ces objets, toutes ces scènes diverses formaient à nos yeux un spectacle enchanteur.⁴⁰

- 26 La campagne offre aussi le plaisir auditif de la fête à l'intention des jeunes époux :

Une multitude de villageois et de villageoises vint nous présenter des fruits et des fleurs au son des musettes et des hautbois ; des tables servies à profusion et dressées sous des bosquets, des danses, des jeux établis dans les cours et dans les prairies du château, célébrèrent cette belle journée.⁴¹

- 27 Le tableau des merveilles de la nature est toujours dans ce roman une preuve du bonheur, les sons déclenchent ces « douces rêveries »⁴² qui font le plaisir quotidien des amants. Il est naturel dans ces conditions que la voix d'Ermance, qui est restée proche de la vertu originelle, fasse taire celle des créanciers de Dolbreuse :

À sa vue, à sa voix, toutes les voix de l'intérêt se taisent, toutes celles de l'admiration s'élèvent autour d'elle ; toutes celles de l'indignation éclatent contre moi.⁴³

- 28 Le bonheur reste cependant menacé par la mort qui en est l'aboutissement. Les jeunes époux ont d'abord entendu le bruit de la cloche sans que leur bonheur en soit altéré :

[...] un bruit de cloche funèbre, annonçant la fin d'un de nos semblables, tout, en nous laissant convaincus qu'il n'est rien ici-bas qui ne meure, ou du moins ne se métamorphose, augmentait notre pitié pour ceux que l'exemple continuel de la destruction ne dégoûte point des vains objets de la cupidité. Nous les comparions au matelot, luttant dans une mer orageuse à plus de cent lieues de la terre, et s'attachant à la frêle planche qui doit périr avec lui. Quelquefois, entraînés par des réflexions plus sérieuses, nous allions apprendre à mourir parmi les mausolées de nos ancêtres.⁴⁴

- 29 Ce rappel de la fatalité de mort n'a rien de la prière du peintre Corot, et elle ne fait qu'ébaucher le thème romantique développé par Lamartine dans « La Cloche du village » qui souhaite « donner une mélodie au tombeau » :

Si quelque main pieuse en mon honneur te sonne,
Des sanglots de l'airain, oh ! n'attriste personne,
Ne va pas mendier des pleurs à l'horizon ;
Mais prends ta voix de fête, et sonne sur ma tombe
Avec le bruit joyeux d'une chaîne qui tombe
Au seuil libre d'une prison !⁴⁵

- 30 Cependant la mort d'Ermance donne lieu à une scène où la voix altérée de la femme, comme « le présage assuré d'un malheur trop attendu »⁴⁶ se fait entendre avant un dernier adieu. Les funérailles de la jeune femme se déroulent dans la nature. Y participent d'abord les oiseaux :

Vingt fois je prononçai le nom d'Ermance, vingt fois l'écho solitaire de ces lieux répéta ce nom chéri. Les oiseaux, réveillés par ma voix, et s'agitant sous les feuillages, m'avertirent du trouble où j'étais, par le bruit de leurs ailes. Ce moment d'illusion passé, je ne fis plus entendre que des soupirs.⁴⁷

L'air pur du matin, le chant des oiseaux, la nature riante et aimée m'invitaient à bénir le nouveau jour qui m'éclairait alors. Dans ce moment, loin de gémir d'avoir échappé aux mains glacées du trépas, je m'applaudissais de survivre à mon épouse, et de me sentir des forces pour faire encore du bien sur la terre.⁴⁸

- 31 Ayant conservé les cendres de sa bien-aimée dans une urne, Dolbreuse rend un véritable culte à cet objet sacré : le chant des oiseaux, la nature riante lui permettent d'accepter de survivre à Ermance pour prolonger sa vie. On assiste enfin à une fusion entre la voix de l'épouse morte et le bruit des feuillages ou le murmure des eaux :

Dans tous les lieux je croyais la voir et l'entendre. Son ombre chérie m'apparaissait sur la cime des rochers, au bord des ruisseaux et des fontaines, dans les phosphores et les éclairs, sur les nuages rembrunis et plus souvent sur un ciel parsemé d'étoiles. Le chant lugubre des oiseaux de la nuit, le sifflement des aquilons heurtant les souches antiques des forêts, me semblaient des voix lamentables qui m'appelaient dans le sombre empire du trépas, et dans ces heures de silence et de ténèbres, rien ne pouvait me consoler du vide de la nature.⁴⁹

- 32 C'est aussi l'instabilité de l'esprit humain qui se manifeste dans ces alternances de sonorités apaisantes ou angoissantes.
- 33 Au terme du xviii^e siècle, l'audition est donc devenue plus sensible que pittoresque ou réaliste. Ce qu'Alain Corbin perçoit comme les « raffinements de la sensibilité romantique » s'accompagne de « retrouvailles sonores »⁵⁰. L'influence de Rousseau y contribue amplement, comme on l'a vu à propos du chant des oiseaux ou des bruits de l'eau. Alors que Challe appréhendait le paysage sonore dans les limites du cadre parisien, une bipartition de l'espace s'est opérée chez Loaisel de Tréogate entre le domaine mondain ou urbain et le domaine campagnard : le trajet de Dolbreuse le prouve, tout comme son pèlerinage en compagnie d'Ermance sur la tombe de l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*. Il ne s'agit plus pour ces personnages, à la différence de ceux de Robert Challe, d'un temps liturgique, ou du rythme quotidien des heures. Dolbreuse est déjà romantique lorsqu'il entend les sonorités de son pays d'origine⁵¹ qui représentent une mémoire de soi un temps délaissée dans le jeu et la débauche. Sans doute trouverait-on aussi dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, autre disciple de Rousseau, une trace de cette approche esthétique du son. Intériorisée à la manière de Chateaubriand, et préparant donc les expériences du *Génie du christianisme* comme celles de Combray chez Proust, l'audition révèle alors une âme repliée sur elle-même, circonscrite et perméable à la réminiscence.

Bibliographie

- 34 CHALLE, Robert, *Les Illustres Françaises*, [1713], présentation et notes par J. Cormier et F. Deloffre, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- 35 CORBIN, Alain, *Les Cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, [1994], Paris, Champs, Flammarion, 2006.
- 36 DIDEROT, Denis, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, R. Laffont, « Bouquins », t. IV, 1996.
- 37 LOAISEL DE TRÉOGATE, Joseph Marie, *Dolbreuse ou l'Homme du siècle ramené à la Vérité par le Sentiment et par la Raison*, Amsterdam et Paris, Béliin, 1793.
- 38 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, [1767], Amsterdam, Marc Michel Rey, 1772.
- 39 TENCIN, Claudine Alexandrie Guérin, marquise de, *Mémoires du comte de Comminge* [1735], in *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousson, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1-56.

NOTES

1. Voir à ce propos, *Le Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, sous la direction d'Anne Defrance et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2007, et notamment notre contribution, « Les termes bavard et babillard dans le conte merveilleux », p. 78-89.
2. *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie*, édition de J. Sgard et de G. Sheridan, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1992.
3. Édition de référence : Paris, Flammarion, « Champs », 2000.
4. *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, éd. par F. Deloffre et M. Menemencioglu, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 283.
5. *Les Illustres Françaises*, éd. J. Cormier et F. Deloffre, Le Livre de Poche, 1996, p. 65. Toutes les références au roman renverront à cette édition.
6. *Ibid.*, p. 649.
7. *Ibid.*, p. 283-284.
8. *Ibid.*, p. 517.
9. *Ibid.*, p. 518. L'oublieux vend des oublies, petites pâtisseries roulées en forme de cornet.
10. *Ibid.*, p. 547. Il s'agit de la maison de la Cadret.
11. *Ibid.*, p. 372.
12. *Ibid.*, p. 293-294.
13. *Ibid.*, p. 378.
14. *Ibid.*, p. 285.
15. *Ibid.*, p. 249.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 377.

18. Voir Françoise Gevrey, « Souvenirs de théâtre dans *Les Illustres Françaises* », *Littératures*, n° 27, Toulouse, 1992, p. 61-75, et Éric Francalanza, « L'influence de Molière dans les romans de Challe », in Robert Challe, *Sources et héritages*, études réunies par Jacques Cormier, Jan Herman et Paul Pelckmans, Louvain, Peeters, 2003, p. 41-58.
19. *Les Illustres Françaises*, op. cit., p. 474.
20. *Ibid.* p. 328.
21. *Ibid.*, p. 647.
22. *Mémoires du comte de Comminge*, in *Romans de femmes du xviii^e siècle*, éd. de R. Trousson, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1996, p. 53.
23. *Ibid.*, p. 55.
24. *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, t. IV, éd. L. Versini, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1996, p. 159.
25. *Ibid.*, p. 160. Diderot lisait Richardson en anglais, tandis que la traduction de l'abbé Prévost avait censuré ces détails jugés trop réalistes.
26. *Dictionnaire de musique*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1772, t. I, p. 500.
27. *Dolbreuse, ou l'Homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, Amsterdam, Chez Bélin, Libraire, 1783, Préface, p. vi. Une édition critique moderne en a été donnée chez Minard (1993) et le texte est numérisé sur books.google. Toutes nos références renverront à l'édition originale.
28. *Ibid.*, p. viii.
29. *Ibid.*, II, p. 45, 68, 187.
30. *Ibid.*, I, p. 112.
31. *Ibid.*, I, p. 180-181.
32. *Ibid.*, II, p. 9.
33. *Ibid.*, II, p. 52.
34. *Ibid.*, I, p. 10.
35. *Ibid.*, I, p. 38.
36. *Ibid.*, I, p. 16.
37. *Ibid.*, II, p. 119.
38. *Ibid.*, II, p. 135.
39. *Ibid.*, II, p. 63.
40. *Ibid.*, II, p. 106-107.
41. *Ibid.*, II, p. 94-95.
42. *Ibid.*, II, p. 121.
43. *Ibid.*, II, p. 54.
44. *Ibid.*, II, p. 105.
45. *Recueils poétiques*, 1839.
46. *Dolbreuse*, op. cit., II, p. 165.
47. *Ibid.*, II, p. 175.
48. *Ibid.*, II, p. 178.
49. *Ibid.*, II, p. 181-182.
50. *Les Cloches de la terre*, op. cit., p. 18.
51. *Dolbreuse*, op. cit., II, p. 269.

AUTEUR

FRANÇOISE GEVREY

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL